Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXVI, zeszyt 2

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2025

TOWARZYSTWO LITERACKIE imienia Adama Mickiewicza założone w 1886 roku we Lwowie

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL, ADAM DZIADEK, LUIGI MARINELLI, ALEKSANDRA OSZCZĘDA, ANDRZEJ SKRENDO, AGATA STANKOWSKA, PAWEŁ STĘPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO / MIDJOURNEY

Opracowanie redakcyjne i korekta: DOROTA FIRKOWSKA, INEZ KROPIDŁO, AGNIESZKA MAGREL, IZABELA POPRAWA, ANNA SZKUDLARZ, WIKTORIA TWOREK, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: erte

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław–Warszawa 2025

Objętość: ark. wyd. 20,5; ark. druk. 17,25
Nakład: 400 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Manuel Ghilarducci, Poetyckie figury ciemności hermeneutycznej i epistemologicznej. Cyprian Norwid, Konstantin Słuczewski, Đorđe Koder 5
Alina Świeściak, Przeciw obrazowi. Tadeusz Peiper i wizualność 19
Jakub Skurtys, Rozmieniać na drobne. Ekonomie Tadeusza Peipera 37
Bartłomiej Bielas, Stanisław Rembek wobec imaginarium wojennego (na przykładzie powieści „Nagan" i „W polu") 57
Aleksandra Więcek, Czwarta salwa. Tom poezji proletariackiej w graficznym opracowaniu Mieczysława Szczuki 71
Elżbieta Dutka, Taktylne krajobrazy Tatr w poezji Marii Kaloty-Szymańskiej 89
Jacques Derrida, „Ukradkiem jak wilk..." Pierwszy wykład seminaryjny z cyklu „Bestia i władca". Część 2. (Z francuskiego przełożyła Olga Mastela) 105

Zagadnienia języka artystycznego

Dorota Rojszczak-Robińska, Wielowarstwowość źródłowa apokryfów staropolskich jako problem badacza tekstów dawnych 115
Dorota Kołodziej, „Ręka = moje słowo". Funkcje znaków równości w utworach Tadeusza Peipera a cybernetyka 131
Katarzyna Kopka, O graficznym aspekcie modelowania czasu w wierszu wolnym. Przypadek Pierre'a Reverdy'ego i Julii Hartwig 151
Maciej Mazur, Od encyklopedystów do Alaina Robbe-Grilleta. Rzut oka na wybrane aspekty nowoczesnego dyskursu o opisie literackim 163
Przemysław Pietrzak, W sprawie gatunkowych obrazów świata. Część 1 187

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Anna Petlak, Bukiet zamiast kolędy. Księżna Izabela Czartoryska w noworocznym powinszowaniu Wincentego Ignacego Marewicza 207
Li Yinan, Obecność Henryka Sienkiewicza w Chinach. Fenomen recepcji 221

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Magdalena Partyka, Wielość zintegrowana. Rec.: Patrycja Bąkowska, Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku. Toruń 2021. „Fundacja na rzecz Nauki Polskiej" .. 237
Maciej Junkiert, Dryfując do źródeł, czyli intelektualne peregrynacje Herdera. Rec.: Johann Gottfried Herder, Wczesne pisma estetyczne. Tłumaczenie, wstęp, opracowanie naukowe Rafał Michalski. (Toruń 2024) 242
Mateusz Antoniuk, Archiwum teoretyzowane, archiwum praktykowane. Rec.: Danuta Ulicka, Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum. Warszawa 2024. Seria „Parabaza". Tom 3 253
Adam Mazurkiewicz, Granice odpowiedzialności interpretacyjnej. Rec.: Łukasz Kucharczyk, Granice ludzkiego poznania. O wybranych aspektach twórczości Jacka Dukaja. Kraków 2024. „Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika »Nowy Napis«" 263

4. KRONIKA – ZMARLI

Zdzisław Jerzy Adamczyk (5 stycznia 1936 – 15 sierpnia 2024) (Beata Utkowska) 269

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

1. TREATISES AND ARTICLES

Manuel Ghilarducci, Poetic Figures of Hermeneutical and Epistemological Darkness. Cyprian Norwid, Konstantin Sluchevsky, Đorđe Koder 5
Alina Świeściak, Against the Image. Tadeusz Peiper and Visuality 19
Jakub Skurtys, Petty Cash. Tadeusz Peiper's Economies 37
Bartłomiej Bielas, Stanisław Rembek and the Imaginary of War (the Cases of the Novels "Nagan" 〈"Revolver"〉 and "W polu" 〈"In the Field"〉) 57
Aleksandra Więcek, Fourth Salute. A Volume of Proletariat Poetry with Graphic Portrayal by Mieczysław Szczuka 71
Elżbieta Dutka, Tactile Landscapes of the Tatra Mountains in Maria Kalota-Szymańska's Poetry 89
Jacques Derrida, "Stealthily as a Wolf…" The First Session of the Seminar "La Bête et le souverain" ("The Beast and the Sovereign"). Part 2 105

Problems of Artistic Language

Dorota Rojszczak-Robińska, Source Multilayeredness of Old Polish Apocrypha as a Problem of Old Texts Researcher 115
Dorota Kołodziej, "Ręka = moje słowo [The Hand = My Word]". Functions of the Equals Sign in Tadeusz Peiper's Works and Cybernetics 131
Katarzyna Kopka, On the Graphical Aspect of Time Modelling in Free Verse. The Case of Pierre Reverdy and Julia Hartwig 151
Maciej Mazur, From the Encyclopedists to Alain Robbe-Grillet. A Glimpse at Selected Aspects of Modern Discourse on Literary Description 163
Przemysław Pietrzak, On the Issue of Generic Worldviews. Part 1 187

2. MATERIALS AND NOTES

Anna Petlak, Bouquet Instead of Carol. Princess Izabela Czartoryska in Wincenty Ignacy Marewicz's Congratulation 207
Li Yinan, Henryk Sienkiewicz's Presence in China. A Phenomenon of Reception 221

3. REVIEWS AND SURVEYS. – 4. CHRONICLE

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.1

MANUEL GHILARDUCCI Humboldt-Universität zu Berlin

POETYCKIE FIGURY CIEMNOŚCI HERMENEUTYCZNEJ I EPISTEMOLOGICZNEJ CYPRIAN NORWID, KONSTANTIN SŁUCZEWSKI, ĐORĐE KODER

Wstęp, albo literaturoznawstwo w ciemnym morzu niezrozumiałości

Nigdy nie możemy rozumieć siebie do końca,
ale możemy zrozumieć o wiele więcej niż siebie[1].

W roku 2014 słowacki pisarz Juraj Briškár opublikował zbiór esejów zatytułowany *Sprievodca nezrozumiteľnosťou* (Przewodnik po niezrozumiałości). Zawarte w nim rozważania zrodziły się w czasie, gdy autor mieszkał w Wielkiej Brytanii. Nieznajomość języka angielskiego sprawiła, że udziałem eseisty stały się wtedy alternatywne doświadczenia hermeneutyczne i epistemologiczne. Żeby zorientować się w otaczającym świecie i zrozumieć ludzi wokół siebie, Briškár skupiał się na gestach, głosach i nastrojach miejskich. Interesując się innymi modalnościami kognitywnymi, kwestionował prymat racjonalistyczno-fenomenologicznego podejścia do rzeczywistości. Nie wiązał jednak niezrozumiałości wyłącznie z doświadczeniem obcości. Książka Briškára obejmuje też refleksje poświęcone tej problematyce jako zjawisku filologicznemu. Prozaik pisał np.:

> Niezrozumiałość przypomina mi morze, duże i niezauważone. Zapełnia przestrzeń wokół małych wysepek [...], [...] w trudny do dostrzeżenia sposób, wraz z gwiżdżącym szyderczo wiatrem, komentuje z podziwem to, co dzieje się na ulicach. Należałoby stworzyć wydział niezrozumiałości na [...] uniwersytecie[2].

Wizualizując pojęcie niezrozumiałości w obrazie morza, Briškár łączy problem niezrozumiałości z tradycją wzrokocentryczną, tak istotną dla filozofii zachodniej i hermeneutyki filologicznej[3]. W ramach tej tradycji interpretacja tekstów literackich przedstawiana jest często jako proces polegający na oświetlaniu ciemności. Autor omawianego zbioru krytykuje jednak pierwszeństwo jasności w interpretowaniu świata: morze niezrozumiałości w przywołanym przez niego obrazie, nieprzypad-

---

1 Novalis, *Vermischte Bemerkungen*. W zb.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. H. J. Balmes. Wyd. 3. Frankfurt am Main 2020, s. 359. Wszystkie tłumaczenia na język polski zawarte w tym artykule są mojego autorstwa. Jestem świadomy istnienia polskich przekładów w niektórych przypadkach, zależy mi jednak na maksymalnej wierności filologicznej – M. G.

2 J. Briškár, *Sprievodca nezrozumiteľnosťou*. Levoča 2014, s. 109.

3 Zob. E. Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt am Main 2008, s. 29–61.

kowo „niezauważone", „zapełnia przestrzeń" w sposób niedostrzegalny. Nauka postępuje podobnie. Dlatego wyrażony na końcu cytatu postulat stworzenia wydziału niezrozumiałości nie ma charakteru ironicznego. (Warto pamiętać, że Briškár jest nie tylko pisarzem, lecz i literaturoznawcą.) Formułując go, akademik wyraża jedynie przekonanie, że fundamentalny także dla filologii problem niezrozumiałości nie doczekał się dotychczas wystarczającego zbadania, a co gorsza, nawet nie uczyniono go obiektem uświadomionej refleksji. Celem interpretacji traktowanej jako „właściwa" wciąż pozostaje wszak – w tradycyjnie uprawianym literaturoznawstwie – rozwikłanie niezrozumiałości i niezrozumienia, przedstawiane metaforycznie jako oświetlenie ciemności. Briškár poddaje krytyce ten aspekt nauki o literaturze[4].

Sprzeciw wobec dominacji jasności i światłości wyraża już tytuł zbioru. Użycie słowa „*nezrozumiteľnosť*" ('niezrozumiałość', w narzędniku „*nezrozumiteľnosťou*") pozwala zdefiniować książkę jako przewodnik po niezrozumiałości, służący oprowadzaniu czytelników po dużym i niezauważonym morzu zamętu hermeneutycznego i epistemologicznego. W ten sposób Briškár powraca (choć w zupełnie innej formie) do myśli preromantyków niemieckich i do ich umiłowania ciemności metaforycznej, konceptualnej i retorycznej. Warto przypomnieć starania Friedricha Schlegla, który w przełomowym eseju *O niezrozumiałości* (1800) polemizował z oczekiwaniami swoich odbiorców. Pragnęli oni pojąć nie tylko ciemny styl jego tekstów, ogłaszanych na łamach czasopisma „Athenäum", ale i porządek świata. Schlegel przestrzegał: „Byłoby dla was przerażające, gdyby cały świat został w okamgnieniu zrozumiany całkowicie, tak jak żądacie"[5].

Zastanawiające, iż problem ciemności i niezrozumiałości literatury i w literaturze rzadko okazuje się centralnym przedmiotem badań[6]. Czasami jednak to się dzieje. W monografii *Poetik der Unverständlichkeit* (Poetyka niezrozumiałości, 2021), poświęconej literaturze niemieckiej, Yvonne Al-Taie przeprowadziła błyskotliwą analizę tekstów Johanna Fischarta, Johanna Georga Hamanna, Franza Kafki i Paula Celana, skupiając się na retorycznej i epistemologicznej ciemności ich tekstów. Zasługą autorki jest nowatorska próba racjonalizacji i – wykorzystania w literaturoznawstwie – pojęcia *obscuritas*[7]. Także Manfred Fuhrmann, w roku 1966, w zbiorze artykułów poświęconych nowoczesnej liryce zachodnioeuropejskiej (nie słowiańskiej) usystematyzował różne aspekty kategorii *obscuritas* w estetyce i re-

---

4 Tylko trzy lata później krytyka ta powraca w książce włoskiego religioznawcy C. Marucchiego *Elogio alla notte. Inno a occhi socchiusi* (⟨Chwała nocy. Hymn z przymkniętymi oczami⟩ Roma 2017).

5 F. Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*. W: *„Athenaeum". Fragmente und andere frühromantische Schriften*. Ed., Komm., Nachw. J. Endres. Ditzingen 2018, s. 268.

6 Wprawdzie P. de Man (*Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Wyd. 2, popr. Minneapolis, Minn., 1983), definiując literaturę jako nieczytelną, a interpretację jako z konieczności aporetyczną, postawił ciemność w centrum uwagi literaturoznawstwa. Filozofowi nie chodziło jednak, moim zdaniem, o niezrozumiałość w sensie hermeneutycznym. Tezy de Mana dotyczyły raczej strukturalnej nierozstrzygalności i nieprzezroczystości języka. Akceptując aporetyczność, krytyk w istocie odrzucał niezrozumiałość, a dokładniej: starał się ją wyjaśnić w toku analizy dekonstruktywistycznej.

7 Y. Al-Taie, *Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der „obscuritas" als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*. Paderborn 2022, s. 1–16.

toryce starożytnych[8]. Wspomnieć trzeba również fundamentalną książkę Hugona Friedricha *Die Struktur der modernen Lyrik* (Struktura nowoczesnej liryki, 1956), w której autor sformułował tezę o ciemności i niezrozumiałości jako o paradygmatycznej cesze poezji powstającej od połowy XIX do połowy XX wieku. Friedrich stosowne przykłady czerpał jednak tylko z liryki francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej i niemieckiej, nie biorąc pod uwagę literatur słowiańskich.

W obrębie badań slawistycznych nie ma znaczących publikacji na interesujący mnie temat[9]. A przecież można znaleźć wiele ciekawych przykładów pojawiania się problematyki ciemności i niezrozumiałości także w dziełach sztuki słowa z tego obszaru. Wystarczy przywołać teksty trzech ważnych poetów: Cypriana Norwida (1821–1883), Konstantina Słuczewskiego (1837–1904) i Đorđego Markovicia Kodera (1806–1891). W ich późnej twórczości występowała wzmiankowana problematyka, uznawana podobnie, jak przedstawia to Al-Taie w nawiązaniu do literatury niemieckojęzycznej – za poetykę niezrozumiałości, rodzącej pytania o charakterze epistemologicznym[10]. Można dodać, że również hermeneutycznym. Wszyscy trzej odnosili się do epistemologicznego i hermeneutycznego wymiaru niezrozumiałości, operując takim, a nie innym – ciemnym właśnie – stylem pisania. W efekcie zarzutów o zawiłość stylistyczną Słuczewski i Koder zostali wręcz niemal zapomniani i „usunięci" z pola zainteresowań literaturoznawstwa. Ciemność poezji Norwida wprawdzie wielokrotnie czyniono przedmiotem rozważań[11], rzadko wszakże podnoszono tę kwestię w badaniach jako problem epistemologiczny i hermeneutyczny.

W artykule poddam analizie zagadnienie niezrozumiałości w wybranych wierszach Norwida, Słuczewskiego i Kodera. Skupię się jednak nie tyle na recepcji ich ciemnych wierszy, ile na autorskich – zawartych w utworach – refleksjach na temat wspomnianego zagadnienia[12]. Zapytam także o wymiary (meta)epistemologiczny i (meta)hermeneutyczny ich ciemnych, performatywnych poetyk.

Cyprian Norwid w piekle niezrozumiałości

Dzieła Norwida wciąż rodzą trudności interpretacyjne. Niepewność co do sposobu (od)czytywania budzą szczególnie te wiersze, w których autor porusza wątek nie-

---

8 M. Fuhrmann, *„Obscuritas". Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike*. W zb.: *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964*. Hrsg. W. Iser. München 1966.

9 Warto tu przypomnieć książkę S. Panek *Spór o „niezrozumialstwo" w Dwudziestoleciu międzywojennym* (Poznań 2018), która przeanalizowała spory o niezrozumialstwo w polskiej literaturze lat 1918–1939.

10 Zob. Al-Taie, *op. cit.*, s. 7: „niezrozumienie epistemologiczne odzwierciedla się w niezrozumiałym tekście".

11 Zob. M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3. – J. Bujnowski, *Norwid jako poeta trudny. W stulecie zgonu poety 1883–1983*. W zb.: *Sprach- und Kulturkontakte im Polnischen. Gesammelte Aufsätze für A. de Vincenz zum 65. Geburtstag*. Hrsg. G. Hentschel, G. Ineichen, A. Pohl. München 1987. – E. Kasperski, *Trudny Norwid, trudna metodologia. Jak badać Norwida?* „Studia Norwidiana" t. 27/28 (2009/10). – *Trudny Norwid*. Red. P. Chlebowski. Lublin 2013. – K. Samsel, *Możliwe, niemożliwe. Trudny Norwid trudnej norwidologii*. „Studia Norwidiana" t. 35 (2017).

12 Terminów „ciemność" i „niezrozumiałość" używam jako synonimicznych.

zrozumiałości. Badacze nie ustępują w wysiłkach ich zgłębienia. Dla przykładu: Krzysztof Kopczyński podjął „próbę" interpretacji liryku *Ciemność*, natomiast Aniela Kowalska pokusiła się o „próbę" wyjaśnienia *Źródła*[13]. W centrum uwagi obojga znajduje się wszakże jedynie niezrozumiałość stylistyczna czytanych utworów Norwida, nie zaś fakt, że *Ciemność* i *Źródło* są wierszami (meta)hermeneutycznymi i (meta)epistemologicznymi[14]. A przecież wiersz *Ciemność* powstał jako polemika Norwida z czytelnikami, którzy zarzucali mu niejasny, niezrozumiały styl pisania[15]. Świadczy o tym nie tylko pierwszy wers, otwierający dialog między podmiotem lirycznym a odbiorcą („Ty skarżysz się na ciemność mojej mowy", NC 250), ale też celowe zestawienie przez Norwida własnej poetyki, nazywanej płomieniem oświetlającym ciemność, i siły wiary („Podobnie są i słowa me, o! człeku", NC 250). Autor z premedytacją buduje takie porównanie i dlatego właśnie utwór można czytać jak wykład rozważań (meta)poetyckich i (meta)literackich. Norwid przekonuje w nim, że jego liryka nie zostaje zrozumiana, ponieważ czytelnicy nie oddają się słowom i nie wierzą w ich siłę. Inaczej mówiąc – odbiorcy nie rozumieją, gdyż nie chcą zrozumieć.

Norwid, podobnie jak Schlegel, reaguje na zarzuty zarzutem. Nie stwierdza jednak (w przeciwieństwie do filozofa), iż jasność jest niepotrzebna, a nawet szkodliwa. Nie stwierdza, ale właśnie praktykuje to samo, co Schlegel czynił w swoich artykułach z „Athenäum" – celowo zaciemniając tekst i posługując się „niezrozumialstwem". Zakres pojęciowy tego ostatniego terminu pokrywa się tutaj ze starogreckim „*skotison*", który znaczy 'zrób to ciemnym'. Nie tylko przez retorykę starożytną, lecz również przez Immanuela Kanta *skotison* oceniany był negatywnie[16]. Norwid jednak uważa go za produktywną siłę performatywną, która wykorzystana w poezji, przydaje jej cechy języka obdarzonego alternatywną modalnością poznania oraz interpretowania świata i istnienia. W *Ciemności* zaobserwować możemy rozziew między poziomem asertywnym/tematycznym a poziomem językowym/formalnym, ponieważ wiersz nie realizuje tego, co zapowiada. Metafory nie prowadzą czytelnika do wyjaśnień, lecz jedynie krążą wokół jego oczekiwań, podkreślając nieusuwalną współzależność ciemności (niezrozumiałości) i światła (zrozumiałości). Poeta pisze:

> Knot, gdy obejmiesz iskrą, wkoło płonie,
> Grzeje ten wosk, a ten kulą wstawa,

---

13 K. Kopczyński, *Próba interpretacji wiersza „Ciemność"*. „Studia Norwidiana" t. 5/6 (1987/88). – A. Kowalska, *„Źródło" Cypriana Norwida. Próba odczytania*. „Prace Polonistyczne" t. 45 (1989). Dalej odsyłam do tych omówień odpowiednio skrótami KC i KŹ. Ponadto stosuję skróty, lokalizując cytaty z wierszy C. Norwida: NC = *Ciemność*. W: *Pisma wybrane*. Wybór, oprac. W. Rzońca. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 2022; NŹ = *Źródło*. W: jw. Liczby po skrótach wskazują stronice.

14 Zaskakujący wydaje się fakt, że P. Abriszewska w swojej ważnej i obszernej monografii *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida* (Lublin 2011, s. 187) wspomina *Ciemność* jedynie marginalnie, nie podejmując analizy tego wiersza.

15 Zob. E. Nowicka, *O dialogowości „Vade-mecum" Cypriana Kamila Norwida*. „Ruch Literacki" 1979, z. 5, s. 316–317. Zob. też Głowiński, *op. cit.*, s. 103–104. – KC 125–129. – J. Lyszczyna, *Cyprian Norwid. Poeta wieku dziewiętnastego*. Katowice 2016, s. 30, 60, 79, 90.

16 I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Königsberg 1798, s. 25–26.

I w biegunie jej nagle płomień tonie;
Światłość jego jest mdła – bladawa –

Już – już mniemasz, że zgaśnie, skoro z dołu
Ciecz rozgrzana światło pochłonie – – [NC 250]

Jak słusznie stwierdza Kopczyński, pojawienie się światła w ciemności ma podtekst biblijny (KC 131–135). W wierszu mówi się wprost o tym, że słowo poetyckie rozpala się za pomocą wiary („Wiary trzeba [...] / Wiarę dałeś?...", NC 250). Jednak przesuwając ogniskową na ciemność mowy, odczytać możemy cytowany wiersz nie (tylko) w kontekście tradycji religijnej, ale też retorycznej. Norwid celowo praktykuje *skotison*, czyli niezrozumialstwo. Porównanie narodzin poezji do pojawienia się światła w ciemności jest łatwe do przyjęcia. Niejasne pozostaje wszakże, na czym polegać ma dawanie wiary przez czytelnika. Ta ostatnia nie ma racjonalnych i logicznych podstaw, a obejmuje światło, jak i ciemność, bez której ono, co oczywiste, nie może zaistnieć. Ową polisemiczność Norwid osiąga na poziomie językowo-formalnym poprzez kreatywne, swobodne używanie interpunkcji (zwłaszcza pauzy); ciągle przerywa tok poetycki, naśladując jąkanie się podmiotu lirycznego. Także w planie obrazowym i w i z u a l n y m (wiersz jest zakorzeniony we wzrokocentryzmie) Norwid w *Ciemności* przedstawia – w formie lirycznej – koncepcję ciemności retorycznej, czyli *obscuritas*, już w retoryce starożytnej oznaczającej nie pełną ciemność, lecz właśnie w s p ó ł z a l e ż n o ś ć między światłem a jego brakiem:

blady zmierzch, w którym z biegiem czasu można dostrzec kontury przedmiotów i stworzeń. W odniesieniu do retoryki implikuje to, że odbiorca „zaciemnionego" tekstu, którego sens nie jest oczywisty, może dotrzeć doń w procesie jego odsłaniania, polegającym na przystosowywaniu się do warunków oświetleniowych[17].

Jak stwierdza Kopczyński, widziana w tym kontekście gra między płonącym knotem a otaczającą go ciemnością nie odzwierciedla konfliktu (KC 132). Przeciwnie, sygnalizuje współdziałania, niezbędne do rozpoczęcia i rozwijania się nie tylko wszelkiej hermeneutyki literackiej[18], czyli procesu interpretacji (z perspektywy Norwida zarówno jego własnego wiersza, jak i tekstów w ogóle), lecz także hermeneutyki egzystencjalnej[19]. W *Ciemności* poeta prowadzi czytelników do ciemnej przestrzeni w sensie figuratywnym. W pierwszej strofie jest mowa o słudze wnoszącym światło do pokoju (NC 250). Cały liryk rozpatrywać można jako figurę ciemnej przestrzeni. Charakteryzują go wszak niejasne relacje między znakami językowymi a ich desygnatami. Skazany na *confusio* czytelnik musi adaptować wzrok do warunków oświetleniowych, aby dostrzec opisane przedmioty i sens tekstu. Ładunek

---

17 R. B r a n d t, J. F r ö h l i c h, K. O. S e i d e l, C. W a l d e, *Obscuritas*. Hasło w: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. G. U e d i n g. T. 6. Berlin 2013, s. 358.

18 Zob. H.-G. G a d a m e r a omówienie niemieckiej tradycji hermeneutycznej za pomocą pojęć światła i ciemności: *Gesammelte Werke*. T. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Wyd. 6, przejrz. Tübingen 1990, s. 98–111, 118, 186–187.

19 M. H e i d e g g e r (*Gesamtausgabe*. T. 96, cz. 4: *Überlegungen XII–XV. ⟨Schwarze Hefte 1939–1941. Hinweise und Aufzeichnungen⟩*. Frankfurt am Main 2014, s. 222) napisał, *implicite* parafrazując Schlegla: „W przyszłości trzeba odważyć się na niezrozumiałość; wszelkie ustępstwo na rzecz zrozumiałości jest już jako takie zniszczeniem". Pojęcia światła i ciemności wracają często w filozofii tego autora. Zob. L. A m o r o s o, *Heideggers „Lichtung" als „lucus a (non) lucendo"*. „Philosophisches Jahrbuch" t. 90 (1983).

semantyczny tej okulocentrycznej poetyki ciemności nie wyczerpuje się w ramach hermeneutyki literackiej, lecz okazuje się szerszy; dotyczy wszelkich prób interpretowania i rozumienia świata, wymuszających ciągłe dopasowywanie się do warunków percepcji.

Ciemność znajduje, moim zdaniem, swój odpowiednik w wierszu zatytułowanym *Źródło*, jednym z ostatnich w *Vade-mecum*. Razem tworzą one swoistą parę – stawiają to samo pytanie w podobny sposób. Oba poruszają bowiem kwestię niezrozumiałości w kontekście poetyki wzrokocentrycznej. O ile *Ciemność* używa metafor światła, jednocześnie posługując się *obscuritas* retoryczną, o tyle w *Źródle* na wszystkich poziomach tekstu panuje ciemność. Także w tym utworze powraca motyw poety-przewodnika, tym razem prowadzącego czytelnika nie do ciemnego pokoju, lecz do piekła[20], do ciemnej przestrzeni *par excellence*: „błądziłem w Piekle, o którym nie śpiewam / Dlatego, że mi klątwy się pierw w usta kleją" (NŹ 345). *Źródło* wypełniają ciemne, groźne, brutalne, niemal gotyckie wizje. Wyrażają one zagubienie (symbolizowane zwłaszcza przez „zbrodni-labirynt bezczelny" ⟨NŹ 345⟩), ale też wstręt podmiotu lirycznego („muchy brzydkie, które ze skwarów szaleją", „wielkoludów, / Ruszających się sennie... pod brukiem z kamienia", „pelikanów [...] / Z otwartymi gardłami, co schły od pragnienia" ⟨NŹ 345⟩). Niewątpliwie analizowany wiersz niesie etyczną i socjopolityczną krytykę współczesności (KŹ 314–315). Znaczenie tekstu nie wyczerpuje się jednak w owych ramach. Świadczy o tym tytułowe pojęcie źródła, przywołane powtórnie w szepcie rośliny:

> Szedłem tam – – kędy? wątpiąc... gdy roślinka drobna
> Blada i do niewprawnie wyszytej podobna
> Szepnęła mi: „... jest źródło..." – a dalej w parowie,
> Poczułem cóś... jak wilgoć. [NŹ 345–346]

Sztuczność rośliny stanowi czytelną aluzję do manieryzmu, rozumianego jako pisanie poezji pełnej jałowych obrazów[21]. Roślina jest ponadto pierwszą żyjącą istotą w martwym, brutalnym krajobrazie, który w planie wizualnym reprezentuje koniec nie tylko moralności, lecz także poezji. Z lektury *Ciemności* wiemy, że ogień należy traktować jako metaforę słowa poetyckiego. Odpowiednio do tego lawa ze *Źródła*, zastygająca pod stopą wędrowca (w. 15–16), symbolizuje śmierć poezji. Jednak dzięki wilgoci, przynoszonej przez roślinę, do jałowego, ciemnego piekła wraca element życia, a z nim – nadzieja na odnalezienie miejsca wypływu wody.

---

20 O wpływie Dantego i Z. Krasińskiego na ten wiersz zob. KŹ.

21 To wyjaśnia też znaczenie wersu „nie śpiewam dlatego, że – nim pocznę – ziewam" (NŹ 345). Krytyka manieryzmu zostaje wyrażona wprost w wierszu C. Norwida *Liryka i druk* z tego samego cyklu (w: *Pisma wybrane*, s. 248):

> Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym..."
> Myślisz? że mnie oszukasz:
> Nie czuję strun, drżących pod palcem twym,
> Jesteś poezji drukarz!
>
> [. . . . .]
>
> Treść – wypowiesz bez liry udziału;
> [. . . . . .]
> Cóż z tego? – martwość głucha!...

Ono zaś jest symbolem nie tylko „bezcennych a zagrożonych zajadą czystych źródeł życia i prawdy" (KŹ 316), ale też (albo przede wszystkim) fundamentów wszelkiej hermeneutyki literackiej i egzystencjalnej. Panująca w wierszu piekielna atmosfera stanowi równocześnie *monitum* o apokaliptycznym końcu poezji (Norwid nadawał jej sensy sakralne), jak i znak życia jako takiego. Nieprzypadkowo, depcząc „modrą źródła żyłę" (NŹ 346), mąż (szatan?) grozi niezdolnością do interpretowania i rozumienia, tudzież brakiem szans na powrót do refleksji o fundamencie ontologicznym, łączącym człowieka ze światem. Dopiero zanurzenie się w ciemność daje sposobność dotarcia do siły pierwotnej, do *principium primum* hermeneutyki. Dlatego interpretacja nie musi i nie może polegać jedynie na odnajdywaniu jasności. W tej samej mierze powinna trwać w ciemności, ponieważ tylko w niej znajduje się źródło i tylko ona umożliwia powstanie światła.

Konstantin Słuczewski i nieprzezroczystości poezji oraz świata

Współcześni Konstantinowi Słuczewskiemu zarzucali poecie, podobnie jak w przypadku Norwida, niezrozumiały styl pisania[22]. Konsekwencje były wszakże odmienne. Pokrewny zarzut doprowadził do tego, że o Słuczewskim zapomniano i nawet dziś niemal nie występuje on w refleksji historyków literatury rosyjskiej. Z rzadka pojawiają się poświęcone mu teksty, ale i te mają raczej charakter krytycznoliteracki niż naukowy[23]. Poetykę Słuczewskiego przepełniają sprzeczności, synkretycznie łączy on ze sobą elementy bardzo różnych estetyk i filozofii (romantyzmu, modernizmu, gotycyzmu *etc.*), jego język jest zaś nie tyle ciemny, ile raczej n i e p r z e z r o c z y s t y.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w filozofii języka i w hermeneutyce termin „nieprzezroczystość" przywołuje m.in. niejasną relację między znakiem językowym a desygnatem[24]. Słuczewski został określony twórcą niezrozumiałym, ponieważ czytelnicy jego wierszy musieli zmierzyć się z wielopiętrowymi konstrukcjami semantycznymi. Musieli odnaleźć się w „morzu" aluzji i podtekstów pojawiających się we frazach poety i podjąć wyzwanie odkrycia sensów, do których używane przez poetę metaforyczne obrazy i sformułowania się odnoszą. Słuczewski pisał wiersze filozoficzne. Nieraz poruszał temat kłopotów z interpretowaniem i poznawaniem świata, nie do końca przecież zrozumiałego (czyli nieprzezroczystego). Ta refleksja hermeneutyczno-epistemologiczna znajdowała odzwierciadlenie w nieprzezroczy-

---

22 Już W. B r i u s o w (*K. K. Słuczewskij. Poet protiworieczij*. W: *Soczinienija w siemi tomach*. T. 6. Moskwa 1975, s. 231–232) nazywał Słuczewskiego „poetą sprzeczności" na podstawie jego stylu dysonansowego; zdaniem pisarza, Słuczewski łączył elementy późnego romantyzmu i presymbolizmu w nieutalentowany sposób.

23 Zob. A. F e d o r o w, *Poeticzeskoje tworczestwo K. K. Słuczewskogo*. W: K. S ł u c z e w s k i j, *Stichotworienija i poemy*. Moskwa 1962, s. 29–32. – T. S m o r o d i n s k a j a, *Konstantin Słuczewskij. Nieswojewriemiennyj poet*. Sankt-Pietierburg 2008, s. 5–6, 13–50. – L. G r a u d i n a, *Poet dissonansow i kontrastow K. K. Słuczewskij*. „Russkaja riecz" 2014, nr 2.

24 Zob. N. M i n i s s i, *Di là dall'opaco. L'ermeneutica dell'età modernista*. „Belfagor" 2004, nr 4, s. 432–436. – M. R i c h a r d, *Opacity*. Hasło w: *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*. Ed. E. L e p o r e, B. C. S m i t h. Oxford 2006. – D. L a u e r, *Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität in der Sprache*. W zb.: *„Hide and Seek". Das Spiel von Transparenz und Opazität*. Hrsg. M. R a u t z e n b e r g, A. W o l f s t e i n e r. München 2010, s. 314–316.

stym języku. Mylą się sądzący, że ta cecha idiomu Słuczewskiego jest dowodem braku talentu. Przeciwnie, dowodzi ona jedynie intensywności, z jaką poeta podejmował próbę problematyzacji fundamentalnych pytań literatury i filozofii. W tym kontekście jasne staje się, dlaczego bohaterowie Słuczewskiego tak często wędrują w przestrzeniach mglistych i ciemnych, obserwując cienie i sposób rozchodzenia się światła w zachmurzonych krajobrazach[25], oraz dlaczego podmiot jego liryki tak chętnie wyrusza w wymyślone podróże do tamtego świata.

W twórczości Słuczewskiego odnajdujemy przynajmniej trzy wiersze, które przynoszą doskonałe przykłady poetyckiego sposobu docierania do źródła (w sensie, jaki temu pojęciu nadał Norwid) przez nieprzezroczystą barierę świata fenomenów. Na pierwsze dwa natrafimy w cyklu *Piesni iz Ugołka* (Piosenki z Zakątka, 1902), składającym się z rozważań o upływie czasu, o śmierci i o niemożliwości zrozumienia sensu istnienia. W obu lirykach podmiot znajduje się w miejscach widzianych we śnie – na szczycie schodów prowadzających do Królestwa Niebieskiego lub w głębi piramidy. W utworze *I stał pieried dwierju ja...* (I stałem przed otwartymi drzwiami) obrazowanie skupia się na przebłyskiwaniu światła Boskiego przez zamknięte drzwi:

> I stałem przed otwartymi drzwiami... Za nimi
> płynęło jakieś miękkie światło z daleka;
> Z bram spadły kolumny wielkich cieni;
> Stopnie szły w górę i, wydaje się, wysoko!
>
> Ale co za drzwi tam, choć patrzysz –
> Nie widzisz... A za mną cienie ziemskiego świata...
> Usłyszałem głos... Powiedział: „Umrzyj!
> I będziesz mógł wspiąć się po schodach!..."
>
> I śmiało poszedłem... I zacząłem się zatrzymywać...
> Ledwo wszedłem i pełne światło oślepiło moje źrenice,
> Zacząłem inaczej widzieć... Jak? Chętnie przekazałbym,
> Ale nie ma odpowiednich strun i nie ma takiej cewnicy!...[26]

Poetyka przytoczonego wiersza jest zdecydowanie okulocentryczna, lecz obserwujemy tu także próby wychodzenia przez Słuczewskiego poza jej ramy – przynajmniej konceptualnie. Niemożność zobaczenia przez podmiot tego, co znajduje się za drzwiami („choć patrzysz – / Nie widzisz..."), wskazuje na to, że poznanie wizualne nie pozwala pojąć istoty rzeczy, ponieważ jego zasięg nie przekracza granic świata fenomenalnego. Charakterystyczne, iż podmiot osiąga całkowite zrozumienie w momencie, w którym przestaje widzieć, oślepiony pełnym światłem („pełne światło oślepiło moje źrenice"). Można śmiało powiedzieć, że światło totalne ukazano tutaj jako przyczynę zapanowania nieprzeniknionej ciemności, gdyż unieważnia ono moc

---

25 Szczegółową analizę opartych na elementach natury metafor przedstawiających nieprzezroczystość świata w poezji Słuczewskiego przedstawiłem w artykule *What the Eyes Can(not) See. (In)Visibility and (Un)Intelligibility in Konstantin Slučevskij's Poetry* (w zb.: *In dunklen (Sprach-)Räumen. Verhandlungen von Unverständlichkeit in den slawischen Literaturen*. Hrsg. M. Ghilarducci, Z. Kazalarska. Wiesbaden 2024).

26 K. Słuczewskij, *Piesni iz Ugołka*. W: *Stichotworienija i poemy*. Sankt-Pietierburg 2004, s. 275. Cewnica to słowiański instrument dęty drewniany, typ fletu o dęciu końcowym, tradycyjnie używany w Rosji, Białorusi i Ukrainie.

oczu. Opowieść o końcu (lub o ograniczeniach) widzenia sygnalizuje jednocześnie granice wzrokocentryzmu. Chwila „oślepnięcia" wyznacza w wierszu przejście do innego stanu umysłu i zmysłów. „Zacząłem inaczej widzieć" – pisze Słuczewski. Pojawiający się w oryginale czasownik *„prozriet'"* sugeruje tu możliwość innego widzenia, a zarazem innego, pełniejszego rozumienia[27]. Podmiot nieprzypadkowo w ostatniej strofie wiersza dociera do źródła. Nie może go jednak opisać werbalnie, ponieważ zarówno nieprzezroczystość języka, jak i świata nie pozwalają wyrazić totalnego poznania i zrozumienia. Hermeneutyka literacka Słuczewskiego łączy się zatem z teologią apofatyczną: słowo poetyckie nie posiada bowiem dostępu do fundamentów istnienia („nie ma odpowiednich strun i nie ma takiej cewnicy!").

W wierszu *Mysli pogasszyje, czuwstwa zabytyje* (Myśli wygasły, uczucia zapomniane) podmiot liryczny umiejscowiony zostaje w innej, choć też wyśnionej przestrzeni – w środku piramidy egipskiej. Można powiedzieć, że ta ostatnia tworzy ze „szczytem schodów" z poprzedniego utworu parę przeciwległych biegunów tej samej wertykalnej osi, która wyznacza spacjalny porządek całego cyklu[28]. Czytamy:

Myśli wygasły, uczucia zapomniane –
Mumie biednej mojej głowy,
Owinięte w białe całuny śmierci,
Może wcale nie umarłyście?
[. . . . . .]
Przyszedłem do was zapalić latarnię.
Widzę je... ułożone w głębi piramidy,
[. . . . . .]
Słuchajcie, mumie, odpowiedzcie:
Gdybyście mogły znowu żyć –
Inaczej żyłybyście? Tak czy nie?
Nie ma dla mnie odpowiedzi! Milczący świadkowie...
[. . . . .]
Latarnia świeci nad cichymi płytami...
Wszystko, co czuję wokół siebie, to zapomnienie!
Sklepienie pociemniało i zarosło stalaktytami...
W nich kamienieje moje serce...[29]

Zanurzony w stanie totalnego zapomnienia, wywołanego snem („Myśli wygasły, uczucia zapomniane [...]"), podmiot liryczny zyskuje dostęp do innego świata. Równocześnie pojawia się motyw życia po śmierci, tym razem ewokowany w wyobrażonym dialogu z mumiami („Może wcale nie umarłyście?", „Gdybyście mogły znowu żyć [...]"). Wędrowiec spodziewa się, że mumie zdradzą mu tajemnice wiecznego życia. Napotyka jednak wyłącznie milczenie („Milczący świadkowie [...]"), co doprowadza go do rozpaczy. Na końcu tekstu serce wędrującego – symbol jego emocjonalnego i witalnego podejścia do poznania zaświatów – kamienieje i zrasta się ze stalaktytami, wyrażającymi zimno i obojętność otaczającej przestrzeni. Przestrzeni tak samo jałowej, jak ta ze *Źródła* Norwida. Wszędzie panuje totalna ciemność (wędrowiec

---

27 Rdzeń tego wyrazu jest związany ze słowem *„zrenie* [wzrok]".

28 Szczegółowo pisałem o tym w artykule *Existence, Transcendence, and Symbolic Spaces in Konstantin Sluchevskii's „Songs from the Little Corner"* (w zb.: *Pisanie i czytanie architektury*. Red. A. Stankowska, K. Szewczyk-Haake. Poznań 2024).

29 K. Słuczewskij, *Mysli pogasszyje, czuwstwa zabytyje*. W: *Stichotworienija i poemy*, s. 296.

daremnie próbuje rozjaśnić pokój pochodnią), w rezultacie czego tryumfuje niezrozumiałość, przynosząc nie tylko śmierć poezji (wiersz kończy się właśnie na tym momencie), ale również, co gorsza, unicestwienie logosu.

Trzeci i ostatni przykład pochodzi z poematu *Zagrobnyje piesni* (Pozagrobowe piosenki, 1902–1904[30]). Cykl naśladuje, podobnie jak *Vade-mecum* Norwida, *Boską Komedię* Dantego i zawiera trzy części: *Smiert´ i biessmiertije* (Śmierć i nieśmiertelność), *Zagrobnyje piesni* i *W tom mirie* (W tamtym świecie). Dla mnie najważniejszy jest ten jego fragment, w którym autor czyni dalszy krok w krytyce okulocentryzmu, mimo iż figury wizualne, jakich używa, pozwalają połączyć utwór z tą właśnie tradycją. Podczas gdy w *Ciemności* Norwida obserwujemy przepaść między obrazami światła a ciemnym stylem, tutaj porusza nas dysonans dzielący jasny język i ciemne, nieprzezroczyste obrazy:

> Daję wam obraz; tak będzie łatwiej wytłumaczyć!
> Wazon z wodą; i woda w nim jest mętna;
> Ale staje się już od dawna jaśniejsza.
> Mętność, osadzając się, staje się widoczniejsza;
> Krystaliczność mętnych wód nie pojawia się od razu;
> Im wyżej, tym wyraźniejsza ich przejrzystość...
> Wy jesteście w mętności istnienia, widocznej oku tylko czasami;
> Ale na świecie jest ona już od czasów *Starego Testamentu*!
> Wasz wzrok widzi całą ciemność życia,
> Ale to, co następuje,
> To oświecenie, które się dalej odbywa –
> To jest dla nas na ziemi całkowicie poza zasięgiem wzroku[31].

Prawie w każdym z zacytowanych wersów Słuczewski używa leksemu z pola semantycznego dotyczącego wzroku i wizualności. Wszystkie te słowa łączy jedna cecha – nieprzezroczystość, wyeksponowana w (centralnym dla wiersza) koncepcie mętności. Utwór zapowiada podjęcie próby wyjaśnienia (za pomocą języka poetyckiego) tego, czego wyjaśnić nie sposób. Znaczący jest tu obraz mętnej wody w wazonie, która symbolizuje niemożność przekroczenia granic poznania fenomenalnego. Człowiek jest niczym owa woda: zostaje zanurzony w „mętności istnienia" i „ciemności życia". Ostatni wers potwierdza niepowodzenie próby. Skoro to, co podmiot liryczny stara się opisać, znajduje się „poza zasięgiem wzroku", jego liryka będzie z konieczności ciemna, czyli niezrozumiana – lub pojęta jedynie częściowo i chwilowo, jak wówczas, gdy ktoś wysila się, by odróżnić osady od bardzo mętnej wody. Nieprzezroczystość, zarówno poetycka, jak i hermeneutyczna, wiąże się oczywiście z nieprzezroczystością egzystencjalną („Wasz wzrok widzi całą ciemność życia"), ontologiczną („Wy jesteście w mętności istnienia") i epistemologiczną („To jest dla nas na ziemi całkowicie poza zasięgiem wzroku").

Wszystkie trzy przywołane wiersze uświadamiają, że Słuczewski postawił problemy nieprzezroczystości i ciemności w samym centrum swojej liryki, a jego celem była krytyka zachodniej tradycji wzrokocentrycznej, hermeneutycznej oraz epistemologicznej. Prowadząc polemikę, często wykorzystywał on elementy teologii apo-

---

30 Pierwodruk poematu pochodzi z 1902 roku, ale poeta pracował nad tekstem do końca życia 1904).

31 K. Słuczewskij, *Zagrobnyje piesni*. W: *Stichotworienija i poemy*, s. 350.

fatycznej i mistycyzmu. Podobnie jak Norwid, afirmował ciemność, odnajdując w niej alternatywną modalność poznawania fundamentów świata.

Đorđe Koder. Metahermeneutyka i metajęzyk jako konsekwencje niezrozumialstwa

Đorđe Koder jest nie tylko najbardziej niezrozumiałym poetą spośród trzech bohaterów tego szkicu. Jest także najciemniejszym twórcą literatury serbskiej[32]. Jego eksperymentalna, niemal awangardowa poetyka nie mogła zostać przychylnie przyjęta w dobie późnego romantyzmu[33]. Napisany przez Kodera w 1862 roku poemat *Romoranka*, składający się z 10 tys. wersów 10-zgłoskowych, do dziś skrywa nierozwikłane tajemnice, zarówno pod względem tematu, jak i języka. Petar Jevremović tak wypowiadał się o niezrozumiałości tego dzieła:

> Mamy przed sobą labirynt, często chaos, całkowity rozstrój ugruntowanych struktur i ścieżek znaczeniowych; tekst wypełniają liczne ekstremalnie idiosynkratyczne neologizmy, dziwne metafory i jeszcze dziwniejsze wariacje metonimiczne. W sumie – szaleństwo tekstu; celowo prowokowane, poetycko indukowane, metodycznie negowane [...]. Tekstowe szaleństwo oparte na pisarskim szaleństwie[34].

Badacz podkreśla nie tylko niezrozumiałość poematu w sensie jego *obscuritas*, lecz też poetyckie (choć nie używa tego terminu) niezrozumialstwo, „celowo prowokowane" przez autora. Koderowski utrudniony idiom podważa wszelkie normy – liryczne, hermeneutyczne i epistemologiczne. Wskazuje na to już sam początek utworu:

> Tawuło, serce mnie boli,
> Kiedy myślę o revenie przyjaciół,
> Którzy zentylują przez pole,
> I śledzę wzrokiem osty i grzebienie[35].

Za pomocą różnych technik Koder dekonstruuje i rewolucjonizuje serbski język[36].

---

32 Zob. J. Skerlić, *Omladina i njena književnost (1848–1871). Izučavanja o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba*. Beograd 1906, s. 417–419. – S. Damjanov: *Koder. Istorija jedne recepcije*. Beograd 1997; *Veliki Kod(er) srpske književnosti*. „Slavica Lodziensia" t. 1 (2017). – J. Knežević, *San u jeziku Đorđa Markovića Kodera. Zaboravljeni Kod(er)*. „Baština" 2016, nr 41.

33 Zob. N. Vasović, *Poezija kao izvanumište. Đorđe Marković Koder. Eseji*. Beograd 1983, s. 27–42. – M. Orlić, *Crnjanski's New Textuality. The Poetic Play „Mask" (1918)*. „Transcultural Studies" 2015, nr 2, s. 220.

34 P. Jevremović, *Đorđe Marković Koder. Poezija, mit, ludilo*. „Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja" t. 4 (2000), s. 160.

35 Đ. Koder, *Romoranka*. Novi Sad 1862, s. 1. Ponieważ poemat jest w istocie nieprzetłumaczalny, celem mojego przekładu pozostaje próba obserwacji stylu Kodera, pozbawiona roszczeń do wierności semantycznej. „*Revena*" to 'karnawałowe zgromadzenie, zbiórka kobiet odbywająca się w ostatnim tygodniu postu przed Wielkanocą', w trakcie której kobiety przekraczają normy społeczne, nadużywając alkoholu i praktykując wolną miłość. Zob. L. Stevanović, *Magična moćopscenih reči u ženskoj reveni*. „Poznańskie Studia Slawistyczne" 2012, nr 3. Nie udało mi się rozszyfrować znaczenia neologizmu „*zentilati*". Proponuję zatem utworzyć w jego miejscu spolonizowany odpowiednik, co pozwoli zachować pierwotną formę, a jednocześnie pozostawić otwartą (nie)możliwość jej zrozumienia.

36 Zob. Vasović, *op. cit.*, s. 27–42. – Damjanov, *Koder*, s. 45–51.

Po pierwsze, ortografia nie jest stabilna[37], a normy nie zostają zachowane. Zaskakuje choćby pojawienie się prasłowiańskiej litery „jać" („Ѣ"), występującej tutaj jako „*je*", podobnie jak liter z alfabetu rosyjskiego („я", „ю"). Po drugie, Koder pisze i łączy słowa często na podstawie podobieństw brzmieniowych, operując swoiście fonocentryczną poetyką[38]. Są to elementy tyleż innowacyjne, ileż modernistyczne, świadczące o próbach wychodzenia poza tradycję wzrokocentryzmu. Po trzecie, Koder używa dużo archaizmów; występują one niemal w każdym wersie poematu, upodabniając idiom tekstu do języka starosłowiańskiego. W utworze napotkamy także bogactwo neologizmów, których pierwszy przykład stanowi tytuł dzieła[39]. W nazwanym *Razjasnica* (Objaśnienia) glosariuszu, dodanym przez Kodera na końcu książki, czytamy, że „*romoranka*" to słowo nazywające „mruczenie duszy zmarłej rośliny o imieniu Anka"[40]. Neologizm ten jest zrostem serbskiego słowa „*romor*" (o proweniencji łacińskiej) z imieniem rośliny wymyślonej przez autora. Całość należy więc odczytywać – przynajmniej zgodnie ze wskazówkami i „objaśnieniami" Kodera – jako dźwiękową emanację Anki. Także i w tym poemacie, podobnie jak u Norwida, motyw roślinny stanowi centralny element świata przedstawionego (również przywołane obrazy wypełniające pierwszą strofę mają florystyczny charakter). W utworze Norwida spersonifikowana roślina opowiada o istnieniu źródła. U Kodera obdarzona zostaje funkcją jeszcze bardziej doniosłą: j e s t bowiem samym źródłem, umożliwiającym dyskurs poetycki.

W żadnym z nielicznych tekstów poświęconych *Romorance* nie ma mowy o jej wymiarze metahermeneutycznym[41]. Mnie natomiast ten aspekt wydaje się istotny, szczególnie w kontekście rozważań nad problematyką niezrozumiałości. Przeciwnie niż Norwid i Słuczewski, Koder nie stawia w *Romorance* pytań hermeneutycznych lub epistemologicznych. Kieruje czytelnika raczej ku odczytaniom na poziomie „meta-". Język i poetykę Kodera określić można (co skłonny byłbym czynić) jako metajęzyk[42] i jako metapoetykę. Metajęzyk, ponieważ stopień eksperymentowania z tekstem jest tu ekstremalny, a autor przekracza wszystkie normy lingwalne. Oryginalne i kreatywne podejście Kodera do morfologii i ortografii serbskiego pozwala patrzeć na to dzieło jak na przykład p r a c y n a d j ę z y k i e m, czy nawet więcej – jak na próbę wykreowania języka, który nie istnieje. Gra lingwistyczna wysuwa się tu niewątpliwie na pierwszy plan struktury całego utworu, a w konsekwencji staje się najdonioślejszym przedmiotem jego interpretacji. Wy-

---

37 Słowo „serce" K o d e r (*op. cit.*, s. 59, 86) zapisuje wedle dwu redakcji – w starym zapisie „*srdce*" i w aktualnym (obowiązującym od XIX wieku po dziś) wariancie „*srce*".

38 Zob. J e v r e m o v i ć, *op. cit.*, s. 160–164.

39 Poeta tworzy neologizmy oparte na grach fonetycznych lub też eksperymentując z morfologią. Podam tu dwa przykłady (K o d e r, *op. cit.*, s. 60, 1): słowo „*presenka*" to złożenie prefiksu „*pre-*" (odpowiadającego polskiemu „przed-") i leksemu „*senka* [cień]", w efekcie czego powstaje polski „przedcień"; czasownik „*protlikati*" zaś stanowi złożenie onomatopei „*tlik*" (o jaki dźwięk dokładnie chodzi, jest tajemnicą, prawdopodobnie o świergot ptasi) i prefiksu „*pro-*" (oznaczającego trwałość akcji).

40 *Ibidem*, s. 59.

41 Najważniejszy przyczynek do koderologii pochodzi, moim zdaniem, od N. R a d u l o v i c i a (*Podzemni tok. Ezoterično i okultno u srpskoj književnosti*. Beograd 2009, s. 113–134), który podjął (udaną) próbę rekonstrukcji tekstualnych źródeł mitologii stworzonej w *Romorance*.

42 Zob. V a s o v i ć, *op. cit.*, s. 18.

wołująca konteksty metajęzykowe poetyka *Romoranki*, oparta na performatywnej grze z niezrozumialstwem, zaprząta uwagę czytelników i zmusza do szukania odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące zachodniej filozofii[43].

Dekonstruując związki między oralnością a piśmiennością, *ergo* oralnością a literackością[44], Koder demaskuje arbitralność norm skrypturalnej reprezentacji oralnych leksemów. Celowo posługuję się tu pojęciem arbitralności, ponieważ dowolność grafii jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech poematu, która – paradoksalnie – stanowi o jego spójności funkcjonalnej (oczywiście w ramach ciemnej, utrudnionej formy), bez względu na jawną niestabilność ortograficzną i morfologiczną. Równocześnie zwracam uwagę na relację tego, co zapisane, wobec tego, co przywołane w wymiarze akustycznym. Specyfikę poetologiczną *Romoranki* można bowiem pojąć – niezależnie, czy zrozumiemy tekst literalnie, a niewykluczone, iż właśnie dlatego, że go nie zrozumiemy – tylko wtedy, gdy jednocześnie dostrzeżemy jego ciemność wizualną (wyrażaną przez brak konsekwencji zapisu) i ciemność akustyczną. W momencie zainicjowania owego wysiłku interpretacja staje się rodzajem synestezyjnego doświadczenia, polegającego na odnajdywaniu się w totalnej ciemności. Wymiar metajęzykowy *Romoranki* splata się więc z jej wymiarem metahermeneutycznym. Zaciemnienie poematu, dokonujące się dzięki posługiwaniu się utrudnioną, niezrozumiałą formą, nie tylko stanowi wyzwanie dla interpretatora tekstu. Przede wszystkim pełni funkcję zwierciadła trudności hermeneutycznych w ogóle[45]. Wolno śmiało powiedzieć, że *Romoranka* jest alegorią nieczytelności[46] jako efektu zagubienia się podmiotu interpretującego w ciemnym labiryncie, w którym czytelnik nie napotyka żadnych drogowskazów hermeneutycznych. Sama niezrozumiałość poematu staje się więc kluczowym przedmiotem dociekań. Ponieważ nie można jej do końca rozwiązać ani też anulować, wysuwa się na pierwszy plan lektury, sprawiającej wrażenie raczej „interpretacji interpretacji" niż interpretacji tekstu. Cechuje ją zatem swoiste podwojenie, kompleksowość nieznana tradycyjnemu (od)czytaniu hermeneutycznemu.

W artykule dokonałem krótkiego przeglądu problemu niezrozumiałości hermeneutycznej i epistemologicznej, posługując się przykładami dzieł trzech autorów, tworzących pod koniec XIX i na początku XX wieku – Norwida, Słuczewskiego i Kodera. Wymienionych poetów łączy recepcja, obfitująca w konstatacje, które odnoszą

---

43 Zob. rozważania o wpływie platonizmu na Kodera: R a d u l o v i ć, *op. cit.*, s. 125, 131–132. – S. K o s s m a n n, *Oralität und Literalität – Korrelationen in Literatur und Recht*. W: *Die Stimme des Souveräns und die Schrift des Gesetzes. Zur Medialität dezisionistischer Gestimmtheit in Literatur, Recht und Theater*. Paderborn 2012, s. 50–72.

44 Zob. J e v r e m o v i ć, *op. cit.*, s. 159. Nie jest to przypadek, że sformułowany wobec Kodera zarzut o brak talentu literackiego pojawia się w większości przyczynków do badań jego twórczości (zob. przypis 32). D a m j a n o v (*Veliki Kod⟨er⟩*, s. 15) zadaje pytanie: „czy trzeba usunąć Kodera z historii literatury serbskiej?", a tytuł jednego rozdziału monografii V a s o v i c i a (*op. cit.*) brzmi *Da li je Koder znao srpski?* (Czy Koder znał serbski?).

45 Zob. C. S p o e r h a s e, *Die „Dunkelheit" der Dichtung als Herausforderung der Philologie*. W zb.: *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Ch. S c h o l l, S. R i c h t e r, O. H u c k. Göttingen 2010, s. 136–137, 146–147.

46 Nie chodzi tutaj o nieczytelność w sensie dekonstrukcji de Mana, lecz o niemożliwość zupełnego rozszyfrowania poematu.

się do obcowania z liryką niezrozumiałą. Dziwić może, że krytycy niezwykle rzadko zauważali, że ci „ciemni" poeci w istocie tematyzowali problem niezrozumiałości w swoich wierszach, podejmując pytania dotyczące funkcji kreacyjnych i kognitywnych literatury oraz zastanawiając się nad szansami poznania „ciemnego" świata w ogóle. Czynili to w różny sposób i w różnym natężeniu, wykorzystując formy jedynie ciemne (utrudnione) lub wręcz nieprzezroczyste (nieczytelne). Poruszali interesujące ich kwestie wprost lub skrywali je za przesłoną metaforyczną, wizualizując lub sięgając po chwyty retoryczne (Norwid i Słuczewski), a czasem też po performatywny gest, który polega nie na tematyzacji problemu, lecz na jego tekstowej ewokacji poprzez celowe zaciemnianie warstwy werbalnej (Koder). Niejednokrotnie stosowali obie nakreślone strategie obcowania z ciemnością i jej wykorzystywania (Norwid).

Nie roszcząc sobie pretensji do wyczerpania zagadnienia, pragnę dać impuls do szerokiej dyskusji poświęconej kwestii ciemności w twórczości przywołanych poetów oraz skupionej wokół modernizmu jako paradygmatu interesującej mnie tematyki. Zamiast próbować odcyfrować poetykę trzech autorów i wyjaśnić ich ciemność (bez względu na jej formę) w sposób tradycyjnie hermeneutyczny i epistemologiczny, czyli celujący w znalezienie s e n s u tekstu i zyskanie w i e d z y, skupiłem się na metahermeneutycznym i metaepistemologicznym wymiarze przytaczanych dzieł. Teksty te, w moim przekonaniu, demaskują bowiem fundamentalne problemy interpretacji i poznawania *par excellence*.

Abstract

MANUEL GHILARDUCCI The Humboldt University of Berlin
ORCID: 0000-0003-4669-2957

POETIC FIGURES OF HERMENEUTICAL AND EPISTEMOLOGICAL DARKNESS
CYPRIAN NORWID, KONSTANTIN SLUCHEVSKY, ĐORĐE KODER

In the history of Polish, Russian, and Serbian literature, Cyprian Norwid (1821–1883), Konstantin Sluchevsky (1837–1904), and Đorđe Marković Koder (1806–1891) are treated by scholars as incomprehensible based on their peculiar style, which is unanimously considered dark and difficult to decipher. At the same time, the researchers rarely pointed out that the poets themselves raised the hermeneutical and epistemological questions about the (un)intelligibility and (in)cognisability of the world in their pieces. Therefore, the interpretation of their poetry must lead to a reflection on the foundations of understanding in general. The purpose of my analysis of their selected poems is to examine the (meta)hermeneutical and (meta)epistemological dimension of the output by three authors in question.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.2

ALINA ŚWIEŚCIAK Uniwersytet Śląski, Katowice

PRZECIW OBRAZOWI TADEUSZ PEIPER I WIZUALNOŚĆ

Tadeusz Peiper uchodzi za jednego z najbardziej radykalnych wrogów obrazu w historii polskiej poetyckiej awangardy. Jego współcześni niekoniecznie wszak zgadzali się z tą diagnozą. Oto jak podsumowuje „problem obrazu" w twórczości autora *Tędy* Jan Brzękowski:

> Peiper występował przeciw obrazowi poetyckiemu, ale równocześnie przy jego zbytniej predylekcji do słowotwórstwa terminologicznego (obraz, widzenie wewnętrzne, akt wyobraźni itp.) okazałoby się, iż różnice między nami były może mniejsze, niż się wydaje[1].

Brzękowski chwilę wcześniej sugeruje, że nawet tym uchodzącym za najbardziej odrealnione metaforom Peipera, jak „hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru", nie można odmówić walorów obrazowych. I oczywiście ma rację, mimo że dowodzi tego w sposób zbyt prostomyślny (podpowiada mianowicie obraz białej, nieopalonej nogi ⟨M 20–21⟩)[2].

Co prawda w tekstach o poezji Peipera rzadko pojawia się jednoznacznie brzmiąca teza o jej antyobrazowości, ale kiedy badacze wypowiadają się o metaforach autora *Nowych ust*, na pierwszy plan wydobywana bywa zazwyczaj ich pojęciowość, skutkująca diagnozą radykalnej autonomii.

Barbara Sienkiewicz, przywołując sąd Karola Irzykowskiego o wierszu *Latarnia*, że to „rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe"[3], metaforę Peiperowską wiąże z czystą grą pojęć, unieważniającą – albo maskującą – przedmioty odniesienia. Autorka *Literackich „teorii widzenia"* porównuje reguły tak rozumianej metafory do reguł stosowanych w pokerze, stematyzowanych w przytoczonej przez nią anegdocie Wernera Heisenberga

---

1 J. Brzękowski, *Pięćdziesiąt lat...* Przedmowa w: T. Peiper, *Myśli o poezji*. Przedm. J. Brzękowski, J. Kurek. Kraków 1974, s. 21. Dalej do tej książki odsyłam skrótem M. W rozprawie stosuję też inne skróty: O = G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014. – T = T. Peiper, *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972. Liczby po skrótach wskazują stronice.

2 Tak samo zresztą T. Peiper (*Komizm, dowcip, metafora*, T 294) – nieco „łopatologicznie", dobudowując do metafory uprawdopodabniającą ją historię – będzie bronił wykpionego przez K. Irzykowskiego „tyfoidalnego milczenia".

3 Cyt za: B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś*. W: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 258.

(język w pokerze używany jest inaczej niż w nauce: służy nie do przedstawiania rzeczywistości, ale do jej maskowania właśnie). „Każde kolejne słowo likwiduje znaczenie poprzedniego. Gra znaczeń niweczy przedmiot odniesienia. Tworzy nową, czysto słowną, rzeczywistość" – pisze Sienkiewicz o *Latarni*[4]. Znika przedmiot odniesienia (i znak jako taki), pozostają tylko „czyste", puste reguły, które niczego już nie regulują. Badaczka – nie bez racji – porównuje tak pojętą autonomiczną rzeczywistość Peipera do technik unistycznych Władysława Strzemińskiego. Społecznym skutkiem unistycznego upraszczania jest bliskie antyutopii zacieranie śladów tego, co ludzkie, w tym również samej unistycznej idei funkcjonalności[5].

Chociaż zaproponowane przez Sienkiewicz reguły antyobrazowe Peiperowskiej metafory wydają się przekonujące, spróbujmy spojrzeć na tę metaforę nieco inaczej.

Obraz i metafora

Metafora jest miejscem, w którym odbywa się „praca obrazu" – i realizowane są strategie antyobrazowe – zarówno w teorii Peipera, jak i w jego praktyce poetyckiej[6].

Mimo że autor *Nowych ust* często mówi o modusie percepcyjnym doświadczania rzeczywistości, że bierze pod uwagę zmiany w – podpadającej wszak szczególnie pod ogląd wzrokowy – „skórze świata", chce uchodzić za poetyckiego ikonoklastę. „Zakazem obrazu" objęta jest przede wszystkim jego antyrealistyczna metafora, ponieważ rekomendowana w niej odległość pojęć powinna służyć efektowi antyrealizmu, czyli tworzeniu perspektywy urojonej, wyobraźniowej; jeśli mamy tu do czynienia z obrazem, byłby to obraz „nieopisowy". Za główny cel tego przedsięwzięcia należy uznać konstruowanie rzeczywistości poetyckiej, której miarą okazuje się dystans do zdroworozsądkowej, zorientowanej na tradycyjnie komunikowane uczucia i realistycznie postrzeganej rzeczywistości.

Określenie Peipera jako „wroga obrazów" – wielokrotnie mówił o tym, że poezji

---

4 *Ibidem*.

5 Zob. *ibidem*, s. 261.

6 Przypomnijmy: nowa metafora, proponowana przez twórcę *Żywych linii* i nazywana przez niego metaforą teraźniejszości, opiera się na zasadach antyrealizmu i „ekonomizmu", co oznacza przede wszystkim, że powinna ona przekształcać rzeczywistość doznań na rzeczywistość poetycką (a tym samym realizować ogólniejszy cel ekwiwalentyzowania uczuć, pseudonimowania obserwowalnych stanów rzeczy) i że ma być oszczędna, czyli podporządkować się regule skrótu (metafora jako skrócone porównanie). Jednemu i drugiemu służy odległość pojęć. Uzasadniając jej poetycką skuteczność, Peiper odrzuca myślenie zdroworozsądkowe, ponieważ wywodzi ono tę odległość z faktycznego sposobu widzenia rzeczywistości, wszakże nie o taki „fizyczny" wymiar odległości semantycznej mu idzie. Motywacja powinna być tu przede wszystkim estetyczna, czyli metaforą teraźniejszości rządzić mają nie reguły rzeczywistości, w tym reguły postrzegania rzeczywistości, ale reguły wewnątrzpoetyckie. Jej teraźniejszość nie jest więc sprawą tematu (a przynajmniej nie tylko tematu), lecz konsekwencją nowych rozwiązań poetyckich. Te nowe rozwiązania to głównie „rozbijanie tworzydeł", czyli burzenie dotychczasowych hierarchii w postrzeganiu rzeczywistości i wartościowaniu pojęć, i komplikowanie tych procedur przez wprowadzanie do nich najświeższych danych kulturowo-cywilizacyjnych. Oddziaływanie tzw. vivifikacji (animizacji), którą Peiper rozpoznaje jako główny mechanizm metaforyzacji, w służbie metafory teraźniejszości powinno objąć całość postrzegalnego świata, nie tylko – co miało miejsce dotąd – jego przyrodniczo-naturalną domenę. Zob. T. Peiper, *Metafora teraźniejszości*, T.

nie należy wywodzić z obrazu[7] – nie oznacza wszak rezygnacji z obrazowości, obrazowania, widzenia. Wydany przez autora *Żywych linii* „zakaz obrazowania" dotyczy bowiem tylko wybranych – „opisowych" – obrazów, a proces widzenia jest dla niego jednym z najbardziej intrygujących poetycko, bo domagających się „przekonwertowania" na reguły poetyckie, problemów. Także koncepcja metafory opiera się na „skróconym widzeniu".

„Nieopisowe" obrazy

W artykule *Metafora teraźniejszości* znajdziemy fragment, w którym Peiper porównuje nowe funkcje tego środka stylistycznego do nowych form w malarstwie. Płaszczyzną porozumienia okazuje się tu antyrealizm:

> Nic [...] dziwnego, że dzisiaj, kiedy cała sztuka buduje swą drogę z wiaduktów anty-realizmu, przenośnia musiała stać się najbardziej poszukiwanym środkiem poetyckim. Dokonuje ona tego samego procesu transformacji, do którego innymi środkami zmierza plastyka dzisiejsza. Metafora odgrywa w poezji część tej roli, jaką w malarstwie odgrywają formy abstrakcyjne. Można by nawet powiedzieć, że kub, walec, trójkąt są metaforami plastyki. [*Metafora teraźniejszości*, T 55]

W innym miejscu Peiper dystansuje się wobec tych nowych form w malarstwie – jego wątpliwości dotyczą głównie futuryzmu, gdzie nowe formy miałyby być odpowiedzialne za efekt ruchu, a właściwie za dynamizowanie konstrukcji obrazu, podczas gdy – twierdzi poeta – są one co najwyżej symbolami czy skojarzeniowymi ekwiwalentami ruchu. Nawet wtedy akceptuje je jednak jako elementy czynne w procesie odrealniania obrazu świata, odchodzenia od naiwnego realizmu, na czym bardzo zależy mu również w poezji.

Peiperowska koncepcja metafory nie jest rzecz jasna pomysłem „dziewiczym". Wyraźną semantyczną odległość słów tworzących metaforę warunkiem jej zaistnienia uczynił już Fryderyk Nietzsche. Według niego metafora łączy rzeczy najbardziej sobie obce i dzieli najbliższe. Niczego nie reprezentuje, a już najmniej prawdę (wywodzi się więc z krytyki pojęcia prawdy). Co istotne, tak rozumiana metafora zakłada pośrednictwo obrazu. Uruchamia bowiem specyficzny mechanizm translacyjny: najpierw przekłada pobudzenie nerwowe na obraz, następnie zaś obraz na dźwięk. Nie można jednak mówić o żadnej odpowiedniości ani między pobudzeniami nerwowymi a obrazami, ani między obrazami a słowami[8].

Nawiązujący do Nietzschego Gottfried Boehm, analizując problem obrazu i widzenia w kontekście historii sztuki i ewolucji teorii obrazu, zwraca uwagę na wspólne metaforze językowej i obrazowi „tło nie-tożsamości" (O 211). W przypadku języka chodzi o naruszającą nawyki semantyczne nieokreśloność powodowaną odległościami pomiędzy członami metafory, natomiast w przypadku obrazu – o różne ro-

---

7 Zob. np. M 113: „Ale w poezji awangardowej nawet przedmiot pogrążony w bezruchu nie prowadzi do obrazu poetyckiego".

8 Skoro zaś dźwięk – podobnie jak słowo – to przekład z przekładu, jest on metaforą metafory. Do takich metafor drugiego stopnia F. Nietzsche (*O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993, s. 197) zalicza każde pojęcie, tyle że „zwykłe pojęcia" można nazwać skostniałymi metaforami. Zob. też A. Przybysławski, *O metaforze i sztuce, czyli kilka uwag po lekturze „O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie"*. „Principia" t. 13/14 (1995), s. 276.

dzaje nietożsamości: tytułu i zawartości, o podwójną tożsamość artystycznego artefaktu (który jak *Głowa byka* Pabla Picassa jest równocześnie siodełkiem i kierownicą roweru ⟨O 211⟩) albo o zakłócone relacje między poszczególnymi figurami czy między figurami a tłem. Ten ostatni przypadek sprzęga metaforę z czasowością. Zatrzymajmy się przy nim na chwilę. Przykładem tej zależności niech będzie (analizowane pod tym kątem przez Boehma) malarstwo Paula Cézanne'a.

Rewolucja w widzeniu, jaka dokonała się za sprawą sztuki awangardowej, ale której początek przypisujemy właśnie Cézanne'owi, związana jest z przekroczeniem albertiańskiego modelu okna. Jedną z jego konsekwencji była frontalność. Obraz-okno oglądamy, stojąc na zewnątrz, mając go przed oczami; widzenie, oparte na zasadach perspektywy geometrycznej, okazuje się tu biernym procesem utwierdzającym stabilny porządek obrazu. Cézanne zakwestionował regułę odwzorowania, uznał obraz za narzędzie poznania, funkcjonujące na podobnych prawach jak nauka czy wiedza potoczna (O 50). Dzięki osłabieniu perspektywy oraz efektom inwersji, czyli wymienności pozycji odległych i bliskich, przestrzeń komplikuje się, zwielokrotnia, aktywizuje, innymi słowy, zmienia się w czasoprzestrzeń (O 51), proces widzenia zaś angażuje oglądającego – cieleśnie: jego oko miesza się z rzeczywistością, widzenie zaś z widzianym (O 61). Posługując się plamami barwnymi (*taches*), Cézanne tyleż zaciera granice pomiędzy poszczególnymi obiektami albo pomiędzy obiektami a tłem, ile konfiguruje te obiekty. Przejścia między nimi mają bowiem charakter ciągły i nieukierunkowany (O 257). W samym obrazie stanowczo mniej chodzi więc o to, co przedstawione – co da się, przekładając widziane na reguły języka dyskursywnego, wskazać jako „to a nie co innego" – lecz bardziej o konstytutywne dla niego wieloznaczność, ciągłość, nieukierunkowanie. Cézanne mówił o „realizacji" rzeczywistości za pomocą tej płynnej, niekończącej się syntezy elementów (O 258), Boehm mówi natomiast o „różnicy ikonicznej", czyli wzajemnym warunkowaniu się materialności, cielesności, zmysłowości i sensu[9]. Tak jak wcześniej dla Henriego Bergsona – widzenie i poznanie to dla niego dwa aspekty jednego aktu kognitywno-percepcyjnego[10].

Podobnie o mocy kognitywnej obrazu i wchodzącej z nią w konflikt sferze nieoznaczoności i wieloznaczności wypowiada się Georges Didi-Huberman – tę ostatnią lokując dodatkowo w kontekście psychoanalitycznym. Filozof rozpoczyna od relacji szczegół *versus* połać: zarówno szczegół, jak i połać, żeby je zobaczyć, wymagają zbliżenia się patrzącego, a zatem podziału (obrazu na mniejsze części),

---

9 „Różnica ikoniczna" jest kategorią, do której B o e h m (zob. np. O 77) nieustannie wraca, doprecyzowując ją i „odciążając" równocześnie, wszystko wskazuje więc na to, że nie chce jej definicyjnie zamykać.

10 H. B e r g s o n (*Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Przeł. R. J. W e k s l e r - W a s z k i n e l. Przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył M. D r w i ę g a. Kraków 2006) był jednym z pierwszych filozofów, którzy łączyli obraz, percepcję, ciało i ruch. W jego koncepcji obraz jest realny (istnieje w świecie) i idealny (należy do świadomości) zarazem – to miejsce „styku" świata, ciała i świadomości. W obrazie-ruchu spotykają się różne płaszczyzny czasowe, pośredniczy on między percepcją a pamięcią; pojawia się jako obraz-percepcja, obraz-wspomnienie, obraz-sen, stanowi więc podstawę ustanawianego przez filozofa *continuum* przedmiotowo-podmiotowego, co z kolei czyni go fundatorem wszystkich kolejnych (włączając Deleuzjańską) koncepcji obrazu-ruchu (*ibidem*, s. 9–10).

cięcia (wydobycia z całości) – po to jednak, „by lepiej stworzyć całość”[11]. Owa całość istnieje już w odrębnych częściach i nie ma związku z realistycznym przedstawieniem, nawet jeśli obraz za realistyczny chce uchodzić. Różnica między szczegółem a połacią okazuje się zasadnicza: pierwszy jest rozciągły, mierzalny, „zagnieżdżony”, druga natomiast – niemierzalna, intensywna; to wydarzenie raczej niż przedmiot, ekspansja. Połać przejawia tendencję do podporządkowywania sobie obrazu[12], tyranizuje, fantazmatycznie zaraża obraz[13], problematyzuje go, aby umożliwić uchwycenie czegoś „innego”, co wymyka się oglądanej z bezpiecznego dystansu, często realistycznej całości (Didi-Huberman wyjaśnia pojęcie połaci głównie na przykładzie obrazów Johannesa Vermeera)[14]. Owo „coś” jest czystą materialnością, cielesnością, niemal haptycznością. Badacz przyrównuje połać do (freudowskiego) symptomu: doskonale zawieszonego między oczywistą widocznością a będącym efektem wyparcia i zagrażającym porządkowi ukryciem.

Peiperowski „nieopisowy” obraz to obraz zbudowany z „urywków” widzenia; zasada jego działania nie wydaje się odległa od tego, co o metaforze-obrazie u Cézanne'a mówi Boehm, a nawet też od tego, jak o „symptomatycznych” połaciach myśli Didi-Huberman. Albowiem fakt, że metafora twórcy *Żywych linii* „przekształca rzeczywistość doznań” w „rzeczywistość czysto poetycką” (*Metafora teraźniejszości*, T 55), że jest „samowolnym spokrewnianiem pojęć [...], którym w świecie realnym nic nie odpowiada” (*Metafora teraźniejszości*, T 54–55), sugeruje tylko rezygnację z jednoznaczności, przedmiotowości, rozpoznawalnej relacyjności, czyli z naiwnie realistycznego rozumienia obrazu, a nie z samego obrazu. Przypuszczalnie na popularyzowaną przez Peipera ideę „urywkowych widzeń” wpłynęła przede wszystkim awangardowa koncepcja obrazu, niemniej w rekonstruowaniu interesującego go modelu widzenia pomocne mogą się okazać również nowsze teorie – pod warunkiem że pobudzają do procesualnego myślenia o obrazie, dopuszczają zmienność reguł widzialności i doceniają odbiorcę jako „miejsce obrazów” (niezależnie od materiału, który mają za podstawę).

Zacznijmy od tego, że Peiper docenia metaforyczny potencjał nowych technik malarskich, przede wszystkim wykorzystanie uproszczonych figur geometrycznych i brył. Choć z drugiej strony nieprzesadnie docenia sposoby, jakimi awangardyści chcieli oddawać ruch. W stosowaniu uproszczonych figur i brył, ciążących w stronę abstrakcji, dostrzega podstawowy nośnik antyrealizmu w sztukach plastycznych (*Futuryzm*, T 161–162). Co istotne, rola owych form i obiektów zawsze związana jest z nowym użyciem perspektywy: malarskiej u Cézanne'a i kubistycznej u jego kontynuatorów, polegającej na zacieraniu granic między poszczególnymi elementami i łączeniu różnych punktów widzenia. Oglądający konstytuuje obraz w akcie percepcji, tak jak rekonstruuje obowiązujące w nim reguły widzialności. Nowe „sposoby poetyckie” oznaczają również burzenie dawnych, statycznych reguł widzenia przy użyciu tej nowej – skróconej lub zmiennej – perspektywy. W koncepcji

---

11 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Przeł. B. Brzezicka (na s. 7–20 wykorzystano tłumaczenie A. Leśniaka). Gdańsk 2011, s. 155.

12 Zob. *ibidem*, s. 182–184.

13 Zob. *ibidem*, s. 174.

14 Zob. *ibidem*, s. 176.

autora *Żywych linii* widzenie okazuje się więc procesem destabilizacji, a „nieopisowy" obraz to obraz będący efektem dynamicznej równowagi niewspółmiernych, kontrastujących ze sobą sił. Najistotniejszą jakością „nowego widzenia" jest, wspomniana wcześniej wielokrotnie, urywkowość (*versus* migawkowość):

> W dziedzinie wizualności daje nowa poezja to, co nazywam widzeniami wewnętrznymi. Do właściwości tych widzeń należy, że przedmioty pojawiają się w nich nie w całości, lecz w ułamkach, w urywkach. [M 114]

> W nowej poezji urywki wystarczą do narzucenia czytelnikowi poetyckiego waloru przedmiotów, z których pochodzą. [M 114]

> Nie tylko zawartość widzeń wpływa na nasze wzruszenia, także sposób ich przebiegania. Wzruszenia są inne, gdy przebiegi wyobraźniowe są inne. [M 114]

> W prawdziwie nowej poezji urywki widzeniowe powstają, pierzchają, znikają z szybkością bliską tej, jaka cechuje samorzutne ruchy wyobraźniowe, a jakiej dotąd nie osiągnął żaden gatunek mowy poetyckiej czy w ogóle literackiej. [M 115]

> W moich najbardziej posuniętych utworach widzenia są już tylko migawkowe. Np. utwory *Wśród*, *Latarnia*. [M 115]

> Gdy ujrzy się najbardziej awangardowe posunięcie nowej poezji, gdy ujmie się najbardziej odkrywcze jej czyny, gdy przeniknie się kierunek jej wielkiej inicjatywy, wówczas zrozumie się, że w tej poezji nie może chodzić o tworzenie obrazów; że to, co daje ona najdonioślejszego, wyklucza je. [M 117]

> Urywkowe widzenia wewnętrzne nie mają zróść się w jakiś jeden obraz, w jakąś jedną wizję, wręcz przeciwnie: powinny pozostać w urywkowości, w urywkowości zmiennej, ciągle różnej, występującej w różnych związkach, związkach też urywkowych [...]. [M 117]

Paradoks obrazowości w teorii Peipera wynika z tego, że poeta, będąc zwolennikiem sztuki awangardowej, odwołuje się do przedawangardowych koncepcji obrazu: proponowane przez autora *Nowych ust* wewnętrzne, urywkowe czy migawkowe widzenia mają przede wszystkim przeczyć statyczności, a obraz jest według niego jej synonimem. Byłby to więc obraz sprzed „epoki redynamizacji". „Widzenia" są natomiast jak najbardziej awangardowe – w sztuce bowiem właśnie awangarda sproblematyzowała tę statyczność. Przykład pierwszy z brzegu: na procesualność obrazu zwracał uwagę – istotny w kontekście Peipera – Strzemiński[15]. Dowartościowuje on w percepcji obrazu ruch oka; pisze o wyższości widzenia ruchomego, sukcesywnego („wędrownego") nad statycznym – którego wszakże nie pomija, a raczej traktuje jako punkt wyjścia, zadany przez perspektywę albertiańską[16].

Procesualna tożsamość obrazu polega na „podwójnej percepcji", na współwystępowaniu tego, co symultaniczne (możliwe do objęcia jednym spojrzeniem), i tego, co sukcesywne (co wymaga ruchu oka, przechodzenia od elementu do elementu) (O 230–234). Tak zredynamizowane widzenie zapobiega kostnieniu obrazu, sprowadzaniu go do pojęcia, konstatowaniu statycznej obecności (za którą odpowiedzialna byłaby zabsolutyzowana symultaniczność). Broni się też przed dominacją

---

15 Związki poezji T. Peipera z teorią W. Strzemińskiego badała wieloaspektowo Sienkiewicz (*op. cit.*, s. 248–255, 263–268).

16 W. Strzemiński, *Teoria widzenia*. [Przedm. J. Przyboś]. Wyd. 3. Kraków 1974, s. 154.

odwzorowywania, ponieważ tego, co przedstawione, nie należy traktować jako reprezentacji jakiegoś uprzedniego modelu, pojęcia czy stanu rzeczy. Obraz, który uwolnił się od roli reproduktora i od widzenia konstatującego, jest obrazem „otwartym", za każdym razem („za każdym widzeniem") wytwarzającym inaczej zorganizowany zmysłowy sens, a więc obrazem o zmiennej dynamice energii zmysłowej.

Sukcesywne widzenie Strzemińskiego, Cézanne'owski obraz „realizujący" rzeczywistość, Boehmowska koncepcja dynamicznej równowagi symultaniczności (statyczności) i sukcesywności obrazu[17] czy kognitywno-fenomenologiczny (symboliczno-symptomatyczny) status obrazu w teorii Didi-Hubermana – odwołują się do identycznej funkcji: widzenia niepoddającego się stabilizacji. Skoro Peipera interesuje to samo: przekształcanie widzenia konstatującego, mającego reprodukować rzeczywistość, w widzenie dynamiczne, zdolne ukazać jej zmienną dynamikę, nasuwa się pytanie, dlaczego „apostoł awangardowej dynamiki" odrzuca awangardowe próby oddania ruchu. Zarówno w wydaniu malarzy, jak i poetów.

Problem ruchu i „skoordynowane działanie sił"

Uproszczona odpowiedź na to pytanie brzmiałaby tak: Peiper potępia wszystko, co przeczy logice i świadomej konstrukcji. Z tego wynika właśnie jego dwuznaczny stosunek do awangardy. Dla przykładu, specyficzna Peiperowska „obrona surrealizmu" opiera się na trzech kategoriach negatywnych: „Zupełna bezplanowość, bezrozumność, zupełny bezład pisania" (*Droga rymu*, T 77). Poeta, który wysoko ceni budowę i rygor „pięknego zdania", nie może zaakceptować przypadku i automatyzmu, mimo że te, wydawać by się mogło, oddają dynamikę psychicznego życia człowieka. Twierdzi odważnie, że notowanie czystego funkcjonowania myśli prowadzi jedynie do powstania spisu, a nie dzieła sztuki (*Droga rymu*, T 79). Inaczej z futuryzmem: rozumiejąc rolę tego ruchu w procesie zmiany kulturowej[18], Peiper nie akceptuje jego podstawowych – uprawomocnionych głównie przez Filippa Marinettiego – zasad. Po pierwsze, włoski poeta uprawia kult materii, nie traktuje jej więc racjonalnie, ale niemal religijnie. Po drugie – i co jest konsekwencją pierwszego – dowartościowuje rzeczownik, uznając go za rzekomo najbliższy materii, i proponuje regułę „słów na wolności", która, zdaniem autora *Tędy*, oddala go od celu, jakim powinno być odzwierciedlenie ruchu: życia materii. W efekcie, tak jak w przypadku surrealistów, futurystyczne teksty literackie to – utrzymuje Peiper – katalogi rzeczy (*Futuryzm*, T 153–155). Zarzuty wobec obydwu kierunków są zatem analogiczne: odrzucenie reguł składni, która jest koniecznym w strukturze tekstu artystycznego elementem racjonalnym, nieporządek i przypadek w miejsce ładu i logiki oraz lekceważenie celu estetycznego. Co najważniejsze: ruch, dynamika, pożądane i przez surrealistów,

---

17 Czyli koncepcja „różnicy ikonicznej" i – będącej jej istotą – równowagi między siłami (pobudzeniami) a danymi (pojęciami), do których te siły bywają (tymczasowo) sprowadzane, czyli między „»scalaniem« obrazu w symultaniczność i ponownym »różnicowaniem« w sukcesywność" (O 236).

18 Tu dominują wprawdzie anarchia oraz „postulaty życiowe" – taka anarchia i takie postulaty życiowe, które prowadzą do imperializmu i „zordynarnienia życia" – ale futuryzm ma w sobie moc odrodzenia („są w nim zadatki na zupełne przeobrażenie życia, na stworzenie nowego metra moralności i kultury"), na jego sztandarach widnieje wypisane hasło nowatorstwa (*Futuryzm*, T 147). Co istotne więc, w polskich warunkach daje on szansę na wyjście z choroby romantycznej.

i przez futurystów, są w ich pracach – twierdzi poeta – pozorne. Jego zdaniem, futurystyczny dynamizm nie odzwierciedla istoty zmiany cywilizacyjnej początku XX wieku. Rozumiany jest on tu najzwyczajniej: jako ruch, szybkość, tymczasem powinien być pojmowany jako „sprowadzanie zjawisk do sił" (*Futuryzm*, T 157), które działają też w spoczynku. Ten problem ilustrują zarówno manifesty, jak i obrazy futurystów, którym autor *Żywych linii* zarzuca, mówiąc najprościej, naiwność. Sprowadzając rzeczywistość do ruchu, prawdę o tej rzeczywistości rozumieją albo bardzo prozaicznie, usiłując oddać świat tak, jak przedstawia się on w danym miejscu i danym momencie obserwującemu go podmiotowi (uzyskujemy wówczas efekt turboimpresjonizmu, czyli naiwnego realizmu), albo dynamizm jest tu pewną wewnętrzną dyspozycją podmiotu (artysty), który narzuca ją światu. Wówczas nie będziemy mówić o obrazie reprodukującym konkretne sytuacje związane z ruchem, ale o dynamicznej konstrukcji obrazu. I w tym podejściu, zdaniem Peipera, nie brakuje naiwności: artyści sądzą, że formy statyczne (sześcian, piramida, linia prosta, kąt prosty) można zastąpić dynamicznymi, takimi jak odwrócony stożek, linia elipsoidalna, kąt ostry, które niejako same z siebie „robią ruch" na obrazie. Po pierwsze jednak, formy te nie są dynamiczne, wprowadzają tylko asocjacje ruchu. Po drugie, to podejście, mimo że reprezentuje idee czysto malarskie, okazuje się arbitralne, założenie o powszechnej dynamiczności świata stanowi bowiem według polskiego poety nadużycie (to filozoficzna presupozycja); w sztuce konstrukcje dynamiczne powinny być równoprawne ze statycznymi.

Wskazaną przez Peipera udaną realizacją dynamizmu w sztuce, która nie sprowadza się do stosowania symboli czy asocjacyjnych ekwiwalentów ruchu, ale polega na ujawnianiu panujących w rzeczywistości sił[19], jest twórczość Kazimierza Malewicza:

> W jego rysunkach odczuwa się działanie sił. Odczuwa się parcie form, ich ciążenie ku sobie, chciałoby się powiedzieć: jakieś namiętne wyciąganie ramion, jakieś zmierzanie do uścisku. A przy tym formy te złączone są w organiczną jedność. I to nie – jak to się przeważnie dzieje – za pomocą geometrycznego systemu budowy, lecz dzięki specjalnemu, bliżej nie dającemu się określić, skoordynowaniu działania sił. [*Futuryzm*, T 163]

Tym, co może interesować poetę w pracach oraz w koncepcji Malewicza – i co wiąże się z podnoszonym przez niego do rangi głównej zasady „działaniem sił" – wydaje się ich manifestacyjny antyrealizm. W tekstach teoretycznych Malewicz mówi o sztuce podporządkowanej czystemu doznaniu, które przekładane jest na środki malarskie za pomocą nowych, służących dokładnie temu celowi znaków, a nie przez przedmiotowe zapośredniczenia. Suprematyzm okazuje się więc sztuką nieutylitarną, gdzie znaczenie mają nie „przedmiotowa struktura życia i »sztuki«; idee, pojęcia, przedstawienia [...]"[20], ale wrażenie, doznanie, czyste przeżycie.

---

19 Gdzie indziej – w kontekście filmu – T. Peiper (*O statyzmie*, T 230) mówi o tym, że „spoczynek (lub ruch powolny) może być użyty jako środek natężenia wrażenia ruchu poprzedzającego spoczynek lub następującego po nim".

20 K. Malewicz, *Suprematyzm*. W: *Świat bezprzedmiotowy*. Przeł. S. Fijałkowski. Gdańsk 2006, s. 65.

Mimo że jego twórczość ewoluowała od obrazów „cézannistycznych”[21], przez kubizm, prymitywizm, futuryzm, do suprematyzmu, o Malewiczu pisze się głównie w kontekście *quasi*-religijnej duchowości czy podszytej metafizyką kosmologii. Andrzej Turowski uznaje go za podważającego istnienie obrazu ikonoklastę, pozarozumowca, którego niewiele łączy z polską sztuką historycznej awangardy, a tym mniej z funkcjonalistą Peiperem[22]. Ten jednak z jakichś względów Malewiczowskie „skoordynowanie działania sił” uważa za doskonały model odwzorowania dynamiki rzeczywistości. Nie bez znaczenia wydaje się tu fakt, że Peiper podobnie jak Malewicz rezygnuje z prostych efektów realizmu na rzecz bardziej skomplikowanych relacji podmiotowo-przedmiotowych. „Twórczy artyści” (w przeciwieństwie do odtwórczych naśladowców tzw. natury) – mówi pomysłodawca suprematyzmu – „ukazują coraz to inne rozwiązania odwiecznego konfliktu pomiędzy podmiotem a przedmiotem”; ich dzieła „tylko trochę przypominają codzienną rzeczywistość lub wcale jej nie przypominają”[23]. Operują oni zawsze „elementem dodatkowym”, odpowiedzialnym za odkształcenia, za efekt nierealistyczności. Chodzi o gest twórczy, wyrażający się w konkretnych stosunkach formalnych, w dynamice procesu formowania: w liniach (określonej kombinacji prostej i krzywej), płaszczyznach, bryłach, stosunkach barwnych, grach światła, czyli nowych formach malarskich. Każdy kierunek w sztuce ma własny element dodatkowy, który go określa. To samo można powiedzieć o „prawdziwym” artyście[24]. Peiperowskim „elementem dodatkowym”, czyli głównym wykładnikiem funkcji poetyckiej, a jednocześnie czynnikiem odpowiedzialnym za odkształcenia realistycznego obrazu rzeczywistości i za jego dynamizację, wydaje się nowa metafora. To w niej przede wszystkim wytwarzane jest pole semantycznych napięć, „skoordynowanego działania sił”[25].

Mimo że Peiperowska koncepcja „nowego widzenia”, możliwa do zrekonstruowania chociażby na podstawie tego, co autor *Żywych linii* pisze o surrealizmie i futuryzmie czy o Malewiczu – w tym postulat równoprawności form dynamicznych i statycznych oraz dowartościowywanie pól napięć – pozwala się analizować w kontekście awangardowych i poawangardowych teorii obrazu, poeta nie dostrzega (albo nie chce dostrzegać) całego potencjału awangardowej rewolucji w sztuce. W swoich ocenach nie tylko bywa dogmatyczny, często wydaje się, że jest wręcz niesprawiedliwy, że manipuluje czytelnikiem. A wszystko po to, by rola Peipera jako pierwszego awangardysty, najważniejszego innowatora polskiej poezji i jej

---

21 Takiego określenia („cézannizm”, „cézannistyczny”) używa K. Malewicz (*Wprowadzenie do teorii elementu dodatkowego w malarstwie*. W: *Świat bezprzedmiotowy*, s. 34).

22 A. Turowski, *Malewicz rosyjski?* W: *Dziura w całym. O sztuce i historii sztuki współczesnej*. Warszawa 2023, s. 410–411.

23 Malewicz, *Wprowadzenie do teorii elementu dodatkowego w malarstwie*, s. 32.

24 Zob. *ibidem*, s. 38–44.

25 Peiper (M 55), choć nie wspomina o „elemencie dodatkowym”, właśnie sposoby metaforyzowania uznaje za podstawowy wyróżnik oryginalnego autora. Z Malewiczem łączy go też nowy rytm. W koncepcji twórcy *Czarnego kwadratu na białym tle* rytm organizuje kwadraty i wywiedzione z nich formy. Nowość nie jest tu jednak bezwzględna, rytm ten przypomina bowiem kompozycje typowe dla prymitywnych rysunków praczłowieka (zob. Malewicz, *Suprematyzm*, s. 73). Peiper (M 67–68) również mówi o swoim nowym rytmie – niemuzycznym – w nawiązaniu do rytmu pierwotnego.

naczelnego prawodawcy mogła pozostać niekwestionowana. Wolno przypuszczać, że jego postawa „walki z obrazem" także była podszyta resentymentem – walczy on wszak równocześnie z tymi, którzy uchodzą za twórców nowej poetyckiej obrazowości: Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim. Obydwaj popełniają, jego zdaniem, te same błędy, co malarze futuryści. Zatrzymują się w pół drogi. Przyboś – jak pisze Peiper –

> w swe obrazy wprowadza zawsze ruch. Czyni to nawet z obrazami przyrody [...].
>
> To uruchamianie nieruchomych składników natury ma być unowocześnieniem patrzenia; ruch ma tu być znakiem naszej epoki. Jest to nowoczesność powierzchowna. [...] W porównaniu z ruchami, jakie stwarza miasto, nawet ruchome składniki przyrody czynią wrażenie nieruchomych. [M 112–113]
>
> Przyboś wysuwa postulat jedności wizji, mówi o obrazach, a równocześnie przyjmuje mój postulat metaforyzacji. Otóż metaforyzacja przeczy wewnętrznie jedności wizji. [M 118]

Peiper koniecznie chce widzieć w Przybosiu autora spod znaku *stasis* (statyki); ruchu, który daje się sprowadzić do „jedności wizji", nie można, jego zdaniem, nazwać prawdziwym ruchem, głównie dlatego, że nie wiąże się z pracą nowej (Peiperowskiej) metaforyzacji, a ta przecież opiera się wyłącznie na „urywkowych widzeniach", czyli nie prowadzi do stabilizacji i nie skutkuje powstaniem obrazu. Arbitralność i apodyktyczność sądów Peipera trudno rozpatrywać tu wyłącznie w kategoriach krytycznoestetycznych – bardziej przekonują one jako przejaw walki o władzę.

Żeby oddać sprawiedliwość ruchowi w poezji autora *Śrub*, należałoby oczywiście przyglądnąć się wewnątrzwierszowym napięciom – dowartościowywanemu przez Peipera „skoordynowanemu działaniu sił" – i terenem tych badań uczynić poezję miejską, a nie obrazy natury (nazywanie Przybosia poetą natury wydaje się mniej więcej tak samo uzasadnione jak określenie tym mianem Peipera).

Biorąc pod uwagę ów „polityczny" wątek Peiperowskiej kampanii antyobrazowej, trudno się dziwić, że jako przykłady słusznego zastosowania nowej koncepcji widzenia i prawdziwej dynamiki w poezji autor *Nowych ust* podaje własne wiersze, m.in. *Wśród* i *Latarnię*. Zobaczmy więc, jak te zasady są w nich realizowane.

„Nie-obrazy" Peipera

Rzeczywiście, zgodnie z deklaracją Peipera, utwór *Wśród* wypełniają szczątki widzeń, którym trudno przypisać „jedność wizji":

> Wśród pni w żałobie o gałęziach w pieśni Wśród kwiatów
> którymi orze dzień Wśród pszczół plujących w boże łona
> Wśród ech z których co drugie syczy, zwinięty płód gadów,
> Wśród cienia który, urodziwszy się wachlarzem, nożem skonał
> Wśród rąk w ogniu, w którym szumi targ
> Wśród słów o barwie uśmiechu w światło opakowanych
> błyszczących na godzinach które drgają, = uśmiechy na rtęci
> Wśród pieszczot które kładą się same w nocy na dywany
> i przykryte wargami kołyszą cukier pociechy na piersi
> Wśród wypoczętych rzęs poranka Wśród Tak[26].

---

26 T. Peiper, *Wśród*. W: *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waś-

Możemy tu wskazać pewne uprzywilejowane pola semantyczne – łącznie z potępioną przez poetę naturą (obok niej znajdą się ciało, światło i czas) – mimo to układ widzeń nadal pozostaje kłopotliwy. Walcząc z „jednością wizji" w teorii, w praktyce Peiper nie jest bowiem aż tak rygorystyczny. Jak pamiętamy, koordynacja działania sił, zakładająca przecież jakiś poziom uspójnienia, w wersji Malewicza nie tylko była dla niego dopuszczalna, ale posłużyła mu za wzór nowej awangardowej dynamiki. Bez minimalnej koordynacji nie ma bowiem napięć. Wiersze Peipera pełne są tego rodzaju napięć, jakkolwiek trudniej uchwytnych niż w poezji Przybosia czy Brzękowskiego. W „uspójnianiu wizji" mogą wszak pomóc reguły zaproponowane przez teoretyków obrazu.

Zacznijmy od tego, że wiersz *Wśród* zachowuje balans między powtórzeniem a różnicą, między efektem widzenia symultanicznego a sukcesywnością następującej tu zmiany. Rzecz jasna Boehmowskiej zasady sukcesywności i symultaniczności odnoszonej do obrazów nie sposób bezstratnie przepisać na – z założenia sukcesywny – tekst literacki, kategorie te nieźle uspójniają się jednak z ideą skoordynowanego działania sił w obrębie urywkowych widzeń.

Za efekt symultaniczności odpowiada tytułowy przyimek: jukstapozycyjne sąsiedztwo miejsc, w których lokuje nas „wśród", nie porządkuje, nijak nie hierarchizuje owych przestrzeni, jesteśmy „wśród" tego wszystkiego naraz. Równocześnie samo to słowo stanowi leksykalne tło, z niego wyłaniają się poszczególne miejsca: pomaga im się ukonstytuować, ale i zaciera granice między nimi. Owym „wszystkim" natomiast są kolejne „nieopisowe" obrazy, abstrakcyjne, nieostre, oparte na uwydatniających „antyrealizm" semantycznych odległościach. A jednak sekwencyjne, na efekt ruchu pracuje tu bowiem upływający czas (ruch światła i cienia; sekwencja: dzień, noc, poranek). Cała sytuacja zacierania granic między ludzkim ciałem i nie-ludzką, ale, jak to ciało, płodną naturą a innymi elementami (wachlarz, nóż, targ, rtęć, cukier), które luźno wiążą się z tamtymi domenami, współtworzy efekt rozproszonej sensualnej (albo wręcz erotycznej) przyjemności. I komunikuje kruchość: ulotność oraz niejednoznaczność owego układu.

W *Latarni* sytuacja wygląda – można rzec – odwrotnie:

> Z błękitnego serca czchnął żółty gołąb w ulicę!
> Chrząknął białą kulą w powietrze ukołysane,
> czek słońca, strąt dnia wśród nocy z przeczenia;
> światłem ociosał przeciwległe kamienice,
> wpadł w ciemne okno, zapałka w ranę,
> wypadł deszczem na mleku i wpisał się w dłoń cienia
> który unieruchomił przechodzącą dziewczynę
> przylepiwszy ją do nocy niedzielą gwiazd czarną,
> Potem, unosząc z sobą obłe wspomnienie o niej,
> piersi ulicznej lipy wdmuchnął w białą tkaninę,
> tajemnicą nocy zapiął, ogłaskał chorągwią parną
> i wziął z sobą w podróż miód ich trójkątnych woni.
> Po takim przystanku świat jest łzą bez przystani.
> Pod czarnym ciepłem dwóch murów,
> pod płaszczem z cegły

---

kiewicz. Utwory *Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979, s. 58 (wiersz pochodzi z tomu zatytułowanego *A* ⟨1924⟩).

dymiło smutne błoto w uzębionej pieśni;
błotem był stary żebrak, pieśnią łachman na nim.
Ukazał je przechodniom gołąb przebiegły,
krzyknął światłem, wydobył ich oczy z kieszeni,
– wiosło prawdy w niewiadomych fal algebrze –
i, odbiwszy się od guzika generalskiego,
płetwami odblasków skandując kazanie wieloryba,
polewał ropiący się chodnik manifestem o srebrze
i triumfująco wiódł samotnika
wmurowanego w dlaczego
na terasę kawiarni, półmisek radości, i... Baaa![27]

Dominuje tu tryb sekwencyjny, ponieważ śledzimy ruch światła wydobywającego z mroku strzępy obrazów, natomiast możliwe do odtworzenia i symultanicznego oglądu tło tworzą pojęcia, których wspólnym elementem są niejednoznaczne, zacierające granice rzeczywistości doświadczenia zmysłowe: przede wszystkim wzrokowe, ale także słuchowe, zapachowe i dotykowe, synestezyjnie splątane.

Irzykowskiemu, którego komentarz do wiersza *Latarnia* cytuje redaktor *Poematów i utworów teatralnych* Peipera[28], tego rodzaju technika – Didi-Huberman mógłby ją nazwać symptomatyczną naddeterminacją[29] – wydaje się nieefektywna. Spełnia ona co prawda kryteria rygorystycznej Peiperowskiej metaforyzacji, lecz dowodzi równocześnie jej niecelowości: *Latarnia* to „istotnie rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe"[30]. Irzykowskiego rozdrażnił wieloryb i jego płetwa, którą uznał za sztuczną, wysiloną konotację światła: „Szukając już piętnastego obrazu do światła, [Peiper] znalazł płetwę [...]"[31].

Aby „usprawiedliwić" poetę, wróćmy do pojęcia naddeterminacji: (źródłowo Freudowski) symptom wyraża się w materialnym języku znaczących, „co prowadzi do »rozgałęziających się« skojarzeń sensu, ale też do przedstawienia węzłów wieloznaczności i zaznaczenia w symbolice miejsc non-sensu"[32]. Rozpraszające się skojarzenia przeciwdziałają zamknięciu obrazu, a zamknięty (jak pisze Didi-Huberman, „w skrzynce Idei") obraz „staje się martwą wodą pozbawioną mocy fal"[33]. Innymi słowy, naddeterminacja symptomu utrzymuje obraz w permanentnym konflikcie, zapobiega ostatecznemu scaleniu na jakimkolwiek poziomie – pozwala tylko na scalenia chwilowe – i włącza go w ekonomię wątpienia, krytycznej uwagi.

W *Latarni* droga światła niesionego czy rozprowadzanego przez gołębia wyraźnie dzieli się na dwie strefy: lekką, białą, rozerotyzowaną, której ośrodkiem jest dziewczyna, i ciemną, ciężką, brudną, zbudowaną wokół postaci żebraka z generalskim guzikiem. Całość podlega tu grze światła i cienia, ale w pierwszym fragmencie światło okazuje się radosne, śmiałe, erotycznie agresywne, w drugim nato-

---

27 T. Peiper, *Latarnia*. W: jw., s. 64–65 (wiersz z tomu *Żywe linie* ⟨1924⟩).
28 Przywoływałam go na początku w kontekście „antyobrazowej tezy" Sienkiewicz.
29 Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 118–119.
30 T. Peiper, komentarz do wiersza *Latarnia* w: *Poematy i utwory teatralne*, s. 658.
31 *Ibidem*.
32 Didi-Huberman, *op. cit.*, s. 118.
33 *Ibidem*, s. 119.

miast – przebiegłe. Symptomatycznymi elementami obrazu, zakłócającymi jego odbiór jako zwykłej sceny rejestrującej kilka momentów pracy nocnej latarni, są niemal wszystkie Peiperowskie metafory; takie wszak mają zadanie: zapośredniczać, komplikować znaczenia. W pierwszej części najaktywniej robią to, moim zdaniem, wyrażenia „czek słońca", „strąt dnia" i „zapałka w ranę". Denotatem każdego z nich jest gołąb, w pierwszej „metaforycznej instancji" będący również światłem. Metafory wprowadzają niepokój, który znajdzie potwierdzenie – rozrośnie się – w drugiej części wiersza. Obrazy czeku znamionującego dług, osadu nie do usunięcia i rozdrażnionej rany kumulują się w obrazie żebraka, mającego za sobą najpewniej generalską przeszłość, przed sobą natomiast drogę na terasę drogiej kawiarni. Nie chodzi rzecz jasna o to, żeby, jak zrobił niegdyś Peiper z „tyfoidalnym milczeniem", tłumaczyć, czyli rozbrajać metafory. Symptom stanowi minimalny poziom scalenia, wizja powinna pozostać – i pozostaje – „urywkowa", wewnętrznie skonfliktowana. Neutralny obrazek rodzajowy rozsadzany jest z jednej strony erotyczną walką, z drugiej konfliktem klasowym. Technika światłocienia wydobywa pęknięcia i kontrasty: poczynając od niepokojącego objawu „ekonomii natury" („czek słońca"), a kończąc na protorewolucyjnym obrazie społecznej nierówności.

Jakiego rodzaju symptomem byłby tu natomiast drażniący Irzykowskiego wieloryb i jego płetwa? Po pierwsze, nie wydaje się on tak arbitralny, jak sugeruje krytyk. Okazuje się bowiem częścią dosyć rozbudowanego wątku morskiego: znajdziemy tu przystań, fale, wiosło; mamy też polewany wodą „ropiący się" chodnik (jako dalekie echo „zapałki w ranie"). Po drugie, jeżeli uznać, że żebrak, wieloryb i kazanie tworzą kolejny poziom chwilowego scalenia, to – biorąc pod uwagę, że pojawiają się one w kontekście społecznej nierówności – niewykluczone, iż byłoby to echo (albo echo echa) biblijnego Jonasza i grzesznej Niniwy. Tyle że symboliczną[34] ramą wiersza – przez erotyczne, biblijne, rewolucyjne symptomy problematyzowaną, ale nie „odwoływaną" – nadal pozostaje przygoda kilku promieni światła miejskiej latarni.

W obydwu Peiperowskich „przypadkach obrazowych" istotna wydaje się jeszcze jedna, pomijana dotąd, kwestia. Dla Peipera – tak jak dla Strzemińskiego, ale i dla jego następców – ruch konstytuuje świadomość wzrokową, którą można by nazwać, za twórcą unizmu, świadomością widzenia fizjologicznego[35]. Ruch jako najistotniejsza cecha widzenia (właśnie dlatego, że jest to widzenie w ruchu, okazuje się ono fragmentaryczne, urywkowe, wewnętrzne) materializuje widzącego, jego aparat odbiorczy, jego „subiektywny świat"[36]. Spojrzenie zostaje więc ugruntowane w sferze cielesno-psychiczno-biograficznej[37]. Peiperowska synestezja pełni w *Latarni* nową rolę, przełamuje jej dotychczasowe funkcje symbolistyczne (posiłkując się pojęciem Didi-Hubermana – lokuje się po stronie symptomu). Nie chodzi w niej też o korespondencję sztuk – synestezja znaczy tu antropologicznie, pośredniczy między somatycznym a semantycznym, innymi słowy: wkracza w obszar afektu.

---

34 W znaczeniu, jakie „symbolicznemu" w kontekście obrazu nadaje Didi-Huberman.
35 Zob. S t r z e m i ń s k i, *op. cit.*, s. 158.
36 *Ibidem*, s. 192.
37 Jak u P. Cézanne'a. Zob. O 269.

Obraz i afekt

W myśleniu o obrazie jako czymś ucieleśnionym i ruchomym spotykają się filozofowie i historycy sztuki. Hans Belting podsumowuje te poglądy prostym stwierdzeniem: człowiek jest miejscem obrazów. Magazynuje i archiwizuje obrazy postrzegane (zewnętrzne) i przez siebie produkowane (wewnętrzne); kolektywne i indywidualne, a także kolektywne, które po odpowiedniej „obróbce" stają się indywidualne[38]. Belting, nie powołując się co prawda na Bergsona, ale idąc jego śladami, pokazuje, jak widzenie ciałem i widzenie refleksyjne (wizje, sny, uczucia, wspomnienia, wyobrażenia) upłynniają granicę między percepcją zewnętrzną a wewnętrzną[39].

Gottfried Boehm stawia sprawę nieco inaczej, mówi: widz jest w obrazie (O 312). Owo bycie umożliwia mu różnica ikoniczna, przeobrażająca obraz w zdarzenie, które zawsze okazuje się związane z wahaniem między „symultanicznym natarciem a sukcesywnym ruchem" (O 313); w centrum obrazu znajdują się więc ruch, czasowość, zdarzenie (O 310). To właśnie zdarzenie: wymuszona na obserwatorze konfrontacja z wpisaną w obraz asymetrią, konfrontacja skutkująca rozmaitymi konfiguracjami sensu, może być rozumiane – jak chce Gilles Deleuze – w kategoriach afektu. Boehm nawiązuje do Deleuze'a pod sam koniec swoich rozważań o obrazach i widzeniu. Analogia między jego różnicą ikoniczną a „maszyną abstrakcyjną" Deleuze'a pozwala, jak się wydaje, włączyć w przestrzeń tych rozważań jedno z istotniejszych Deleuzjańskich pojęć – intensywność. W rozdziale *Mille Plateaux*, do którego odsyła Boehm, „maszyna abstrakcyjna" nazwana jest „maszyną utwarzowienia"[40]. Jej działanie okazuje się polityczne, przemocowe: ma ona gwarantować wszechmoc znaczącego i autonomię podmiotu, ale równocześnie – dzięki nieskończonym niemal możliwościom połączeń, jakie generuje (czyli sile deterytorializacji) – daje szansę wyzwolenia się z władzy znaczącego i podmiotowości, z terroru twarzy. Inny nawiązujący do Deleuze'a badacz, Brian Massumi, poziom intensywności określa właśnie jako ten, który nie podlega semantycznemu ani semiotycznemu uporządkowaniu, „nie trzyma się rozróżnień"[41]. Deleuze przekonywał, że deterytorializacja podlega kontroli, jest reterytorializowana przez działanie drugiej siły, z którą zazwyczaj współwystępuje, i żeby uzyskać wolność, trzeba wyjść poza ów zamknięty obieg (szukać linii ujścia). Massumi bada owe nienormatywne przebiegi, zakłócenia liniowego przejścia między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, będące temporalnym i narracyjnym szumem: napięcia między obrazem-wydarzeniem a ekspresją-wydarzeniem. Ta ostatnia okazuje się paradoksem; czymś, czego nie sposób przyswoić – oto właściwa intensywność, czyli afekt. Afekt uabstrakcyjnia ciało, stanowi siłę początkową, której nie można w całości funkcjonalnie wykorzystać, ponieważ jest jej „za dużo", musi więc pozostać częściowo *in potentia* i *in abstracto*. To ona jednak zakłóca przebiegi czasowe – kontaktuje przy-

---

38 Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2012, s. 71–95.

39 Dzieje się to w sztuce awangardowej, najwyraźniej w surrealizmie. Zob. *ibidem*, s. 269.

40 Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Rok zerowy. Twarzowość*. W: *Tysiąc plateau*. Red. J. Bednarek. Współpraca merytoryczna B. Banasiak. Przedm. M. Herer. Warszawa 2015 (e-book).

41 B. Massumi, *Autonomia afektu*. Przeł. A. Lipszyc. „Teksty Drugie" 2013, nr 6, s. 113.

szłość z przeszłością z pominięciem teraźniejszości, otwiera przestrzeń fazową, wirtualność, w której rezonują ze sobą rozmaite poziomy obdarzone odmienną logiką i organizacją temporalną (umysł i ciało, przeszłość i przyszłość, wola i poznanie, wnętrze i powierzchnia, wesołość i smutek, akcja i reakcja, spokój i pobudzenie, pasywność i aktywność itd.). Afekt okazuje się nie tylko punktem ich wyłonienia, ale i umykającym punktem ich zbiegu – Massumi mówi w tym kontekście o „dwustronności, równoczesnym uczestnictwie wirtualnego w aktualnym i aktualnego w wirtualnym [...]"[42]. Owa „dwustronność" sprawia, że afekt ma charakter synestetyczny –

wiąże się z udziałem poszczególnych zmysłów w sobie nawzajem [...]. Afekty to wirtualne synestetyczne perspektywy zakorzenione w faktycznie istniejących rzeczach poszczególnych, które je ucieleśniają (a zarazem funkcjonalnie ograniczają)[43].

Cała ta sfera niejednoznaczności, wirtualności każe myśleć o afekcie w kategorii otwarcia: afekt to nadmiar, resztka, która otwierając potencjał rzeczywistości, utrzymuje ją przy życiu. W owym otwarciu mieszczą się również Deleuzjańskie linie ujścia, Boehma różnica ikoniczna i symptomatologia Didi-Hubermana.

Jak tak rozumiana koncepcja afektu ma się do Peiperowskiego „nie-obrazu"?

W nowej poezji (i nowej teorii poezji) autora *Tędy* najbardziej interesuje ucieczka od „wiedzy prymitywnej" (M 44), utrwalonych rozwiązań artystycznych blokujących nie tylko ewolucję literatury, ale i rozwój człowieka. Żeby uciec przed tyranią treści, łatwymi emocjami, nudnymi rymami, nieodkrywczymi metaforami czy też unieruchamiającymi rzeczywistość obrazami, poeta tworzy cały system naddeterminacji formalnych. Skoro jego celem jest wolność, ów system można by uznać za naiwny, bo ostatecznie prowadzi on od jednego determinizmu (zastany układ treściowo-formalny) do drugiego (systematyka Peiperowska). Co wszak zrozumiałe, Peiper nie postrzega w ten sposób swojej „rewolucji" (nawiasem mówiąc, o radości wolności mówi, że odczuwamy ją jedynie wtedy, gdy „odbija się od granic" ⟨M 72⟩). I w sytuacji, w jakiej ją inicjuje, do ponownego unieruchomienia jest na tyle daleko, że rzeczywiście wydaje się, iż nie trzeba się nim przejmować. Z jego perspektywy wygląda to wręcz przeciwnie: dopiero podchwycenie nowych rozwiązań uprawdopodobni przełamanie starego systemu. Problem nie tkwi wyłącznie w tym, że poeta próbuje narzucać poezji nowy porządek, ale i w tym, że jedynie sobie przypisuje takie prawo; innymi słowy, jego rewolucja od początku okazuje się autorytarna. Przy czym to tylko pierwszy aspekt zagadnienia. Drugi jest dużo bliższy mechanizmom deterytorializacji. Otóż Peiper zaleca jednokrotność, niepowtarzalność jako zasadę wszystkich swoich poetyckich chwytów. Otwiera zatem przestrzeń wirtualności: oczekiwania, napięcia, nadmiaru. Produkowane sytuacyjnie, jednorazowe odpowiedniki uczuć są wierniejsze – równie nieuchwytnym jak owe pseudonimy – stanom afektywnym poety i odbiorcy niż ich unieruchomione nazwy (zob. M 56). W nowej metaforze rzecz polega więc na tym, by oddać „odrębność", niesystemowość uczucia: jego „zgięcia i przegięcia", „odkształcenia jego ruchu" (M 55), a ponieważ Peiperowi chodzi nie tyle o pojedynczą metaforę, ile o metaforyzację, tej zasadzie semantycz-

42 *Ibidem*, s. 124.
43 *Ibidem*.

nego otwarcia podporządkowuje się nowa poezja jako taka. Idźmy dalej: stawką nowego rytmu jest w przekonaniu Peipera rytm własny wiersza, niedający się sprowadzić do żadnego poprzedzającego go systemu (M 68, 81–94), stawką zaś nowego widzenia – uwolnienie poezji od „uległości wobec świata realnego" i martwych wpływów opisu prozatorskiego (M 64–65). Szansę na to uwolnienie daje, jego zdaniem, przede wszystkim układ rozkwitania.

Peiper próbuje nas przekonać o kognitywnej wiarygodności poematu rozkwitającego, który –

> stosuje się [...] do psychologicznych kategoryj poznawania (więc i do uczuciowych) i to jest jednym ze źródeł jego siły działania. Wprawdzie nie daje przedmiotu takim, jakim jest, ale w pewnym sensie jest prawdziwszy od innych poematów, bo daje sposób poznawania przedmiotu. [M 63–64]
>
> Zawsze poznajemy przedmiot w całości; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo. W ten sam sposób zaznajamia czytelnika ze swym przedmiotem poemat rozkwitający. Rośnie on całościami. [M 63]
>
> Nowe związki powstające między poszczególnymi fazami poematu nie żyją jedynie z bliskiego zetknięcia efektów, z ich grubego wbijania się we własne boki, lecz tworzą się na odległość. Odległe i wyszukane stosunki jednoczą poemat. [M 65]

To, co jednoczy poemat – i co może świadczyć o jego kognitywnej sile – tworzy się na odległość (jak w przypadku sukcesywności obrazu w koncepcji Boehma czy symboliczności obrazu w teorii Didi-Hubermana). „Z bliskiego zetknięcia efektów" powstają wszak „nowe związki", które z tymi tworzonymi na odległość muszą pozostawać w stanie napięcia – przypominają się więc Malewiczowskie „skoordynowane działania sił". Mimo że Peiper sugeruje systemowość poematu rozkwitającego i łączącego się z nim modelu poznania, w praktyce poetyckiej – na szczęście – rzecz okazuje się dużo bardziej skomplikowana. Zazwyczaj – tak było również w omawianych przeze mnie wierszach – kontrolę przejmują owe napięcia, nierealizowane oczekiwania i nadmiar, z którym nie wiadomo co zrobić. Dzięki temu Peiperowski poemat nie przestaje być konstrukcją otwartą, a nawet wielokroć otwartą – powiedzmy: perforowaną – gdyż miejsc otwarcia jest w nim tyle, ile metafor opartych na urywkowych widzeniach. Inaczej mówiąc, procesualna tożsamość „rozkwitających obrazów", wymuszając zwielokrotnioną percepcję i otwierając poemat na różne sposoby organizowania zmysłowego i refleksywnego sensu, „wirtualizuje" go. Nie bez znaczenia są w tym układzie synestezje, które, jak chce Massumi, uwrażliwiają na potencjalność rzeczy, dezorientują, otwierają układy percepcyjno-poznawcze[44]. Peiper, często mówiący o uczuciach, wzruszeniach, wyobraźni, z którymi współpracują jego widzenia wewnętrzne i metaforyzacja, ma świadomość ukrytej w nich afektywnej siły[45]. Właśnie wirtualizujące tekst odpowiedniki uczuć i dynamizujące

---

44 Zob. *ibidem*.

45 A. D a u k s z a (*Afektywny awangardyzm*. „Teksty Drugie" 2014, nr 1), badaczka podłoża afektywnego twórczości awangardowej (jako takiej), swoją koncepcję opiera na tezie, że większość awangardystów – niezależnie od tego, iż przypisuje im się zazwyczaj tendencję do depersonalizacji, zdystansowanie, powściągliwość i racjonalizację – na różne sposoby przełamywała modernistyczne antynomie: intelektualne–realne i racjonalistyczne–afektywne. Dauksza wspomina o Peiperze tylko na marginesie wywodu, przy okazji niejednoznacznego stosunku awangardystów do uczuć; Peiper jest tu właśnie przypadkiem artysty, który głosząc „wstyd uczuć", chce widzieć równocześnie w sztuce „wytwórnię wzruszeń" (*ibidem*, s. 55).

go wewnętrzne urywkowe obrazy, jak pisze, „pozwalają oczekiwać [...] głębszego zniewolenia i silniejszych reakcyj wzruszeniowych" (M 56).

Rzecz zatem nie w tym, żeby pozbyć się obrazu, rytmu, wzruszeń, ale żeby „opracować" je na nowo, zaktualizować, tak by przystawały do nowych warunków cywilizacyjnych, nowej sytuacji społeczno-kulturowej i nowej wrażliwości. Wysiłek ten – o którym Peiper wypowiadał się przecież *expressis verbis* – nie oznacza wcale radykalnej autonomii, ucieczki od rzeczywistości, która skazuje na „poezję pojęciową". Wręcz przeciwnie, oznacza pracę nad „koordynowaniem działania sił", czyli pracę „przeciw separacji". A w Peiperowych splotach tego, co społeczne, kulturowe, psychiczne, somatyczne, afektywne, językowe itd., istotną rolę, bo rolę pasa transmisyjnego – czy może raczej automatycznej przekładni – pełnią zaangażowane w te sploty obrazy.

Abstract

ALINA ŚWIEŚCIAK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-0459-1242

AGAINST THE IMAGE TADEUSZ PEIPER AND VISUALITY

Entering into polemics with the often unarguably accepted thesis on the "non-picturesqueness" of Tadeusz Peiper's poetry, the author of the paper attempts to present that the writer employed various ways to incorporate the image in his verses, and that, undeniably, disallowing for the image, one is unable to justify his theory and poetic practice. The image is understood in the avant-garde manner: as an event, action, movement, and as an affective category, syneasthesically intense, open to somatic-semantic flows.

Although Peiper often refers to the principles of new art, the image remains for him a static entity. In his poetic programme he includes the notion of fragmentary images that in many ways correspond to the avant-garde (and subsequent) aesthetic theories. Referring to the older and newer theories of image and viewing (*e.g.* by Władysław Strzemiński, Gottfried Boehm, and Georges Didi-Huberman), Alina Świeściak demarcates the role which Peiper ascribes to "new picturesqueness" in his conception of poetry and poetic practice, as well as sets out the manner the picturesqueness affects the ideological-aesthetic unity of this concept and practice.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.3

JAKUB SKURTYS Uniwersytet Wrocławski

ROZMIENIAĆ NA DROBNE EKONOMIE TADEUSZA PEIPERA

> Śliczną rzeczą mógłby być nowy dwutygodnik literacki, ale nie wierzę w możliwość realizacji. Jeśli kto, to chyba tylko Kurek mógłby zająć się organizacją takiego pisma. Ale pieniądze, pieniądze[1].

1

Nie ulega wątpliwości, że twórczość Tadeusza Peipera jest jednym z częściej rozpatrywanych i lepiej rozpoznanych dzieł rodzimej awangardy XX wieku, a kolejne fale zainteresowań autorem *Nowych ust* (często związane z rocznicami, w których znaczącą rolę odgrywała też sama „Zwrotnica") sprzyjały różnym perspektywom i niejednokrotnie miały wręcz wywrotowy charakter w odniesieniu do naszego spojrzenia na konstruktywistyczną spuściznę minionego stulecia. Opisywano to dzieło klasycznie i filologicznie – od strony teorii języka poetyckiego oraz jego miejsca w szeroko pojętym modernizmie[2] i kontynuacjach[3], ale także w kontekście studiów urbanistycznych czy architektonicznych[4]. Poruszano problemy ekonomii pragnienia, erotyki i męskości[5] oraz innych nowoczesnych aporii (widzenia, podmiotu, wyra-

---

1 T. Peiper, list do J. Przybosia, z 4 X 1927. W: *Listy Tadeusza Peipera do Juliana Przybosia z lat 1927–1933*. Oprac. T. Kłak. „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4, s. 151–152.

2 Zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*. Wyd. 2, przejrz., uzup. Kraków 1980. – J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998. – A. Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004. – J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004. – J. Grądziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010.

3 Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Peiperyzm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej*. W zb.: *Dwie dekady nowej (?) literatury. 1989–2009*. Red. S. Gawliński, D. Siwor. Kraków 2011. – J. Grądziel-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*. „Przestrzenie Teorii" 2014, nr 22. – B. Sienkiewicz, *Co wynika z Peiperowskiego projektowania „uścisku z teraźniejszością". (Refleksje historyka dwudziestowiecznej awangardy, z małym wychyleniem w stronę XXI wieku)*. „Przestrzenie Teorii" 2024, nr 41.

4 Zob. B. Swoboda, *Peiper w Bauhausie. Wokół dyskursu architektonicznego lat dwudziestych XX wieku i literatury nowoczesnej*. „Pamiętnik Literacki" 2024, z. 2.

5 Zob. J. Fazan: *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010; *Ciała Tadeusza Peipera*. „Wielogłos" 2015, nr 1. – Ł. Józefowicz, *(Nie)poetyckie materie – o „lęku produkcji" w polskiej poezji nowoczesnej (Leśmian – Peiper i Przyboś – Różewicz)*. „Rana" 2021, nr 1.

żalności, lęku przed wpływem)[6]. Coraz popularniejsze wśród polskich badaczy spoglądanie na awangardę z perspektywy kulturowej, a nie wyłącznie jak na jeden z prądów estetycznych[7], otwiera wszakże kolejne możliwości, w tym te pokątnie dotąd eksplorowane, a stanowiące część szerszej refleksji na temat fantazji ekonomicznych w rodzimej literaturze przełomu XIX i XX wieku[8].

Peiper nie tylko był naszym głównym teoretykiem konstruktywizmu poetyckiego, ale też jako pierwszy spopularyzował termin „ekonomia wypowiedzi" w odniesieniu do opisu organizacji tekstu literackiego i wprost, w najważniejszym manifeście polskiej awangardy, uznał „inwazję czynnika ekonomicznego" (TN 39)[9] za podstawowy warunek estetyczny nowej epoki. Jeśli dodamy do tego podejmowane niejednokrotnie przez autora *Żywych linii* refleksje szczegółowe: o pracy fizycznej i niematerialnej (*Hierarchia pracy*, *Sztuka a proletariat*), o czasie, jakim dysponują odbiorcy sztuki, o stosunku włożonych środków do uzyskanych efektów oraz o technicznej/maszynowej reprodukcji dzieł (choć to „nie prawa maszynowej produkcji poddadzą rytm poecie, lecz prawa współczesnej konsumpcji" ⟨TN 89⟩), a także liczne z ducha socjalistyczne sprawozdania z życia proletariatu (choćby cała *Kronika dnia*), dojdziemy do wniosku, że nowożytne myślenie ekonomiczne (na temat próby racjonalnej redystrybucji dóbr w sytuacji ich powszechnego deficytu) znajduje się u podstaw Peiperowskiej antropologii.

Tworzenie ornamentacyjnych epitetów i porównań opartych na leksyce ekonomicznej, czyli tzw. ekonomizmów (np. „napiwek światła" z *Nogi* ⟨P 71⟩, „czek słońca" z *Latarni* ⟨P 64⟩), to nie tylko jeden z manieryzmów, który mógłby zmodernizować słownik XX-wiecznej poezji (czemu przecież Peiper sprzeciwiał się w przeprowa-

---

6 Ciekawego (oczywiście niepełnego, ale za to bibliograficznie przydatnego i naprawdę obszernego) przeglądu różnych nowszych odczytań dokonała M. Lachmann w artykule *Aktualność i atrakcyjność myśli Tadeusza Peipera – nawiązania i (ko)inspiracje* („Teksty Drugie" 2024, nr 5) i do niego odsyłam po dalsze wskazania.

7 Swoistym zwornikiem tego typu rekonfiguracji jest wychodząca od 2015 roku krakowska seria „Awangarda / Rewizje". Z ostatnich publikacji zob. np. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, *Sejsmolodzy zmysłowości. Taktyki haptyczne Tadeusza Peipera*. W: *Style zachowań awangardowych. Przypadek polski*. Kraków 2022.

8 Peiperowi w kontekście ekonomii symbolicznych poświęcony został popularyzacyjny, a więc z konieczności bardzo ograniczony objętościowo, szkic M. Kłosińskiego *Ekonomia i polityka w poezji lat dwudziestych* (w zb.: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Red. P. Rypson. Warszawa 2015), który zainspirował niniejsze rozważania, prowadzone w trybie polemiczno-dopowiadającym. Zob. też A. Jeżyk, *Wolny rynek słów. Reguły ekonomii w polskiej poezji awangardowej*. „Polisemia" 2010, nr 3. – M. Baron-Milian, *Wat plus VAT. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*. Katowice 2015. – K. Dudek, *Ekonomiczne wątki polskiej awangardy w stulecie jej powstania. Wybrane zagadnienia*. „Kultura i Rozwój" 2017, nr 1. – J. Skurtys, *„Słowa są jak bezrobotni". Kilka wstępnych uwag na temat ekonomicznych paradoksów języka awangardy*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, z. 2. Zwłaszcza zaś warto wziąć pod uwagę efekty publikacyjne grantu Narodowego Centrum Nauki *Ekonomia literatury* (2012/05/D/HS2/03589) w postaci pięciu tomów monografii zbiorowych redagowanych przez P. Tomczoka [i in.].

9 Skrótem TN odsyłam do: T. Peiper, *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972. Ponadto stosuję skrót P = T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz. Utwory *Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979. Liczby po skrótach wskazują stronice.

dzanej przez siebie krytyce futuryzmu), ale po prostu rdzeń myślenia autora tomu *Raz* o literaturze. A skoro to właśnie nowoczesną ekonomię braku próbuje Peiper przepisać na symboliczną ekonomię literacką (z natury nadmiarową, skupioną na nadwyżce znaczenia lub organizacji kodu), rzecz musi poskutkować piękną katastrofą i zarazem fascynującą przestrzenią do refleksji nad kryzysem awangardy. Metodologiczną podstawą takich ekonomiczno-literackich porównań niech będą rozwijane m.in. przez Marthę Woodmansee i Marka Osteena badania z zakresu *new economic criticism* (NEC), które próbowały zebrać rozsiane pomiędzy filozofią, kulturoznawstwem i literaturoznawstwem tropy dotyczące uwikłania języka w zagadnienia nowoczesnej ekonomii (nie tylko z perspektywy socjologii literatury, co byłoby bliskie Peiperowi, ale przede wszystkim w odniesieniu do koncepcji ekonomii symbolicznych i problemów z reprezentacją[10]).

W przypadku autora *Nowych ust* prócz czynionych wielokrotnie deklaracji opartych na analogii ekonomicznej uwzględnić należy jeszcze istotny kontekst biograficzny, który z konieczności streścić trzeba (z wielką stratą) w kilku hasłach: pochodzenie z bogatego (nawet bardzo) mieszczaństwa krakowskiego, z całkowicie spolonizowanej inteligencji żydowskiej i rodu znamienitych prawników, potem (mimo śmierci ojca oraz dzięki zaradności matki) europejskie wykształcenie i hiszpański przyczółek awangardy, a następnie lata spędzone w umiarkowanej biedzie, gdy Peiper próbował być równocześnie wytwórcą nowej sztuki i jej głównym mecenasem, żyjącym na kredyt i z pożyczek rodzinnych fundującym własne działania artystyczne. Wreszcie – skrajna bieda i niepokój czasów okupacji, na co nakładały się refleksja o towarowym, grabieżczym charakterze drugiej wojny światowej oraz fantazje o specyfice nadchodzącej gospodarki socjalistycznej, mające ograniczone umocowanie empiryczne.

Warto zacząć od jednego ze wspomnień Jana Brzękowskiego, może nieco hagiograficznego, ale niepozbawione waloru wyjaśniającego:

> Nie było w nim [tj. w Peiperze] nic z suchości, cechowała go życzliwość i dobroć ludzi w stosunku do innych, zwłaszcza wobec młodych; był bardzo ludzki. W tym czasie [tj. w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku] cierpiał na długotrwały kryzys finansowy – w jego portmonetce nie zawsze znajdowało się tyle, ile było potrzeba na skromny obiad. Mimo tego nigdy nie wahał się ani chwili, gdy nasuwała się możność przyjścia z pomocą innym. Podobnie za każdym razem gdy zobaczył na ulicy żebraka, zatrzymywał się i czasem długo szperał w pugilaresie lub w kieszeni, by znaleźć coś dla niego; robił to zawsze, nawet w momentach gdy znajdował się prawie bez pieniędzy[11].

Dostrzeżemy w tym fragmencie obrazy doskonale wpasowujące się w kompleks naznaczający twórczość Peipera: umiarkowanie socjalistyczna wrażliwość, mieszczańsko-inteligencki odruch filantropijny, raczej pochwała samego gestu niż realna możliwość pomocy czy chęć zmiany świata (zmiana wszak musi dokonywać się w zgodzie z racjonalnie sformułowanymi prawami), ale też przywiązanie do detalu i drobnicy, na którą poeta był niejako skazany. To Peiper „szperający w pugilaresie lub w kieszeni", Peiper od groszy i monet, a nie weksli czy czeków, od portmonetek i kieszeni, a nie kont bądź transakcji bankowych. Rozdarcie między uabstrakcyj-

---

10 *The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economics*. Ed. M. Woodmansee, M. Osteen. London – New York 1999.

11 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*. Wyd. 2. Kraków 1975, s. 31–32.

niającym się systemem ekonomii opartej na wielkich liczbach i rosnącej wierze w kredyt (odroczoną spłatę) a codziennym funkcjonowaniem w sferze materialnej „drobnicy" dobrze oddaje jedno z podstawowych napięć tej twórczości.

Z perspektywy nowej krytyki ekonomicznej Peiper lokowałby się w triadzie naszych najciekawszych awangardowych poetów, obok Aleksandra Wata i Adama Ważyka. Wszakże ci dwaj, w duchu Ezry Pounda, choć bez jego antysemickich inklinacji, nieustannie podejmują topos *Usura*, wielkiej Lichwy[12], metafizycznego długu i jego spłaty. Wat robi to niemal organicznie, biopolitycznie, po czym wyprowadza z tego faktu – już po drugiej wojnie – pytania z zakresu chrześcijańskiej *oeconomia divina*. Ważyk bliższy jest konfliktowi matematyki i statystyki z materią. Peiper zaś swoim konstruktywistycznym planem oraz drobiazgowym i skrupulatnym podejściem do teorii wiersza, jak również na ogół przesadnym przywiązaniem do kłótni o detale (o przysłowiową „kropkę nad »i«", jak napisze we wspomnieniu Jalu Kurek), reprezentowałby etos dobrego mieszczanina z liberalnych fantazji Adama Smitha[13]. Lichwa/kredyt (jako postępujące w nowoczesności utowarowienie czasu przyszłego) nie stanowi dla Peipera – przynajmniej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku – takiego problemu, jak marnotrawstwo siły roboczej i efektów pracy, a ponadto niewystarczające zasoby oraz ich niesprawiedliwa redystrybucja.

Gdy we wczesnym – *nomen omen* – artykule *Wczesność* (1926) Peiper pisze: „Zapłata ma być wczesna, tj. swego czasu dana" (TN 50–52), niby nie mamy bezpośrednio do czynienia z kwestią ekonomiczną. Ba, sytuacja handlowa stanowi tylko pretekst, i to wcale nie do rozważań o długu i spłacie. Peiper cytuje po prostu słownik Bogumiła Lindego, a spór, który w tamtym okresie toczy, dotyczy słowa „wczesny" i jego – wychodzącego już wtedy z użycia – sensu 'teraźniejszy', tzn. 'w czas', 'na czas', 'w samą porę'. Teraźniejszość sztuki, czyli główny postulat całego programu, jest dla Peipera już u podstaw uwikłana w pewien nadmiarowy archaizm semantyczny, jaki stanowi zadłużenie wobec przeszłości i odpowiadanie na konkretne zapotrzebowanie. To, że w ramach ilustracji Peiper sięgnął właśnie po przykład z „zapłatą", nie pozostaje jednak bez znaczenia, zwłaszcza że pod koniec autor wraca na bliskie mu, ekonomiczne tory argumentacyjne: „To słowo, wypakowane z narzuconych [...] zadań, będzie pięścią światła broniło interesów swej myśli" (TN 52). Podobnie nieprzypadkowo w innej polemice – tym razem z Jarosławem Iwaszkiewiczem – Peiper spiera się o czasownik „wartać" i o jego zasadność jako regionalizmu małopolskiego. Po pierwsze, wskazuje to, że słownictwo ekonomiczne i przykłady związane z szeroko rozumianą przestrzenią wymiany dóbr w sporym stopniu budowały nasze XVIII- i XIX-wieczne zasoby leksykalne. Po drugie, umieszcza dociekania Peipera z zakresu teorii sztuki nowoczesnej (w dobie rodzącego się

---

12 Zob. R. Sieburth, *Ezra Pound: ekonomia poezji / poezja ekonomii*. Przeł. A. Zapałowski. „Literatura na Świecie" 1995, nr 1/2.

13 To ciekawa sprawa, być może do rozwinięcia w innym szkicu, że Peiper w gruncie rzeczy – mimo swojego postępującego antysemityzmu i chęci identyfikowania się z Polakami – problemu lichwy i kredytów nie porusza w duchu metafizycznym, ale wyłącznie w kontekście kupczenia czasem. O skomplikowanym i negatywnym stosunku Peipera do własnych żydowskich korzeni, wyparciu figury Żyda w samym sobie i związanej z tym narracji psychotycznej, wzmożonej w czasie hitlerowskiej okupacji, pisze obszernie Fazan (*Od metafory do urojenia*, s. 197–205).

przemysłu estetycznego i reprodukowalności technicznej) w kontekście wymiany handlowej, która dotyka samych fundamentów refleksji o czasie. Tak jakby dzieło sztuki nie było dłużej możliwe do pomyślenia bez wzięcia pod uwagę jego towarowego charakteru i odroczonego użycia, nawet jeśli nie bardzo jeszcze wiemy, co z tym charakterem począć.

W ambitnym i przekrojowym, ale pozostawiającym sporo luk artykule z roku 2015 Michał Kłosiński postawił tezę:

> myśl Peipera jest rzeczywiście rewolucyjna, ponieważ dąży on do przepisania mythosu, opowieści o człowieku i jego czynach, przy pomocy [!] historii ekonomicznego rozwoju systemu monetarnego[14].

W tym sensie ruch wykonany przez Peipera w jego prospekcie literackim byłby tożsamy z procesem omówionym przez Jochena Hörischa w jego ontosemiologii monetarnej z *Orła czy reszki*[15] (wydaje się, że blisko do tego źródła jest samemu Kłosińskiemu, choć w przypisie przywołuje on w zamian refleksje Jeana-Josepha Goux z *Économie et symbolique. Freud, Marx* ⟨Ekonomia i symboliczne. Freud, Marks⟩). Twórczość Peipera odpowiadałaby mniej więcej temu etapowi, który w historii literatury niemieckiej reprezentował wcześniejszy o prawie 100 lat *Faust* Johanna Wolfganga Goethego. Niemieckiemu filologowi chodziło o pokazanie przejścia od ekonomii opartej na symbolice chrześcijańskiej, reprezentatywnej dla różnych wariantów feudalizmu, do gospodarki kapitalistycznej i właściwej jej ekonomii znaku. W sensie semiotycznym od średniowiecza po oświecenie władza oznaczania dystrybuowana była odgórnie, pionowo, na jej szczycie pozostawał Bóg, w sensie monetarnym zaś za jakość monety i jej pokrycie odpowiadał król, a więc ziemski reprezentant boskiego majestatu. Moneta wymieniała się po prostu na boski autorytet z pokryciem w wieczności, cała wymiana opierała się natomiast na bliżej niesprecyzowanym semiotycznie, ale powszechnie zrozumiałym ruchu metonimicznym – fragment reprezentował metafizyczną Całość.

Kapitalizm wprowadzałby odmienną logikę sensu, opisaną zresztą w zarysach już przez Karola Marksa – system generalnych czy też ogólnych ekwiwalentów – pustych znaczących, jakie umożliwiają porównywanie rzeczy i zjawisk między sobą bez odwoływania się do transcendentnej instancji (w tym Hörisch i Goux są zgodni). Taką pustą znaczącą dla kapitalizmu staje się pieniądz, który zaczyna wchodzić w odmienną niż dawniej relację z czasem – kwantyfikuje go, taksonomizuje i stopniowo merkantylizuje. O tym przekształceniu z grubsza byłby *Faust* wedle interpretacji Hörischa: jako reprezentacja głębokiego procesu narodzin nowożytności[16].

Peiper stawałby się więc – wbrew sobie, za to w naszym lokalnym i peryferyjnym modelu – prorokiem nowego porządku kapitału, piewcą przejścia od gospodarki kolonialno-rabunkowej do fordyzmu; kimś, kto afirmacyjnie obwieszcza królestwo

---

14 Kłosiński, *op. cit.*, s. 410.

15 J. Hörisch, *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. Kita-Huber, S. Huber. Kraków 2010.

16 Właśnie opowieścią o kilku odmiennych interpretacjach *Fausta* jako egzemplifikacji różnych podejść teoretycznych do ekonomii literackich zaczyna swoją obszerną monografię *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku* (Katowice 2018) P. Tomczok.

„pustych znaczących" albo inaczej: ogólnych ekwiwalentów w systemie, w którym wszystko jest wymienne i podporządkowane zasadzie akumulacji jako jedynemu obowiązującemu prawu rozwoju historycznego.

Kłosiński, broniąc tezy o spójności Peiperowskiego projektu ekonomicznego, pisze:

> Peiper konstruuje [...] teorię poetycką całkowicie zależną od praw ekonomii, które mają ustalać oraz mierzyć wartość zdań, słów i środków poetyckich, nie dopuszczając do wszelkiego antyutylitarnego wydatkowania. Czy nie jest to szczyt kapitalistycznego myślenia o osiąganiu maksimum zysku przy jak najmniejszych wydatkach?[17]

Odpowiem na to pytanie retoryczne: nie, nie jest. Jakkolwiek fascynujące i pionierskie są uwagi śląskiego badacza o naszych awangardowych ekonomiach, jego studia przypadków pozostawiają we mnie niedosyt specyficzny dla historyka literatury. Kłosiński, podążając za nadbudową teoretyczną, powiela bowiem mit Peipera-racjonalizatora i piewcy *homo oeconomicus*, zbyt mocno polegając na trzech tekstach: na fragmencie o ekonomizmie z *Metafory teraźniejszości*, na pochodzącej ze zwrotnicowego manifestu *Miasto, masa, maszyna* i zacytowanej na śmierć efektownej tezie, że „Mitologia każdego czynu jest historią pieniądza" (TN 39), a także na dość ryzykownej lekturze wiersza *Chwila ze złota*, który – według badacza – „jest próbą ustanowienia standardu złota w obrębie systemu wartości poetyckiego imaginarium"[18] (cokolwiek miałoby to znaczyć). Dodajmy, że tezy o inwazji „człowieka ekonomicznego" wzięły się zapewne z błędu cytacji. Peiper pisze wszak o inwazji „czynnika" a nie „człowieka", co jego koncepcji nie różni od – z natury bardziej zachowawczych – tez np. Karola Irzykowskiego na temat istoty nowoczesności. Niewątpliwie ważnym rozpoznaniem ekonomicznym Kłosińskiego jest natomiast sugestia, że w *Chwili ze złota*, choć nie tylko tam, Peiper tworzy łańcuch „ontoekonomicznych transfiguracji" (ekonomia libidynalna, monetarna i znaku), aczkolwiek nie sposób ustalić, na ile system ten opierać by się miał na racjonalnych przesłankach i analogii z nowoczesną ekonomią, a na ile stanowi – typową dla fikcji literackich od czasów *Przemian* Owidiusza – opowieść z gruntu alchemiczną, fantazję o niemożliwej wymianie.

Wróćmy na chwilę do tez o historii pieniądza i mitologii każdego czynu. W efektownych stwierdzeniach Peipera z *Miasta, masy, maszyny* rzeczywiście wybrzmiewa ciekawe dialektycznie napięcie między mitologią a historią, wyglądające zresztą jak wyimek z pism Marksa. Niekoniecznie ma ono jednak charakter następstwa historycznego, jak w rozprawach Goux czy Höriscka. Wydaje się analogiczne wobec puenty wczesnego wiersza *Z Górnego Śląska*: „Będziemy węgiel tłomaczyć na złoto / złoto na bajkę" (P 35). Tu samo „tłumaczenie" staje się słowem obsługującym proces wymiany symbolicznej („białej alchemii") w obrębie kilku różnych systemów, tak jakby wizja realnej *prosperity* gospodarczej nie mogła obyć się bez swojego wyobraźniowego tła i mitycznej podbudowy. Patrząc historycznie i w zgodzie z rozpoznaniami Höriscka, po opowieści mitologicznej, a więc takiej, w której ogólnym ekwiwalentem jest symbol (a wymiana znaków i rzeczy jest nieprzechodnia), nastają

---

17 K ł o s i ń s k i, *op. cit.*, s. 412.
18 *Ibidem*, s. 415.

epoki historyczne, w których miernikiem staje się pieniądz, a rzeczy i znaki zaczynają w związku z tym krążyć w obie strony, sprzyjając spekulacji i kwestionując jednotorowość czasu. Taka z grubsza wizja nowoczesnej ekonomii wyłaniałaby się z pobieżnej lektury obu wierszy. Na tym też polegałaby najstarsza, konstruktywistyczna utopia Peipera, przekonanego, że słowa dają się przełożyć (przetłumaczyć, czyli wymienić) na czyny i na odwrót – istnieje homologia między oczekiwaniami społecznymi i działaniami mas pracujących a kategoriami estetycznymi.

Nie tworzyłbym jednak z efektownych tez autora tomu *Tędy* wzorca historiozoficznego. Prosto ową kwestię ujmując: krzyżowa szarada z *Miasta, masy, maszyny* (mitologia – historia – czyn – pieniądz), taka, w jakich Peiper się przecież lubował, komunikuje nam coś intuicyjnie zrozumiałego: że pieniądz warunkuje to, co da się zrealizować i przenieść ze sfery fantazmatycznej (marzeń, pragnień, woli) do rzeczywistości materialnej (w czyn, w rzecz). Byłoby tu więc proste mierzenie sił na zamiary, a nie ugruntowywanie nadbudowy (sfery symbolicznej) w bazie ekonomicznej. „Stosunek dochodu do rozchodu decyduje o każdym przedsięwzięciu; umożliwia je albo też uniemożliwia" (TN 39) – przytoczone zdanie wyjaśnia i dopowiada kontekst poprzedniego. Peiper nie chce przepisywać mythosu, lecz wykłada dość banalną, brzmiącą jak sformułowania amerykańskich pragmatystów, złotą myśl, która ma – owszem – zastosowanie w biznesie, ale w żadnej innej sferze życia codziennego nie może się sprawdzić. Owo „przedsięwzięcie" bowiem albo będzie oparte na kalkulacji – wówczas wykazuje znamiona racjonalnego i celowego działania nakierowanego na maksymalizację zysku, czyli wynika z, jak nazwał to Max Weber, racjonalności kapitalistycznej – albo jest po prostu aktywnością zmierzającą do przezwyciężenia jakichś życiowych trudności lub zaspokojenia potrzeb (spojrzenie pierwotniejsze, antropologiczne). Wtedy przychód i rozchód zwyczajnie nie dają się zastosować, nie działa spekulacja, bo nie został skwantyfikowany czas, nie obowiązuje taksa, nie da się też odroczyć korzyści ani z samego odroczenia wygenerować zysku. Uniwersalizowanie „zdroworozsądkowej" hipotezy handlowej (wkład i zysk), bo trudno tu mówić o jakimkolwiek systemie czy wyższej świadomości ekonomicznej, i czynienie z niej ogólnej zasady rzeczywistości („totalizującego prawa ekonomii" – napisze Kłosiński), to najpewniej sztuczka retoryczna. Wynika ona z przywiązania Peipera do pseudoekonomicznych metafor (zwłaszcza do argumentowania z analogii do procesu produkcji wobec neoklasycznego dogmatu o homeostazie rynków[19]), typowa raczej dla manifestu niż dla szkicu[20].

---

19 Zob. np. teorię procesu twórczego i odbioru z *Rozbijania tworzydeł*: „Subiektywnie: układami słów wyrażają się pewne procesy wyobrażeniowe i wzruszeniowe piszącego; obiektywnie: układami słów pewne następstwa wyobrażeń i wzruszeń narzuca się czytającemu. Jednakże przez powtarzanie, przez powielanie, przez zużycie tracą układy swą rolę i jako wyrazy, i jako działania. Pewne ogniwa wyobrażeń i pewne wierzchołki wzruszeń przestają być wierne lub stają się nieczynne. Są to straty nie do zniesienia dla pisarzy, którzy cenią swą myśl i swego czytelnika. Potrzeba nowych układów zaczyna w nich skowyczeć" (TN 92).

20 Słusznie pisał (oczywiście nie waloryzując) J a w o r s k i w przedmowie do zbioru *Tędy. – Nowe usta*: „Ogólny schemat zdania opiera się na porządku dyskursywnym (»ciąg intelektualny«), ale poszczególne człony tego schematu mogą być (w poezji: są) wymienione na elementy zmetaforyzowane (o charakterze głównie peryfrastycznym), na ogół jednak całkowicie przekładalne na język pojęciowy. Uzyskiwana nadwyżka to przede wszystkim wyrazistość, ekspresywność (często

Problematyzując nieco sprawę, powinniśmy więc mówić nie o ekonomii ani tym bardziej o świadomości ekonomicznej Peipera, ale o jego ekonomiach literackich – o kilku, wcale niekoniecznie uzupełniających się, wyobrażeniach i konstrukcjach fantazmatycznych. Nie byłbym też pewien, czy faktycznie akurat w twórczości Peipera inwazji w pole literackie dokonuje *homo oeconomicus*. Owszem, np. Ważyk mierzył się z tą kwestią otwarcie, odwołując się i do figury burżuazyjnej (ironicznie), i do jej fundamentów w literaturze angielskiej poprzednich wieków (na poważnie, choćby w powieści Daniela Defoe o losach Moll Flanders). Dla Wata, rozgrywającego swoje wczesne fascynacje pomiędzy futuryzmem a dadaizmem, oczywisty był problem hiperinflacji w powojennej gospodarce europejskiej. Dla Brunona Jasieńskiego zaś – biopolityczne znaczenie głodu i płodności w regulacji stosunków pracy i produkcji. U Peipera tego typu refleksji nie odnajdziemy, chyba że jako wirusową inwazję owej „ekonomiczności" potraktujemy skażenie jego własnego słownika ekonomizmami.

Pozostańmy więc przy konstrukcjach symbolicznych, przy sensie tego, co można by nazwać pierwiastkiem ekonomicznym w Peiperowskim imaginarium. Pierwsza wizja byłaby życzeniowa i deklarowana wprost przez autora, wynikająca z jego pism teoretycznych skupionych wokół literatury, a wiązałaby się właśnie z racjonalnością kapitalistyczną (to kontekst szeroki) i produktywizmem (kontekst węższy, charakterystyczny dla myślenia przełomu XIX i XX wieku). Jest to ekonomia najbliższa neoklasycznej, Ricardiańskiej, w której ograniczone zasoby (możliwości czytelników oraz warunki materialne pisarzy, a więc szeroko pojęte czas i wkład pracy po obu stronach aktu komunikacji literackiej) spotykają się z właściwie nieograniczonymi możliwościami języka (kombinatoryka składniowa i tworzenie nowych „widzeń" na miarę nowej epoki). Aktorzy gospodarczy (*pardon*: literaccy) działają w zgodzie z własnym interesem, ale ich wzajemna rywalizacja wytwarza dobra i postęp społeczny. Ich produktywność należy jednak maksymalizować – po pierwsze, uświadamiając ich samych, po drugie, ograniczając koszty, np. oszczędzając zasoby lub modernizując metody produkcji.

Byłby to wariant XIX-wiecznego ekonomizmu, tym razem w znaczeniu socjologicznym, w zgodzie z pracami Eduarda Bernsteina. Po „sprawie brzeskiej" Peiper uzupełnił go jeszcze intensywniej o element socjalistyczny (np. w *Kronice dnia* i w *Poemacie aktualnym*) – o kwestię niedoboru czasu, środków produkcji, żywności i przestrzeni życiowej.

Wydaje się, że tak właśnie chciał być postrzegany autor tomiku *Raz* – jako racjonalny myśliciel, futurolog, który z bacznej obserwacji świata, popartej diagnozami socjologicznymi, wywnioskował reguły techniczne nowoczesnego wiersza, czyli m.in. skrótowość (rola metafory i osławiona ekonomizacja wypowiedzi) oraz ekwiwalentyzację i pseudonimowanie (jako mechaniki sygnifikacji i konstrukcji nowych jakości poetyckich, również na poziomie składni, oparte na zasadach wymiany elementów i tworzeniu swoistych łańcuchów znaczących). Oczywiście aż narzuca się myśl, żeby tę koncepcję ekwiwalentów połączyć z poszukiwaniem *general equivalent* (ogólnego odpowiednika), czyli podstawowej jednostki dla wszyst-

---

wynikająca z niespodzianki), niekiedy także: skrótowość, dobitność. Zamiast obszernie omówić charakter jakiegoś zjawiska, Peiper zastępuje jego nazwę peryfrazą, która może stanowić zwięzłą definicję, oczywiście definicję tendencyjną, ujawniającą punkt widzenia autora" (TN 20).

kich teorii ekonomii symbolicznych. Nie ma to jednak większego sensu, bo choć Peiperowskim prospektem rządzi prawo analogii, w jego tekstach nie pojawia się refleksja nad ekonomią znaku i znaczenia[21], jest za to sporo pseudosocjologicznych diagnoz dotyczących towarowego obiegu sztuki. „Analogia – klucz do wielu dzisiejszych zagadnień" – to ironiczne słowa Irzykowskiego sprzed 100 lat, ze słynnego eseju o Peiperze[22], ale równie dobrze mogłyby dotyczyć licznych współczesnych gniazd nurtów refleksji literaturoznawczej, w tym tej na temat ekonomii – zantropologizowanych i ukulturowionych.

Drugi system ekonomiczny Peipera jest jeszcze mniej konkretny, niewyrażony *explicite* w tekstach programowych, ale za to znajdujący przełożenie na bezpośrednią praktykę pisarską autora *Nowych ust*. Ma związek z jego mieszczańską, wręcz urzędniczą mentalnością (to kontekst wąski, biograficzny) i rozumieniem poezji nie jako wytwarzania nowych znaczeń i połączeń – a co za tym idzie, kreowania nowych bloków wrażeń, za nimi zaś światów – lecz gromadzenia już istniejących dóbr w obrębie wiersza, w zgodzie z obowiązującymi prawami akumulacji. Jest to zatem, stosując terminologię Hörischa, zupełnie odmienny model ontologii semiotycznej. Jak deklaruje podmiot *Chwili ze złota*, liryku szczególnie – tu pełna zgoda z Kłosińskim – interesującego w tym kontekście, bo realizującego też wstępne założenia rozkwitania:

> ja za skarbami po złodziejskich drabinach nie gonię;
> w dreszczu wysłałem w górę nic, nic, dwa płatki treflu
> i naga pierś spłynęła we wspomnienia mojego portfelu. [P 87]

Niby „w górę nic", coś za nic; dziwna ta wymiana, obrazoburcza, falliczna i niezmiernie korzystna dla podmiotu, ale – oczywiście w kontekście erotycznym, wojerystycznym i zdobywczym – wers ów jest wpisany w szereg iście młodopolskich odbić ze strof poprzednich i kolejnej: od „Księżyc nagiej piersi. Jego zachód w mej kieszeni", przez „Ja znam skarby odbić i lampy świecące bez knota / więc naga pierś zatrzepotała w mej kieszeni, jak banknot", aż po „Ja umiem brać, patrząc" i „A gdy mi ją przyniosły srebrną zza świetlanego płota, / złożyłem to srebro między moje chwile ze złota" (P 87).

Peiper kreuje swój podmiot na romantycznego zdobywcę, który w żadnym jednak razie nie zakrada się po cnotę, lecz samym widzeniem (dodajmy: widzeniem poetyckim) zdolny jest przekroczyć granicę między rzeczą a obrazem, obecnością a wspomnieniem, z rzekomej kradzieży uczynić zaś adekwatną wymianę. Co wszakże istotne, ów podglądacz-zdobywca gromadzi i to właśnie z możliwości stworzenia swoistego „skarbca" (kolekcji), czerpie przyjemność oraz mniemanie o sobie i o swoim kunszcie lirycznym. A właściwie nie skarbca, lecz skarbczyka, bo mówimy na ogół o portfelu, kieszeni czy notesie – czymś drobnym i podręcznym. W tym kontekście proponuję, korzystając z opisu Brzękowskiego, na określenie podobnej po-

---

21 Od biedy i trochę na siłę moglibyśmy za takową refleksję uznać uwagi o wykolejonej literce „e" ze *Zwyżki dolara*, ale cała ta groteskowa zabawa, osnuta wokół figur przechwyconych z topiki biblijnej oraz retoryki komunistycznej, bliższa jest w tej sferze *Abecadłu* J. Tuwima i *Narodzinom liter* F. i S. Themersonów.

22 K. Irzykowski, „*Burmistrz marzeń niezamieszkanych*". W: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Oprac. W. Głowala. Wrocław 1975, s. 513. BN I 222.

stawy metaforę drobnego ciułacza – figurę dobrego mieszczanina-dorobkiewicza, który u Peipera jest liberalną odtrutką na groteskowo przedstawianego przezeń burżuja i fantazją o możliwości zachowania własnego statusu społecznego. Ciułacz przeciwstawia się zarazem dwóm innym figurom, jakie sam autor tomu *Raz* lubił eksponować i ogrywać literacko: łotrzykowi (na tezę o pochwale przechwytywania i rabunku przez sztukę odpowiada na zasadzie antytezy fundacyjna trauma naszej awangardy w postaci kolejnych powrotów Peipera do toposu jego skradzionej walizki, a więc utraty kapitału, również symbolicznego) oraz burmistrzowi marzeń (czyli gospodarzowi utopii, miasta wyobraźni, który opanował i zagospodarował *oikos*, ale pozostał samotnym mówcą na agorze). Od drobnego ciułacza jest zaś już tylko krok, by wiele z wierszy Peipera nazwać nie rozkwitającymi czy konstruktywistycznymi, ale szkatułkowymi lub wręcz skarbonkowymi.

W zgodzie z propozycjami autora zbioru *Tędy*, ale też trochę w duchu socjalistycznych rewindykacji upowszechniło się myślenie o Peiperze całościowym i ewolucyjnym oraz eksponowanie wytwórczego charakteru jego poezji (XIX-wieczna filozofia czynu przepisana na aktywizm podmiotu i robotniczą retorykę spracowanych dłoni). Dobitnie wybrzmiewało to u Andrzeja Waśkiewicza w szkicu z 1979 roku, opublikowanym w tomie *W kręgu „Zwrotnicy"*[23], lecz jest to tradycja szersza i dobrze znana: spuścizna Peipera ufundowana została wszak na homologii strukturalnej między technikami lirycznymi a przekształceniami społecznymi epoki oraz na wierze w następstwo historyczne i estetyczne tych przekształceń. Podobne homologie, jak rym oddalony, odpowiadający społeczeństwu opartemu na intelekcie i pracy ze szkicu *Droga rymu*, pozwalają (w zgodzie z myślą poety, ale też przy odrobinie dobrej woli) wyprowadzać przesłanki przeciwstawne do marksowskiej teorii odbicia, bliższe za to badaczom NEC. Dzieło Peipera nie tylko byłoby więc wówczas zapisem historycznych konfliktów klasowych i wartym odkrywania wzorem sedymentacji z epoki, ale wręcz nakazywałoby odwrócić przyczynę i skutek, źródło i efekty, stając się zbiorem możliwości, niewykorzystanym potencjałem przekształceń społecznych (*per analogiam*), blokiem perceptów (w kontekście późniejszej teorii widzeń fragmentarycznych) dla świata, który jeszcze nie nadszedł. Nie dezawuuję tej opcji, choć sam postrzegam autora zbioru *Tędy* raczej jako pisarza uwikłanego w myślenie ewolucjonistyczne, reprezentującego organicyzm społeczny mający w sobie tyleż z nowoczesnego konstruktywizmu, ile z Herberta Spencera, bliższego młodopolanom.

W rzeczywistości, nadużywając ekonomizmów, Peiper dokonuje nieustannych ekwiwokacji. Kiedy stwierdza w „Zwrotnicy", gwoli sprostowania, że „ekonomia mowy" jest prawem rozwoju języka, a ekonomizm „jednym z haseł nowej literatury"[24], od początku porusza się w dwóch różnych porządkach, z których jeden ma charakter diachroniczny i obiektywizujący (prawa procesu dziejowego), a drugi nosi znamiona typologii i krytycznoliterackiego etykietowania z elementem wartościującym (literatura, jakiej potrzebujemy). Nawet intuicyjnie czujemy, że te pojęcia nie funkcjonują wymiennie, że potrzeba tu jakiegoś abstrakcyjnego pośrednika, takim zaś autor tomu *Raz* nie dysponuje. „Ekonomia", „ekonomiczny", „ekonomizm", „ekono-

---

23 A. K. Waśkiewicz, *Jak dziś czytać Peipera*. W: *W kręgu „Zwrotnicy". Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*. Kraków–Wrocław 1983.

24 T. Peiper, *Sprawa językowa*. „Zwrotnica" 1923, nr 4, s. 117.

mika", „ekonom" – Peiper lubi te słowa, bo z każdym ich programowym lub pretekstowym użyciem może przejść do swojej ulubionej terminologii – „stosunek", a dalej „analogia". Wbrew tezom Kłosińskiego nowoczesność i ekonomiczna natura tego projektu nie polegałyby wcale na przepisaniu feudalnego, symbolicznego mythosu na relacje pieniężne czy na poszukiwaniu językowego standardu złota (Peiper nie ma tu ani szczególnej wiedzy, ani przesadnie wnikliwego spojrzenia na różnice między pieniądzem fiducjarnym a tym opartym na kruszcu), ale właśnie na ukazaniu świata jako homeostatycznego zbioru „stosunków" między różnymi systemami znaczącymi (religijnym, erotycznym, językowym, produkcyjnym). Jednym z ważniejszych (a może nawet prymarnym) byłaby w epoce Peipera neoklasyczna ekonomia, czyli sztuka korzystnego zarządzania ograniczonymi zasobami, nakierowana na ich gromadzenie lub inwestowanie z myślą o przyszłym dobrobycie. Podobnie jak w *Mieście, masie, maszynie*, tak też w szkicu *Droga rymu* Peiper wikła się w kilka odrębnych obiegów wartości:

> Piękno to nie są pięknostki. To nie są tęcze rozpylone w wonnych szyjach trawach, to nie są srebrne księżyce nad szlochami, to nie są perły w ustach lub na szyjach. [...] Jest to ogród umysłowych radości, ogród darów, w którym człowiek syci jedną z najbardziej właściwych mu potrzeb wzruszeniowych i na powiewach zachwytu unosi się w błogie loty.
>
> Drogą doskonałości jest trud, który wzbogaca pracę poetycką. Regularne rymy odległe stanowią utrudnienie poetyckiego rzemiosła. Wymagają one szczególnego bogactwa wyobraźni. Każda linia wierszowa jest terenem zamkniętym, z którego poeta wydobyć ma swój kruszec, ten właśnie, który mu jest potrzebny. [...] Dzisiaj, kiedy dotychczasowymi formami poetyckimi posługują się z wprawą coraz liczniejsze i coraz mniej wartościowe pióra, wysuwanie postulatów, które utrudniają rzemiosło, jest ratowaniem poezji przed wysprzedażą. [TN 76]

Z jednej strony, mamy tu opowieść o pauperyzacji rzemiosła artystycznego i lęk przed masową konsumpcją, na który lekiem ma być wzrost kosztów produkcji i konsumpcji. Pojawia się więc apel, by uczynić sztukę bardziej elitarną, korzystając tym razem z teorii wartości opartej na pracy, czyli włożonym trudzie. Z drugiej – zupełnie niemerkantylne, baśniowe metafory „ogrodu darów" i edenicznej wręcz „sytości", odnoszące nas do zupełnie innego rodzaju spełnień (wzruszenie – afekt). Jest wreszcie cały ciąg charakterystyczny dla Peipera, łączący wątki eksploatacyjne (wydobywcze) z dobrem wspólnym, jakim miałyby być wyobraźnia (społeczna) i język. Oto „linia wierszowa" staje się grodzoną parcelą, na której następuje proces ekstrakcji (wydobycia i zapewne uszlachetnienia) „kruszcu". Wszystko to wygląda efektownie, ale raczej – jak w liryku *Z Górnego Śląska* – „tłomaczy się", niż pozwala wymienić.

Słusznie zauważył Ważyk w *Dziwnej historii awangardy*, tocząc wieloletni spór z autorem tomu *Raz*, że Peiper pozostawał niekonsekwentny i modyfikował swoją teorię podług wymogów praktyki pisarskiej:

> zachwalał więc metaforę i zamkniętą budowę, natomiast ekonomia środków zniknęła z postulatów teoretycznych: nie harmonizowała ani z roztrząsaniem cielesnych właściwości rzeczy, ani z konstrukcją pulsującą czy rozkwitającą[25].

W późniejszej o kilka lat recenzji dzieł zebranych Peipera nawiąże Ważyk do tego zagadnienia w sposób jeszcze ostrzejszy:

---

25 A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 66.

Peiper mówił oględnie. W 1923 tłumaczył lokalnym zasiedzialcom: „Sztuce potrzeba życia jako laski turystycznej". To im przypominało miłą przechadzkę nad Morskim Okiem. Po roku pisał zuchwalej: „Życie jest kasą; sztuka powinna być jej złodziejem". Ta efektowna metafora, jedna z wielu, miała, tak samo jak tamte, charakter cząstkowy. Wyobrażenie łotrzyka, który kradnie i trwoni pieniądze, nie przylegało do tez o sztuce, która ma konstruować nowy ład. Oba te zdania były poprzedzone analogią z zupełnie innej dziedziny: sztuka nie jest układem zamkniętym, niedostępnym dla sił z zewnętrz[26].

Nieostrożny i przychylny Peiperowi czytelnik mógłby z tej pierwszej tezy wyprowadzić pochwałę nowoczesnego flaneryzmu, próbującą przekonać młodopolskich taterników do trawersowania miejskich deptaków, a co więcej – niemalże Debordiańską refleksję o przechwytywaniu, w zgodzie z poczuciem, że sztuka odbiera bogatym i rozdaje biednym (a więc artysta jako dobry łotr). Ważyk eufemistycznie i zarazem złośliwie pisze o „oględności" w sądach Peipera, ale przedstawia też (choć nie dopowiada tego wprost) ich drugi aspekt: pragmatyczny spryt. Niekonsekwencja autora tomu *Raz* wynikała bowiem równocześnie z jego umiejętności dostosowania się do sytuacji estetycznej w peryferyjnym kraju. Peiper polemizuje, kłóci się i próbuje tworzyć swój program nie w próżni, lecz – jak przecież deklaruje – w ścisłej relacji z życiem teraźniejszym, korzystając przy okazji z (wciąż żywej w naszej literaturze) fascynacji alchemią[27], z napięć klasowych i fantazji imperialno-kolonialnych, a to wszystko na progu rodzącego się społeczeństwa konsumpcyjnego. Jak pisze w odpowiedzi Janowi Nepomucenowi Millerowi:

Pan Miller czyni tu wrażenie burżuja, który po przeczytaniu manifestu socjalistycznego na znak solidarności z klasą robotniczą postanawia położyć się spać bez kolacji. [...] Nie ma na co odpowiadać. Dlatego to, wystawiając p. Millerowi kwit, odprawiam go z kwitkiem[28].

Tą zręczną grą, tym felietonowym pokwitowaniem, Peiper kwituje też rozmowę.

2

Nie próbując w żadnym razie wyczerpać tematu – szkic ten pozostaje bowiem z konieczności przyczynkiem do Peiperowskich ekonomii – leksykon ekonomizmów autora *Nowych ust* można by podzielić na kilka głównych sfer tematyczno-semiotycznych, swoistych gniazd sensu. To one szczególnie interesowały poetę w wierszach i były przetwarzane również w tekstach programowych, dramacie i prozie, więc to je należałoby precyzyjnie zbadać.

Pierwsze dotyczyłoby problematyki energetycznej. Węgiel i czyn jawiłyby się jako alternatywne napędy społecznej maszynerii postępu, a język i wyobraźnia byłyby złożami, z których czerpie się surowce do dalszej aktywności. Odmienny od futurystycznego czy surrealistycznego charakter Peiperowskiej wyobraźni, opartej

---

26 A. Ważyk, *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla*. W: *Eseje literackie*. Warszawa 1982, s. 265. Pierwsza myśl pochodzi z eseju T. Peipera *Futuryzm (analiza i krytyka)* ze „Zwrotnicy" (1923, nr 6), druga zaś z tekstu *Kamedułom sztuki*, w którym pisarz rozprawia o ograniczonej autonomii estetycznej i konieczności nieustannego wzmacniania pola literackiego siłami z zewnątrz.

27 Zob. A. Wójtowicz, *Transmutacja utopii. „Nowoczesna alchemia" i nauka w „Mirandzie" Antoniego Langego*. „Ruch Literacki" 2014, z. 1.

28 T. Peiper, *Kwit*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*. Przedm., koment., bibliogr. S. Jaworski. Kraków 1974, s. 118.

nie na trwonieniu, lecz na akumulacji, kazałby oczywiście szukać tu konkretnych, fizycznych relacji „wymienialności" jednego obiegu (np. czynu) na inny (np. język) z korzyścią dla efektów pracy (dzieła, nowego świata, poczucia spełnienia intelektualnego lub artystycznego).

Drugie ważne gniazdo stanowiłyby erotyczne relacje między podmiotem a rzeczami/obiektami (stosunki towarowe i logika konsumpcji, posiadanie dóbr materialnych, zapośredniczenie w nich libido, a więc fetyszyzm w postaci niemalże definicyjnej: jako metonimiczne przesunięcie znaczenia podług reguły synekdochy).

Trzecie – pole semantyki solarnej w relacji do złota jako kruszcu: to, jak ze „złotniejących", młodopolskich jeszcze metafor Peiper wydobywa czas przyszły, próbując zarazem przeciwstawić się solarnym ekonomiom futurystów.

Czwartym zagadnieniem byłby problem akumulacji, kondensacji i sedymentacji w wierszu, zwłaszcza zaś gromadzenia zjawisk niematerialnych – wyobrażonych, afektywnych (pamiętamy wszak, że „Poezja stwarza ekwiwalenty uczuć" ⟨TN 358⟩), metaforycznych, ale też jakości przyrodniczych, które się materializują i osadzają w liryku.

Piątym gniazdem okazałby się zarys ekonomii politycznej, a więc kwestie socjologiczne związane z socjalizmem, walką klas, nierównością społeczną i podziałem pracy, w tym kluczowe napięcie między głodem (brakiem, blokadą, bezrobociem) a gniewem (nadmiarem, ujściem, ekscesywną eksplozją woli, z której centrum swej rzekomo „wstrzemięźliwej" poezji uczyni Julian Przyboś).

Szóste i ostatnie byłyby ekonomia uwagi i zagadnienia dotyczące sytuacji komunikacyjnej – rozumienia procesu twórczego i mechanizmów interpretacji, swój finał znajdującej w iście norwidowskiej metaforze rozczarowanego „burmistrza marzeń niezamieszkanych" z wiersza *Że*[29].

O kwestii pierwszej – energetycznej – nie zdołam tu wiele napisać, licząc, że z czasem wyręczą mnie w tym badacze, którzy więcej namysłu poświęcili właśnie temu zakresowi zagadnień dotyczących awangardy[30]. Cała mityczna śląskość, ale też kopalnie i huty, a więc wydobywanie i spalanie węgla, istnieją jako zbiór pojęciowy w konflikcie ze słońcem, dotyczą bowiem oddolnego wytwarzania energii (kuźnia, wznoszenie, walka z dymem) i przeciwstawione są modelowi odgórnemu i sielankowemu: skapywania dóbr, sączenia się łaski pod postacią promieni słonecznych w złociste kłosy zbóż (fantazja agrarna, raczej obca Peiperowi i traktowana ironicznie). Podobną energię – choć na mniejszą skalę – generuje człowiek, w aspekcie zarówno fizycznym (praca mięśni), jak i intelektualnym czy psychicznym (praca kognitywna, w której wyrażałaby się Peiperowska filozofia czynu).

O ekonomii politycznej i ekonomii uwagi również nie wspomnę, bo wymagałoby

---

29 O głębokich przyczynach tego rozczarowania świetnie pisała K l u b a (*op. cit.*, s. 106), określając Peiperowską „nadwyrażalność" w stosunku do języka mianem „utopii zaprogramowanego odbioru", wpisującej się w nowoczesną aporię: z jednej strony, poleganie na ekspresywistycznej koncepcji języka romantyków, z drugiej – dążenie do poezji autotelicznej, samozwrotnej i tym samym antymimetycznej.

30 Zob. odpowiednie fragmenty z książki M. B a r o n - M i l i a n *Neofuturzy i futuryści. Kryptohistorie polskiej awangardy* (Toruń 2023) oraz wybrane teksty z numeru 41 „Przestrzeni Teorii" z 2024 roku, poświęconego „energiom awangardy", zwłaszcza szkic M. T o m c z o k *Węgiel w awangardzie (Tadeusz Peiper – Julian Przyboś – Jan Brzękowski – Bolesław Lubosz).*

to osobnych kontekstów – po pierwsze, wpisania Peipera w dyskusje okołosocjalistyczne i problematykę robotniczą, co czyniono już wielokrotnie i z różnych pozycji, po drugie zaś, sięgnięcia po teorię afektów i typowych dla modernizmu struktur odczuwania. Rzecz to bardzo ciekawa, którą w pewnym zakresie zapowiadała Agnieszka Dauksza, ale niestety nie rozwinęła jej dostatecznie w odniesieniu do pierwszej awangardy[31].

Skupmy się tymczasem na zagadnieniach centralnych. Problem drugi możemy określić jako poetycki fetyszyzm towarowy: skłonność Peipera do pisania wierszy-bibelotów i wykorzystywania biżuterii, odzieży czy naczyń nie w funkcji znaków relacji społecznych czy sygnałów realności i nie w roli rekwizytów, ale jako ośrodków sytuacji lirycznej (w tym sensie cały proces interpretacji zmieniałby się w rodzaj Veblenowskiej ostentacyjnej konsumpcji). Służą mu one do tworzenia analogii między bogactwem zmaterializowanym a bogactwem wrażeń, poetyckiej potencjalności w duchu wezwania z *Kwadransa radości*: „Oprawcie brylant w woń kobiety a otrzymacie / ten dzień" (P 70). Wyparcie metafory przez analogię – brylant jako młodszy brat dnia (wymykającego się pojęciu i upływającego z każdą chwilą) to doskonały przykład takiej „sedymentacji" w kruszec, polegającej na zmysłowości, namacalności i libidynalnej obsadzie.

Pierścionek jest zresztą ulubionym „atrybutem", poprzez który Peiper odsłania zakłamanie i utowarowienie relacji społecznych, zwłaszcza damsko-męskich. Nieco bardziej rewolucyjnie, proletariacko z ducha, wypada *Naszyjnik* z tomu *A*. „Brylant w pierścionku" przeciwstawiony zostaje „więźniowi rusztowania", a więc robotnikowi-murarzowi przyszłego świata, mającemu łańcuch czy też naszyjnik „z cegieł i kamieni" (P 47). Zarzuca on go na szyję burżuazyjnej adresatce wiersza (być może samej poezji) jak pętlę. Widać tu jakąś próbę ograna obiektu wbrew otaczającym go stosunkom społecznym. Ogólnie jednak liryce Peipera – rozsmakowanej w erotyce i grach z heteroseksualnym pragnieniem – bliskie są reifikacja stosunków społecznych i fetyszyzowanie kruszców jako nośników bogactwa *per se*. Zupełnie odmiennie niż – weźmy pozostałych dwóch poetów z „ekonomicznej triady" – u Ważyka czy Wata, dla których wszystkie świecące kamienie, biżuteria i ozdoby stanowią (we wczesnej twórczości) pretekst do alchemicznej rektyfikacji słowa w nowy porządek świata lub składniki tego procesu. Jakże inaczej mogłoby się ustosunkować „ja" do takich „obiektów", jak suknia, futro, pierścień czy naszyjnik, jeśli nie aktywnie: chce je posiąść, zachować dla siebie (choćby w *Chwili ze złota*), a gdy się nimi dzieli, to głównie na zasadzie sublimacji erotycznej i mechanizmu przeniesienia – pragnienia w obiekt, obiektu w wiersz. W tym sensie Peiper nie jest hojnym darczyńcą. Działa raczej jak smok z baśni: jego wiersz pożąda rzeczy, zasysa je i zamyka w sobie, ale równocześnie „wargami waży winy" (*Pochód robotniczy*, P 41) i dokonuje nieustannej samokrytyki własnej wszystkożerności (np. *Dancing*, P 101–105).

To prowadzi nas do problemu głodu, łaknienia i sytości, związanego u Peipera z brakiem – ekonomicznym i poetyckim. W kulinarnej antysielance *Wyjazd niedzielny* wszystko jest z góry otaksowane, a pytanie „kto opłaci bilet" (P 108) przeciwstawione zostaje figurze słowiarza, któremu słownik uczuć przypadł bezpłatnie

31 A. D a u k s z a, *Afektywny awangardyzm*. „Teksty Drugie" 2014, nr 1.

(P 111). To stanowiłoby główny problem nowoczesnej poezji – okazuje się ona zbyt tania i sentymentalnie łatwa, a koszty produkcji (praca w języku) nie odpowiadają efektom (tworzeniu nowych widzeń). Futuryści powiedzieliby zapewne: wspaniale, osiągnęliśmy coś z niczego. Dla Peipera jednak to rodzaj zakłócenia, naruszający umowę społeczną opartą na równomiernej korzyści wszystkich stron i rozsadzający od wewnątrz homologiczne fantazje o unii poetów i robotników, wymienności głodu słów na sytość w brzuchu.

Dobrze widać to też w *Przemówieniu młodzieńca z Kroniki dnia*. Wizja ekonomiczności wypowiedzi, telegraficznej skrótowości, rozwinięta zresztą dopiero przez uczniów Peipera z „Linii", zostaje tam połączona z chrześcijańskimi ascezą i postem oraz z wezwaniem skierowanym wprost do poetów – o „pieśń surową", o mowę, „która akcentuje trzask kości" i tym samym przeciwstawia się „pieśni otyłej", nazbyt ornamentacyjnej, ale też nazbyt z siebie zadowolonej. Kontekst stanowi oczywiście antyburżuazyjna przemowa młodzieńca na placu, przemowa – dodajmy – na tyle nieszkodliwa, że w przeciwieństwie do przypadku profesora L. K., spacyfikowanego wcześniej, tu policjant nawet nie interweniuje. Drugim z kontekstów, który musimy wziąć pod uwagę, jest kres mitologii solarnej: „słońce nie stoi, już inne światło rzuca w wasze ciała" (P 185), choć wcześniej „Słońce sypało w powietrze ziarnka srebrnej kaszy; / wszędzie tkwiło światło, tylko w czoła pod kapeluszami parły cienie" (P 183). Peiper legitymizuje sytuację poezji nowoczesnej, jej zbyt taniego języka, w asyście iście platońskiego lęku przed mnożeniem bytów, i wraca do prześladującej go nieustannie wizji podziału – nie cudownego rozmnożenia dóbr, lecz rozproszenia i spadku ich wartości:

> Przed drzwiami skarbców są dziś ciągle jeszcze mgły z atłasów
> a myśl nędzarza
> musi być mniejsza od zęba trzonowego.
> Dużo jest dużych słów, lecz wkrótce bez hałasu
> spadać będą na ziemię, brane na pyszczki tylko przez szczury
> które tę wiekową schedę
> rozdzielać będą tylko między krewnych.
> Mówię to ja, ja to mówię, który
> umiem rozkroić włos jeden
> na dwanaście pni drzewnych. [P 184–185]

Owo spadanie słów na ziemię i rozdzielanie ich przez szczury w jakiejś opacznej wersji kruszenia brył sygnalizuje problem trzeci i zapewne najciekawszy – złoto. Tego jest oczywiście u Peipera najwięcej. Kilka przykładów: „Kraję to złoto na godziny i najgęstszą ślę tobie" (*List*, P 7); „spiesząc do gniazda ze skóry, gdzie cień łez wylęga czyny, / duszę rzeki, rzekę złota, złoto życia, krew niesie" (*Żyła*, P 53); klasyk z *Kwiatu ulicy*: „Słońce na sprzedaż się wystawia / w oknie sklepowym i złotą solą / sypie w moje plecy, chciwe ciepła imadła" (P 85); „gdy złoty płyn ściekł z powietrza" z *Zemsty* (P 113); cała właściwie *Chwila ze złota* (P 86–87), w której srebro próbuje wyprzeć jakościowo złoto; czy nawet kluczowy fragment *Zwyżki dolara w roku 1925* (kluczowy, bo dotyczący stosunków produkcji niematerialnej, „sprzęgła" jako wiązania logiki historycznej, rozpadającej się na oczach bohaterów):

> A przecież jeszcze wczoraj, przecież wczoraj mieliśmy,
> jeszcze wczoraj mieliśmy sprzęgła, między dniem a dniem nierozerwalne sprzęgła,
> którymi wicher marzeń myśl o roku przegnał, prochem złota nawożąc naszych ziem nasiona. [P 91]

To również rozwijane dalej w wierszu oskarżenie kapitalistów o chęć opodatkowania słońca (nawet lepiej, bo akumulacyjnie: „oprawienia go w zysków tom").

Samo słońce, a wraz z nim światło słoneczne, ma u Peipera nadmierną wręcz podatność na uleganie materializacji, potem utowarowianiu, następnie zaś rozdrabnianiu i wytracaniu źródłowej siły, tak energetycznej, jak i temporalnej. W tym sensie: przestaje oświetlać „jutro", jakby deklaratywna wiara w nieskończoność ruchu, „w dzień bez końca, w mowę bez kropki" (*Bezokoliczniki*, P 40), w przyszłość oświetlaną przez elektryczną żarówkę, szybko się u Peipera wyczerpała. W świecie będącym – rozwińmy metaforę z *Listu* – „dziełem złotnika" (P 57)[32] mamy do czynienia z co najwyżej rzemieślniczym *genesis*, które prowadzi na powrót do tematu drugiego: precjozów, zdobień, barokowego ornamentu jako rodzaju fałdy, akumulującej wolę przekształcania i kapitał symboliczny. Przytoczmy kilka przykładów z różnych okresów twórczości, od metafor dopełniaczowych po rozbudowane percepty: „tej pani złote pochyłości", „złote sekundy", „czerwień jabłek poraniona łzami ze złota" (*Martwa natura*, P 54); „chmuro, skraplająca się słońcem" (*Zwyżka dolara w roku 1925*, P 97); „Weźcie słońce zza gór i pryśnijcie nim w ciemność, która tuczy niziny, / stanie przed wami ten wieczór w tym mieście w tej ulicy" (*Zwyżka dolara w roku 1925*, P 93); „Słońce zalało mi pokój / wykazem wonnych pukań", „zmrużył oczy sąsiad, pławiąc się w złotym sosie" (*Wyjazd niedzielny*, P 107); „gdy złoty płyn ściekł z powietrza" (*Zemsta*, P 113); wspomniane już „słońce sypało w powietrze ziarnka srebrnej kaszy" (*Kronika dnia*, P 183). Ten ostatni przykład jest wymowny (srebro też czasem oznacza świetlistość, jak w wierszu *Rano*: „srebro dnia przepłynie miastem" ⟨P 37⟩) i typowy dla Peipera. Niby mamy tu do czynienia z na poły impresjonistycznym naddatkiem, próbą hiperbolicznego ujęcia stanów atmosferycznych. To jednak, co u młodopolan (choćby u innego wybornego złotnika – Leopolda Staffa[33]) sygnowałoby alchemiczny związek z metafizyką, u Peipera okazuje się kwantyfikowalne – czy jako materia sypka: kasza, proch, ziarno, grosz, czy też jako ciecz, podlegająca procesom chemicznym: skraplaniu, parowaniu, zastyganiu, sedymentacji. W tym sensie „złocistość" nie jest w twórczości Peipera jakością, lecz zasobem (złożem), czekającym na wydestylowanie z ogółu zjawisk.

Gongorystyczne inklinacje, rozbudowane przebiegi składniowe, struktury paralelne i powtórzenia, a przede wszystkim sam „poemat rozrostu lub rozbudowy", stanowią fałdowanie języka nowoczesnej komunikacji. Wcale nie chcą być wierne zasadzie skrótowości, telegraficzności ani tym bardziej racjonalnego wynikania. Realizują bowiem inny interes niż ten, który Peiper oparł na analogii z nowoczesnym produktywizmem organizującego się społeczeństwa. Wymienionymi środkami autor *Nowych ust* nie przekształca „jutra", lecz gromadzi, akumuluje i namnaża „teraz", ze wszystkimi zależnościami między posiadającymi a nieposiadającymi, bogactwem a biedą. To taki poemat, taka retoryka zdania, które zbierają, żeby móc wykonać

---

32 B. Czaykowski (*Poetyka Peipera – uwagi krytyczne*. „Oficyna Poetów" 1968, nr 4, s. 12) pisał w podobnym duchu o „w praktyce jubilersko-cukierniczym stosunku Peipera do języka poetyckiego".

33 Odsyłam oczywiście do analiz z klasycznej monografii A. Czabanowskiej-Wróbel *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu* (Kraków 2009).

filantropijny gest donacji, o jakim wspominał Brzękowski w swojej charakterystyce Peipera. Ów gest jednak zawsze pozostaje niewystarczający, bo jest bez pokrycia – wszak w kieszeniach dzwonią tylko drobniaki[34].

Tym, co szczególnie interesuje w słowniku ekonomicznym Peipera, okazuje się właśnie jego numizmatyka, stosunek do zmaterializowanej „złotości", która z potencjalnie solarnej mitologii („słońce błaga byście je zaprzęgli do pługa" w *Powojennym wezwaniu* ⟨P 33⟩) przeradza się w fantazję o zanieczyszczonych i sfałszowanych kruszcach, o groszowej walucie i drobniakach w portfelu. To wizja „prochu złota", nawożącego ziemię ze *Zwyżki dolara*, albo – jakże niewinnego jeszcze – „krojonego złota" z *Listu*:

> Ten dzień... gdybym dzisiaj wprawił weń zdanie
> otrzymałbym uśmiech w złocie.
>
> Kraję złoto na godziny i najgęstszą ślę tobie, brunonie;
> spocznij w tym namiocie. [P 57]

Jako zwolennik metafory organicznej i takiej koncepcji formy poetyckiej (utworu jako całości), Peiper wskazywał, że poemat przeprowadza nas przez pewien proces poznawczy wokół obiektu z zasady dokonującego syntezy i naśladującego inne procesy psychiczne:

> Widzimy rzeczy jako całości, [...] a mowa zwyczajna rozkłada je długo na kawały. Metaforyzacja nie notuje wprawdzie spraw takimi, jakimi one są, ale jej sposób łączenia pojęć ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości. [TN 298]

O ile jednak w konstrukcji utworu interesuje Peipera ta całościowość wglądów, która dla czytelnika ma charakter tautologicznego powtarzania cech obiektu albo mnożenia anafor w kolejnych członach składniowych, o tyle od strony semantyki mamy do czynienia z nieustannym rozdrabnianiem i lękiem przed rozmienianiem całości na część.

W *Chorale robotników* otrzymujemy wielką odezwę polityczną, rozpisaną na węgiel i złoto: „ssie złote wymię, ssie słońce / czarny ptak" (P 42), zakończoną bardzo nieoczywistą puentą – wizją kradzieży dóbr świata oczyma. Finalna teza, że dym „ma nóż, kraje słońce na grosze i grosze rozdaje", stoi jednak w sprzeczności z dążeniami socjalistycznymi. Cały kult „złotego wymienia" i „ssania słońca" wykazuje

---

34 Ciekawym kontekstem byłyby niektóre figury obcości z analizowanego m.in. przez F a z a n a (*Od metafory do urojenia*, s. 235) obszernego reportażu T. P e i p e r a „z miękkiego zesłania" zatytułowanego *W Jakucku* z 1944 roku: „Z charakterystyczną dla swego dyskursu akceptacją odległych paralel semantycznych pisarz stwierdza, że pobyt w Jakucku rozpoczął pod znakiem pary »błoto–złoto«. »Zaraz w pierwszych chwilach złoto jakuckie pojawia mi się na ludzkich ustach«. Peiper przysłuchuje się rozmowie dwóch współlokatorów zbiorowej sali w hotelu, na temat złota. Wydaje mu się, że jeden z rozmówców mruga na niego. Odnosi wrażenie, iż gdyby nie byli w Rosji sowieckiej, mógłby go wziąć za »przedsiębiorczego poszukiwacza drogocennego metalu«, potem podejrzewa, że dziwnie zachowujący się człowiek bierze go za „tajnego skupywacza złota". Ta wizja bycia wziętym najpierw za przedsiębiorcę-eksploratora, potem zaś za „tajnego skupywacza" ma już w sobie rysy psychotyczne, ale dobrze wydobywa dwa fantazmatyczne ruchy, którym nieustannie poddaje się Peiperowska wyobraźnia ekonomiczna: aktywny – uczciwej transakcji, gwarantowanej przez wynajdywanie wciąż nowego; oraz pasywny – zagarniania resztek i akumulowania jako remedium na świadomość powszechnego niedoboru.

tu iście pogański, blasfemiczny charakter – zresztą wymię i słońce składają się ostatecznie w ekwiwalent biblijnego „złotego cielca". Oczywiście w kontekście zadymionego Śląska, o którego sile powinno stanowić „czarne złoto"[35], ów przesłaniający niebo dym wcale nie ma waloru donacyjnego. Przeciwnie – istnieją przesłanki, by stwierdzić, że to jeden z pierwszych wierszy Peipera, gdzie nieumiarkowane pragnienie z poziomu zbiorowego *id* (chcemy więcej, chcemy ssać „złote wymię" – możemy też nazwać je wyartykułowanym pragnieniem robotniczej wielości) natrafia na przeszkodę nie do pokonania. Dotyczy ona bowiem i pola widzenia (świata krojonego przez dym i rozkradanego przez spragnione spojrzenia), i skończoności samych zasobów świetlnych. W zgodzie z myślą Peipera – co jest szczególnie fascynujące w zestawieniu z naszymi futurystami – słońca po prostu zabraknie i proces skapywania w ogóle przestanie mieć sens. Całość (nieba, słońca, świata) rozmienia się w tej twórczości na drobne, „na grosze", na proch, a wówczas, nawet rozdana, okazuje się niewystarczająca dla mas i nie dość płodna, żeby użyźnić ziemię. Socjalistyczna sprawiedliwość dziejowa nie ma tu charakteru ani nieustającego żądania, ani metafizycznej obietnicy. Jest nieosiągalna, bo musiałaby się wiązać nie z akumulacją i redystrybucją dóbr, lecz z nieumiarkowaną rozrzutnością.

Wyobraźnia Peipera wędruje więc w przeciwną stronę. A przeciwieństwo dyspersji zasobów, rozwadniania czy upłynniana kapitału (ruch – dodajmy oskarżenie ze *Zwyżki dolara* – będący udziałem „ministrów" i właśnie „złodziei", zatem tych, którzy działają przeciwko prawu naturalnemu) stanowi ich akumulacja i kondensacja. Należy jak najwięcej „upchnąć" oraz „zmieścić" w czymś, co przybierze formę pojemnika, wiersz zaś wydaje się Peiperowi doskonałym nośnikiem takiej esencjonalnej, niematerialnej i unieruchomionej wartości. I to zarówno „obiektywistyczny", gdzie „upycha" się (wciska) jakości oraz skojarzenia w konkretny przedmiot lub strukturę, jak i późniejszy, poematowy czy też reportażowy, w typie *Plaży*, *Kroniki dnia* czy liryku *Na przykład*. One gromadzą (w kieszeni! – od niej zresztą zaczyna się niezwykły obieg ekonomiczny listu/wiersza, kolejne udane próby wymienienia go na mleko, dolary, akcje, informacje, wreszcie na nieporządek całego świata) i strukturyzują fakty w gazetowe, brukowe historie.

Ważniejsza od topiki antysolarnej, ograniczonego zasobu złota – słońca, którego nie wystarczy dla wszystkich, skoro nawet dolar ma moc jego „zgięcia" (zaćmienia) – jest więc właśnie ta (uporczywie powracająca w twórczości Peipera) chęć „zamknięcia" kogoś lub czegoś wewnątrz jakiejś określonej przestrzeni. Nie tłumaczy tego ani zasada ekwiwalencji, ani pseudonimowanie czy skrótowość, ale dobrze obrazuje metafora ekonoma – osoby zarządzającej gospodarstwem i sprawdzającej inwentarz. Nie o zysk jednak chodzi – wracając do zarzutów Ważyka – lecz o „kasę pancerną", o własność czy raczej: o samą szansę posiadania i wzięcia w posiadanie (choć może nie brzmi to tak chlubnie, jak wizja Peipera-konstruktora jutra; „*pecu-*

---

35 Jak w piosence z poematu *Na przykład* (P 212):

Kraj jest taki bogaty,
mamy kwiaty i kwiaty,
mamy zboże i węgiel i miedź
a my ciągle musimy
bać się lata i zimy
bo nie wiemy gdzie sypiać, co żreć.

nia" znaczy zresztą i 'pieniądz', i 'własność'). To też coś więcej, niż w latach trzydziestych XX wieku zarzucał Peiperowi bardziej socjalistycznie wówczas nastawiony Marian Czuchnowski, pisząc o wierszach *Dancing*, *Zemsta* i *Na plaży*, że „są to arcydzieła poezji mieszczańskiej", i potępiając prezentyzm naszej pierwszej awangardy[36]. Peiper gromadzi instynktownie. Zaryzykowałbym tezę, że nie rozumie on nowoczesnej ruchliwości fordowskiego kapitału i w tym sensie myśli wciąż w kategoriach XIX-wiecznej ekonomii liberalnej. Chciałby go, podobnie jak Ważyk, zdeponować w rzeczach – produktach, wytworach – z tym że autor *Wagonu* robił to w poszukiwaniu utraconej rzeczywistości głównie w latach sześćdziesiątych XX wieku (tęskniąc za namacalnością rzeczy), Peiper zaś w latach dwudziestych i trzydziestych, z nadzieją na dobrobyt społeczny, a przynajmniej powszechne powiększenie stanu posiadania (i w jakiejś mierze oczywiście ma rację, bo model fordowski przyczynił się do znacznego wzbogacenia społeczeństwa, również klasy robotniczej).

To z kolei prowadzi nas do problemu czwartego – do leża smoka, a więc przestrzeni skarbca, kasy pancernej i rezerwy federalnej. W tomie *A* skupia się ten wątek w wersach: „Więzienie. Zamknąć w nim woń tej nocy! Na imadła / wziąć ją! Skazać na areszt w uwiędlonej zieleni!" (*Noc zgładzona*, P 51); w puencie *Dancingu* staje się wyzwaniem i wyrzutem:

> proszę wziąć poemat który już jest: proszę schwytać gniew ubogich
> i ścieśnić jego słowa, by nimi spłaszczył i w nich zgubił
> tych którzy jako manifesty metryki na murach rozlepiają
> tych którzy dmą w dzień jak w pęcherz z cudzej skóry, a strącić chcą go w ciszę, jak w topiel
> [P 104–105]

U Peipera ogrom skojarzeń i możliwości ekstrapolacji poetyckiej był nieustannie konfrontowany ze „ściskiem" – z koniecznością zmieszczenia wszystkiego w wierszu-obiekcie, mającym wyraźne granice, nieotwierającym się poza siebie i w związku z tym niepozwalającym się niczemu upłynnić. Tak skonstruowane jest np. *Dzieło wina*; „Lśniące wino w kryształowym dzbanie" (konkret) przechodzi w kolejnej strofoidzie do: „Powietrze było złotym winem", a erotyczny wieczór kończy się zdaniem: „I głos twój / wziąłem z sobą na noc do łóżka" (P 75). Dzban od początku stanowi tu obiekt przeznaczony do gromadzenia, podobnie jak „kielich" z *Upadku* czy bardziej wizyjne metafory: „miast które aniela zmieści w swej pończosze" oraz „oczu w portfelu" z *Twierdzenia* (P 60). Identyczną funkcję pełnić będą kobiece łono, pończocha okrywająca nogę, a wreszcie – same kieszenie i powracający w latach trzydziestych XX wieku topos wyjmowania z nich rąk jako gestu aktywistycznego i emancypacyjnego (zwłaszcza wiersz *Nad arkuszem listowym biegną myśli*). Co prawda w *Rozstaniu z żukiem* czytamy: „Nie pozwolę zakuć w łańcuch moich ścian z kryształu / i w kieszeni nie rozbiję poduszek z plecaków" (P 72), ale wciąż – nawet w owej paryskiej fantazji podróżniczej – „kryształowe ściany" pozostają przestrzenią, w której zamknięte jest to, co niepoliczalne.

Koncepcja wiersza jako „afektywnej skarbonki" pojawia się wprost w *Zaproszeniu* („Lecz zwinna ręka zbierze czarny batalion / łez i złoży je w skarbonkę: ręka –

---

36 M. Czuchnowski, *W głąb awangardy*. „Dziennik Ludowy" 1933, nr 197, s. 2.

moje słowo", P 73). Najbardziej znany przykład tej akumulacyjnej praktyki widzimy zaś w *Kwiecie ulicy*, gdy całość rozparcelowanych doświadczeń nowoczesnego miasta zostaje zgromadzona w metaforze wiersza-bukietu, wklejonego w „zielnik uśmiechów" (P 83). Ostatecznie jednak, wobec bezmiaru doświadczeń, u Peipera zawsze zwyciężają litota i synekdocha: transcendencja zostaje sprowadzona do doświadczalnego konkretu, rozległość do bliskości, wielkość i nieskończoność do detalu i drobnicy. Im większy jest rozmach wiersza w planie empirycznym lub historiozoficznym, tym silniejsza potrzeba jego kondensacji i domknięcia. W tym sensie bogactwo możliwości poetyckich ulega nie tylko zredukowaniu do czegoś skończonego i policzalnego (to zresztą rzecz zupełnie odwrotna niż u futurystów, którzy lubowali się w metaforach bezmiernych i rozprzestrzeniających, w idei połaci ziemi, często obcej, nieodkrytej jeszcze oraz w niekwantyfikowalnej energii, a z samych liczb dworowali), ale też skumulowaniu i zabezpieczeniu jako swoisty depozyt liryczny na przyszłość.

Abstract

JAKUB SKURTYS University of Wrocław
ORCID: 0000-0003-1018-4467

PETTY CASH TADEUSZ PEIPER'S ECONOMIES

The paper attempts to show the problems of Tadeusz Peiper's poetics from the perspective of New Economic Criticism. The researcher is guided by the idea of problematising and deepening a simplified image that views Peiper as one who writes in a socialist spirit, a poet-singer of liberal, neoclassical economy and an economic man model, while his argumentative strategies are reduced to a thesis on the totalisation of economy as a fundamental principle of modernity (and of aesthetic law). The purpose of the sketch is to show Peiper's output as more dynamic and often internally inconsistent, based on a conflict between the writer's declarations and economical fantasies (logic of the market, chains of semantic equivalents, and periphrases seen as a link of exchange between various symbolic systems) and his real language practice. What might emerge from that is a picture of a detailed collector and a petty saver who faces the deficit in the means of expression; a poet who treats the poem as a grand deposit and, against the market rules, treasures in it everything that terrifies him by circulation possibility, thus a risk of liquidating and of loss of value.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.4

BARTŁOMIEJ BIELAS Uniwersytet Śląski, Katowice

STANISŁAW REMBEK WOBEC IMAGINARIUM WOJENNEGO (NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI „NAGAN" I „W POLU")

Proza Stanisława Rembeka przez lata nie była należycie doceniana[1]. Sytuacja autora skomplikowała się po zakończeniu drugiej wojny światowej. Wojna polsko-bolszewicka stała się wtedy tematem niewygodnym – Rembek zaś miał „pecha"[2] i „nieszczęście pisać o konflikcie orężnym w dwudziestym roku"[3]. Kolejnym czynnikiem, który spowodował zepchnięcie prozaika na margines literacki oraz wydawniczy w peerelowskiej Polsce, okazało się opublikowanie w paryskim Instytucie Literackim w 1958 roku powieści *W polu*[4]. Ostatnie lata przyniosły wzrost zainteresowania Rembekiem. Przysłużyła się do tego praca badawcza Macieja Urbanowskiego i ogłoszenie drukiem przez Państwowy Instytut Wydawniczy 10-tomowych dzieł zebranych (zawierających również niedostępne dotąd teksty) pisarza.

Rembek pamiętany jest zazwyczaj jako niedościgniony batalista, a także autor dzienników, notujących realia okupowanej Warszawy podczas drugiej wojny światowej, niekiedy jako pisarz powieści historycznych. Do tej pory powstały: tylko jedna monografia *Między historią a biografią. O prozie Stanisława Rembeka* pióra Mirosława Lalaka[5], nieopublikowany doktorat z 2020 roku Weroniki Girys-Czagowiec[6], parę artykułów naukowych oraz drobne teksty i recenzje rozproszone po przeróżnych czasopismach. Jak na twórcę, który swoją pierwszą książkę ogłosił drukiem prawie 100 lat temu[7], jest to dość skromna liczba materiałów.

Nieocenionym studium o Rembeku pozostaje wspomniana monografia Lalaka, szczegółowo analizująca przede wszystkim utwory *Nagan*, *W polu, Wyrok na Franciszka Kłosa* oraz *Balladę o wzgardliwym wisielcu*. Wnioski badacza sytuują twór-

1 Zob. M. Urbanowski, *Historia Rembeka*. W: *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 2002. – W. Girys-Czagowiec, *Stanisław Rembek – pisarz niechciany*. W zb.: *„Nie należy dopuszczać do publikacji". Cenzura w PRL. Zbiór studiów*. Red. G. Gzella, J. Gzella. Toruń 2013.

2 J. Siedlecka, *Pech Stanisława Rembeka*. W: *Wypominki o pisarzach polskich*. Warszawa 2004.

3 Girys-Czagowiec, *op. cit.*, s. 29.

4 Zob. M. Urbanowski, *„Najlepsza, moim zdaniem, książka o wojnie polsko-bolszewickiej". Wokół paryskiej edycji „W polu" Stanisława Rembeka*. „Ruch Literacki" 2017, z. 3.

5 M. Lalak, *Między historią a biografią. O prozie Stanisława Rembeka*. Szczecin 1991.

6 W. Girys-Czagowiec, *Literatura w cieniu historii. Stanisław Rembek – życie i twórczość*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem A. Szóstak. Uniwersytet Zielonogórski 2020.

7 Mowa o powieści *Nagan* z 1928 roku. Natomiast poetycki debiut Rembeka miał miejsce 9 lat wcześniej. Zob. M. Urbanowski, *Debiut Stanisława Rembeka*. „Ruch Literacki" 2023, z. 2.

czość Rembeka na przecięciu trzech konwencji obrazowania wojny w literaturze – modelów wysnutych z powieści Henryka Sienkiewicza, Stefana Żeromskiego, a także konwencji ekspresjonistycznej. Sienkiewicz posługiwał się obszernymi opisami starć, dbając o rozmach scen batalistycznych oraz poświęcając postaci wodza, przebywającego w centrum zdarzeń, szczególną uwagę. Model Żeromskiego kładzie większy nacisk na ukazanie skutków wojny wśród ludności cywilnej i na prezentację tła wypadków. Same starcia natomiast przedstawione są bardziej subiektywnie – autor skrupulatniej potraktował indywidualne odczucia i wrażenia bohaterów. Ekspresjonizm literacki obrazował wojnę jako apokalipsę, fenomen irracjonalny i wstrząsający, który ustanawia dla człowieka obszar nieograniczonego cierpienia[8]. Rembek, wykorzystując wymienione propozycje, stworzył swój własny sposób patrzenia na wojnę[9]. Urbanowski podsumował ten model w posłowiu do powieści *W polu*:

> Te dwa doświadczenia wojny – „jasne" i „ciemne" – ukazują nie tyle jej dwuznaczność, co wielowymiarowość, zmienność, nie pozwalając wpisać jej w schemat ideologii pacyfizmu lub antypacyfizmu[10].

W innym natomiast tekście Urbanowski zauważa:

> Wojnę polsko-bolszewicką pokazywał Rembek w sposób daleki od sentymentalizmu i bez upiększeń jako „kretowisko trwogi, krwi i śmierci", ale też, im brzydsza, banalniejsza wręcz stawała się pod jego piórem sceneria tamtych bojów, tym piękniejszy, trudniejszy okazywał się antyheroiczny, chciałoby się powiedzieć, heroizm polskiego żołnierza[11].

Warto nadmienić, że Urbanowski w artykule *Wojna jako mistrzyni? Ernst Jünger i Stanisław Rembek* dokonał porównania twórczości obydwu pisarzy, wskazując, że Rembekowska wizja wojny odbiega od pacyfistycznych implikacji[12]. Także Stanisław Grochowiak starał się obronić Rembeka przed posądzeniem o pacyfizm:

> Mamyż [...] po prostu batalistę, który zażył nas z mańki pacyfizmu – czy raczej pacyfistę, który jedynie kokietuje nas sławą batalisty? [...] A jednak przy tym wszystkim Rembek nie jest ani trochę pacyfistą w pojęciu, jakie znamy z wielu książek tzw. humanistów lub tzw. moralistów[13].

Ambiwalentny stosunek Rembeka do wojny nie budzi większego sprzeciwu, ale

---

8 Zob. L a l a k, *op. cit.*, s. 53–65.

9 Obraz wojny i stosunek człowieka do niej opisuje szczegółowo W. G i r y s - C z a g o w i e c (*Człowiek wobec wojny w utworach Stanisława Rembeka o roku 1920*. „Arcana. Kultura, Historia, Polityka" 2020, nr 5; *Obraz wojny w twórczości Stanisława Rembeka*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica" 2023, nr 113).

10 M. U r b a n o w s k i, posłowie w: S. R e m b e k, *W polu. Opowieść.* Red. M. U r b a n o w s k i. Warszawa 2021, s. 408. Dalej do edycji tej odsyłam skrótem W. Ponadto stosuję skrót N odnoszący się do utworu S. R e m b e k a *Nagan* (Red. M. U r b a n o w s k i. Warszawa 2021). Liczby po skrótach oznaczają stronice.

11 U r b a n o w s k i, *Historia Rembeka*, s. 178.

12 M. U r b a n o w s k i, *Wojna jako mistrzyni? Ernst Jünger i Stanisław Rembek*. W: *Prawą stroną literatury polskiej*. Wyd. 2, popr. i poszerz. Łomianki 2015. Zestawienia działalności literackiej Rembeka i Jüngera wcześniej dokonali J. J. P l u t a (*Obraz wojny w międzywojennej prozie Rembeka. ⟨Na podstawie „Nagana" i „W polu"⟩*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historyczno-literackie 7" 1978), L a l a k (*op. cit.*) oraz W. K u n i c k i (posłowie w: E. J ü n g e r, *W stalowych burzach*. Przeł. W. K u n i c k i. Warszawa 1999).

13 S. G r o c h o w i a k, *Okrutne drogi nadziei*. „Kultura. Tygodnik Społeczno-Kulturalny" 1971, nr 39, s. 3.

nie da się nie zauważyć, że pacyfistyczny aspekt jego twórczości bywa neutralizowany. Tylko Andrzej Chruszczyński bez żadnych oporów oznajmia: „proza Stanisława Rembeka to bynajmniej nie kombatancka batalistyka nacechowana etosem patriotyzmu, lecz klasyczna literatura pacyfistyczna”[14]. Prawdopodobnie w powieściach Rembeka to „świętokradczy potencjał”[15] budzi opór i żąda swoistego usprawiedliwienia, tak by powtórnie obraz wojny mógł zostać włączony w polskie wojskowo-narodowe imaginarium.

Andrzej Leder rozumie owo pojęcie tak –

> Imaginarium [...] to najważniejsze figury zbiorowo przeżywanego dramatu, w który wpisywane jest każde doświadczenie. Będą to na przykład figury Polaka kochającego wolność, matki Polki, żydokomuny, niemieckiego zaborcy czy okupanta, barbarzyńskiej Rosji, pana, chama i wiele innych[16].

W literaturze tyrtejsko-martyrologiczno-mesjanistycznej[17] figurami takimi okażą się zatem: dzielny żołnierz, piękny ułan, szlachetna walka o niepodległość, wojenka jako piękna pani, solidarność narodowa czy wojna jako męska przygoda. Wymienione konstrukty wyobraźni społecznej zostają w prozie Rembeka zdezawuowane, a obydwie powieści „tak *Nagan*, jak i *W polu* – są niczym innym jak właśnie kategorycznym zaprzeczeniem, rewizją jednego z koronnych mitów Dwudziestolecia”[18]. Mitu piękna i heroiczności polskiej wojny oraz jej romantyzmu. Również Lalak dostrzega w powieściach Rembeka nieaktualność tradycyjnych wzorców, stwierdzając:

> Przypomnijmy ironiczne uwagi, rozsiane w powieści *W polu*, o patetycznych gestach i postawach, którym wprost przypisuje się rycerski lub romantyczny rodowód. [...] Z kolei postacie zaprezentowane w *Chorale czołgów* myślą i mówią Mickiewiczem; uświadamiając sobie w ogniu powstańczych walk anachroniczność „przykazań” narodowego kodeksu[19].

W niniejszym tekście chciałbym zatem odczytać powieści *Nagan*, *W polu* oraz opowiadania z wojny polsko-bolszewickiej, zwracając szczególną uwagę na obrazy literackie, które mogą świadczyć o pacyfistycznym wydźwięku prozy Rembeka, i na te, które kwestionują okrzepnięte spojrzenia na wojnę. Nie jest jednak moim celem zaprezentowanie Rembeka jako zagorzałego antymilitarystę – nie wydaje się to ani konieczne, ani wykonalne, warto natomiast zarysować stanowisko pisarza wobec pacyfizmu.

Kierując się sądem Janusza Juliana Pluty, który stwierdził: „powieści te [tj. *Nagan* i *W polu*] służyć mogą równie dobrze negacji, jak apologii wojny: ponieważ umożliwiają one przeżycie, a nie wyjaśnienie zjawiska wojny”[20], za temat artyku-

---

14 A. Chruszczyński, *Glosy do wizerunku Stanisława Rembeka w 100-lecie urodzin twórcy*. „Studia i Materiały Polonistyczne” t. 6 (2002), s. 81.

15 Takiego sformułowania używa J. Siedlecka w audycji *Sądy przesądy – w powiększeniu* (na stronie: https://vod.tvp.pl/video/sady-przesady-w-powiekszeniu,stanislaw-rembek,47143743 ⟨data dostępu: 24 IX 2024⟩).

16 A. Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa 2014, s. 12.

17 Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*. W: *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”*. Gdańsk 2000, s. 5.

18 B. Ciągardlak, *Koniec legendy. O prozie Stanisława Rembeka*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 4, s. 112.

19 Lalak, *op. cit.*, s. 133.

20 Pluta, *Obraz wojny w międzywojennej prozie Rembeka*, s. 164.

łu obieram strategie negacji wojny przez Rembeka. Należy zaznaczyć, iż „apologia wojny" sprawia wrażenie pojęcia na wyrost. Może to wynikać z faktu, że owo przeżywanie w dużej mierze opiera się na imaginarium konkretnego czytelnika.

Proza Rembeka wzbudza w odbiorcy wstręt do wojny, eksponując jej okrucieństwo i bezwzględność. Już samo to spostrzeżenie pozwalałoby zaklasyfikować powieści *Nagan* i *W polu* jako teksty o znamionach pacyfistycznych, ponieważ, jak zauważa Irena Maciejewska, literatura pacyfistyczna „dążyła do odtworzenia i przekazania odrażającej ohydy wojny, do odsłonięcia jej okrucieństwa i nieludzkości"[21]. Erich Maria Remarque wypowiadał się w podobnym tonie o swoim pisarstwie:

> Mówiłem tylko o przeżywanej przez wszystkich okropności, o grozie, o rozpaczliwym, nierzadko prymitywnym instynkcie samozachowawczym, o uporczywej sile życia, która przeciwstawia się śmierci i zagładzie[22].

Dążenie do rzetelności w ukazywaniu doświadczeń wojennych wyraźnie uwidacznia się również w twórczości Rembeka. W rozmowie na łamach „Współczesności" autor powieści *Nagan* podsumował: „wartość pisarza polega niemal wyłącznie na jego odwadze dawania świadectwa prawdzie, bez żadnych przemilczeń"[23]. Przy innej okazji Rembek skwitował: „Moja wojna jest taka, jaka jest rzeczywiście"[24]. Brak przemilczeń czyni prozę Rembeka antymilitarną – trudnym zadaniem okazuje się więc interpretacja jego tekstów w duchu pochwały wojskowości i gloryfikacji działań zbrojnych.

Ideologia pacyfistyczna nie była Rembekowi całkowicie obca. Jego młodzieńczą fascynację pacyfizmem dostrzega Urbanowski, analizując poemat *Spartakus*, pisany w 1918 roku. Badacz pyta: „Zastanawia [...] specyficzny pacyfizm – echo doświadczeń lat 1919–1920 czy jeszcze pogłos gimnazjalnych lektur?"[25]. W przedmowie do niewydanej edycji *W polu* Rembek zaś wspomina:

> Teraz [tj. około roku 1914] dla odmiany stałem się zagorzałym rewolucjonistą, socjalistą, antymilitarystą i pacyfistą. [...] Mimo to przygotowywałem się wraz z innymi kolegami do wojska, bo wszyscy mówili, że niepodległość można zdobyć tylko z bronią w ręku. [W 383]

W tej samej przedmowie znajdziemy inny interesujący fragment dotyczący wydarzeń z 5 XI 1918. Gdy Polska Organizacja Wojskowa zaczęła przejmować władzę w Piotrkowie Trybunalskim, wówczas zjawił się nieznany „krępy i czarniawy oficer w mundurze legionowym" (W 397), który „z rozkazu jakiegoś pułkownika Rydza-Śmigłego" (W 398) zażądał od nastoletnich żołnierzy złożenia przysięgi i zbrojnego uderzenia na pozostałości oddziałów wermachtowców, legionistów Władysława Sikorskiego oraz ułanów Józefa Dowbora-Muśnickiego. Rembek odpowiedział wtedy:

> wstępując do szeregów Polskiej Organizacji Wojskowej, byłem przeświadczony, że ma ona na celu wyłącznie walkę zbrojną o wyzwolenie ojczyzny spod wrogiej przemocy. [W 398]

---

21 I. Maciejewska, *Proza polska lat 1914–1918 wobec wojny światowej*. „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 1, s. 73.

22 E. M. Remarque, *Wojujący pacyfista. Artykuły i wywiady 1929–1966*. Wybór, wstęp T. F. Schneider. Przeł. W. Kunicki. Warszawa 1998, s. 35.

23 S. Rembek, *O sprawach wielu*. „Współczesność" 1958, nr 30, s. 6.

24 Z. Irzyk, *Rozmowy z pisarzami. Stanisław Rembek*. „Kierunki. Pismo Społeczno-Kulturalne Katolików" 1978, nr 45, s. 6.

25 Urbanowski, *Debiut Stanisława Rembeka*, s. 254.

Sytuację tę opisał Rembek również w swoim dzienniku:

– Ponieważ jeszcze nie przysięgałem, więc chciałbym się zwolnić.
Spytał [komendant] o powód.
– W ogóle o ile możności chciałbym uniknąć konieczności strzelania do ludzi, a już stanowczo nie będę strzelał do Polaków. Uważam poza tym naszą organizację jedynie za środek do zdobycia wolności, gdy więc ta została odzyskana, straciła ona, w moim rozumieniu, rację bytu[26].

Deklaracja pacyfizmu i chęć walki o niepodległość nie jest, jakby się wydawało, tak wielką sprzecznością. Na marginesie pozostawmy rozważania o rodzajach pacyfizmów, podkreślając tylko, że pacyfizm nie zawsze zakłada całkowite wyrzeczenie się przemocy. Jak stwierdza Pluta, mniej więcej od sprawy brzeskiej polskim społeczeństwem zawładnął kult armii. Był to militaryzm dość specyficzny, albowiem nie przewidywał pochwały wojska, lecz raczej kult armii narodowowyzwoleńczej. Postawa taka mogła łączyć poszanowanie armii jako instytucji zapewniającej bezpieczeństwo zewnętrzne przy jednoczesnym sprzeciwie wobec militaryzacji kraju[27].

Po odzyskaniu niepodległości pacyfizm miał zagorzałych zwolenników, ale w latach trzydziestych nawet zdeklarowani pacyfiści porzucali swoje stanowiska. Uczynił tak m.in. Józef Wittlin, posądzając pacyfizm o zbytnie redukowanie złożoności społecznej i politycznej. Twierdził on:

pacyfistyczna idea bardzo często rodzi się u poetów samodzielnie [...]. Zamyka się wtedy oczy na wszystkie racje narodowe, polityczne, gospodarcze, rasowe, które uzasadniają wojnę, a widzi się tylko obraz cierpienia całego człowieczeństwa[28].

Również Rembek w latach trzydziestych zanegował młodzieńcze marzenia o pacyfizmie i wyraźnie zbliżył się do pochwały militaryzmu i wojskowego rzemiosła. Na łamach „Tygodnia Literackiego Polski Zbrojnej" pisał:

Jesteśmy społeczeństwem żołnierskim w najlepszym tego słowa znaczeniu. Każdy Polak czuje się w pierwszym rzędzie żołnierzem, a mimo to nie ma w naszym kraju atmosfery koszarowej. [...] Nasi podoficerowie są cisi, karni, doskonale wykształceni i obowiązkowi. Nasi żołnierze są pełni zapału do służby, pojętni i skłonni do poświęceń. [...]

Nie wolno bezkarnie rozładowywać swojego narodu z cech żołnierskich. A cechy te to poczucie honoru własnego i narodu, gotowość do walki i poświęceń w imię ideałów, zdolność do wyrzeczenia się własnej indywidualności na rzecz wspólnego działania, a przede wszystkim – jak powiedział Marszałek Śmigły-Rydz – „nieszukanie wygody życia kosztem honoru i obowiązku". [...]

Wojna podsunęła pisarzom mało dotąd wyzyskany temat: życie żołnierskie. Niestety temat ten został przeważnie zniekształcony przez największego wroga sztuki: tendencję. Chodzi mi o pacyfizm. Wielkie talenty przezwyciężają wszelkie trudności, mamy więc powieści pacyfistyczne o wysokiej wartości artystycznej, jak *Ogień* Barbusse'a, *Na zachodzie bez zmian...* Remarque'a[29], *Dzielny wojak Szwejk* Čapka [!], *Żółty krzyż* Struga. [...]

Nie jestem wrogiem pacyfizmu. Stanowczo jemu należy się zasługa uratowania pokoju w ostatnich

---

26 S. Rembek, *Dziennik 1920 i okolice. Opowiadania z wojny polsko-bolszewickiej*. Posł. M. Urbanowski. Warszawa 2021, s. 34.

27 Zob. J. J. Pluta, *„Przeciw przemocy" – pacyfizm i pacyfiści w Dwudziestoleciu międzywojennym*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historycznoliterackie 10" 1986.

28 J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*. W: *Orfeusz w piekle XX wieku*. T. 1. Oprac. K. Szewczyk-Haake. Kraków 2021, s. 46.

29 Rembek niespełna 20 lat później będzie miał o wiele bardziej negatywne zdanie o prozie Remarque'a. Zmiana ta wynikała przypuszczalnie z porównywania twórczości autora *Nagana* z tekstami niemieckiego pisarza. Zob. S. Rembek, *List do Giedroycia, 19 czerwca 1955*. „Kresy" 1992, nr 9/10, s. 161.

czasach. [...] Poza tym popełnił on kilka poważnych błędów. (Może dlatego, że najbardziej krzykliwi jego przedstawiciele już podczas wojny starali się być od niej jak najdalej i wskutek tego nie mieli możności poznać jej psychologii). Przede wszystkim pacyfiści traktowali wojnę jako umowną instytucję dyplomatyczną, podczas gdy jest ona żywiołem. [...] Wychodząc z tego założenia, nasi pacyfiści wyciągnęli specjalnie polską konsekwencję: bojkot[30].

Fragmenty te pochodzą z jedynego – stąd dość długie przytoczenie – tekstu, w którym Rembek otwarcie mówi o swoim stosunku do pacyfizmu. Dopuszcza on postawę pacyfistyczną w szczególnych momentach i, co więcej, zauważa nawet pozytywny jej wpływ na uspokojenie napięć społeczno-politycznych. Nie da się ukryć, że artykuł został napisany z jasno określonej pozycji. Zofia Nałkowska ostro skomentowała go w dziennikach słowami: „Kult głupoty i nieszczerości, kult uczuć wmówionych. [...] Bezmiar blagierskich słów"[31]. Zresztą Rembek nie tylko w tym tekście posługuje się militarnymi i patriotycznymi frazesami. Na łamach „Prosto z Mostu" w 1939 roku zawyrokował:

Nie ma wątpliwości, że okres, w którym żyjemy, będzie przez długie wieki jaśniał blaskiem bohaterstwa, poświęcenia i pracy. Będziemy czczeni, kochani i podziwiani. Nasze groby nie będą zapomniane i opuszczone. Wzniosą się na nich wspaniałe grobowce i pomniki[32].

Reasumując, Rembek nie odnosił się do antymilitaryzmu całkowicie negatywnie, a przynajmniej w młodości zaznajomił się z poglądami pacyfistycznymi. Zaznaczenie owego faktu jest dość istotne w związku z tym, że omawiając pacyfizm/antypacyfizm Rembeka zazwyczaj przypominane są jego wypowiedzi z lat trzydziestych, bez uwzględniania tych wcześniejszych.

Natomiast w międzywojennej twórczości pisarza – powieściach *W polu* i *Nagan*, a także w opowiadaniach z czasów wojny polsko-bolszewickiej – niełatwo doszukać się heroicznych obrazów, świadczących o podniosłym charakterze wojny, jak chcieliby niektórzy z przywoływanych tu badaczy. Jeśli już sceny takie się pojawiają, są potraktowane ironicznie lub przysłonięte przez ogólne okropieństwo krwawych walk. Lalak, we wspomnianej monografii, przytacza dwa fragmenty z utworu *W polu*, opisujące natarcie generała Lucjana Żeligowskiego na wojska bolszewików:

Na pagórku pod Mosarzem ukazał się orszak konny, stąpający wolno. Na jego czele jechał pełen powagi mąż w oliwkowej furażerce i koszulce bez odznak. Miał rozczochraną brodę człowieka znękanego i pochylone czoło myśliciela.

Za nim sunęli oficerowie, ściągając co chwila wędzidła swych wierzchowców, aby żaden z nich nie ważył się wyprzedzić wodza.

A ów mąż stąpał zamyślony, obojętny na wszystko, co się wokół działo, jak gdyby nic na świecie nie było warte jego spojrzenia i ciężkiej, ważnej myśli. [W 267]

Kontynuacja opisu utrzymana jest w podobnym, afektywnym tonie. Podporucznik Feliks Paprosiński – główny bohater powieści – nie potrafi wyjść z podziwu i dumy, przechodzą go „rozkoszne dreszcze" (W 267), z urzeczeniem patrzy ku nadciągającym oddziałom sprzymierzeńców. Lalak rozpoznaje, że na odmalowanie pola bitwy oraz samego dowodzącego miały wpływ następujące czynniki: po pierwsze,

---

30 S. Rembek, *Literatura a żołnierz*. „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej" 1938, nr 45, s. 1.

31 Z. Nałkowska, zapisek z 4 X 1939 w: *Dzienniki 1939–1944*. T. 5. Oprac., wstęp, koment. H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 119.

32 S. Rembek, *W epoce Nikodema Dyzmy*. „Prosto z Mostu" 1939, nr 7, s. 1.

wzór batalistyczny stosowany przez Sienkiewicza i – po drugie – elementy związane z kreacją Józefa Piłsudskiego w literaturze[33]. Również Urbanowski w posłowiu do powieści *W polu* przywołuje „monumentalny opis generała Żeligowskiego" jako świadectwo spojrzenia na wojnę bliższe tradycjom romantycznej i homeryckiej (W 408). Trudno jest polemizować z trafną i spostrzegawczą obserwacją badaczy, jednak należałoby dodać – czego Lalak i Urbanowski już nie czynią – że tę pełną patosu scenę skontruje na kolejnej stronicy ironiczna wypowiedź podporucznika Ludomskiego:

> Zdaje się, że nasz Dziad myśli z tymi naszymi dorożkami naśladować hetmana Żółkiewskiego czy innego starożytnego Polaka. [W 268]

Podsumowanie przez Ludomskiego posunięć Żeligowskiego rozbija powagę nakreśloną nieco wcześniej. Warto również zasygnalizować, że – o czym mowa w następnym rozdziale – kompania Paprosińskiego i Ludomskiego nie uczestniczy aktywnie (pozostaje w obwodzie) w bitwie mającej się zapisać w historii za sprawą generała. Zamiast dzielnej, straceńczej walki do ostatniej kropli krwi: „Kompania leżała bezczynnie obok działobitni" (W 269), a po zakończonym starciu:

> Żołnierze zwalili się, jak który stał [...], rozkładając się na kształt trupów z półotwartymi oczami i ustami. Nikt nie myślał o wyszukaniu słomy na spóźniony nocleg, nikt nie zdjął rozpalonego obuwia, nie odwinął przepoconych onuczek z odparzonych nóg, nie przepłukał zawalonego smrodliwym prochem gardła... [W 273]

Analizując sceny w izolacji, można odnieść wrażenie, że Rembek stara się ukazać wojnę jako przeżycie estetyczne i monumentalne. Natomiast gdyby przyjrzeć się tym fragmentom w szerszym kontekście, interpretacja taka wydaje się co najmniej słabo umotywowana. Wojna u Rembeka, mimo pewnych „pięknych" przebłysków, jest odrażająca, przygnębiająca i brutalna.

Sceny wojny – podobne do tej przedstawionej wcześniej – zazwyczaj w bliskiej odległości posiadają swoisty kontrapunkt, element wytrącający z patosu, z uwznioślającego uczucia ogarniającego bohaterów. W trakcie gorączkowego odwrotu przed bolszewicką armią 4 VII 1920 Paprosińskiego: „Chwyciło [...] zdumienie nad tą niespotykaną nigdzie prężnością polskiej rasy " (W 206). Oficer następnie dumał o wielkości polskiej armii „niecierpliwej i niewytrwałej w dziełach zwycięstwa, ale zarazem nierozumiejącej wyrazu »klęska«; bezsilnej wobec zdrady, ale niezwalczonej w polu" (W 206). Wspominał bitwy zapisane złotymi zgłoskami na kartach narodowej historii. Wojenny opis przeradza się w apologię prawdziwej męskiej walki, walki zapewne okrutnej, lecz sprawiedliwej; starć, w których Polacy pokonując narodowe wady, potrafili się zjednoczyć i stawić zdecydowany opór przeciwnikowi. Rembek kontrastuje wszakże monolog wewnętrzny podporucznika z rzeczywistością. Paprosiński, mimo marzeń o chwale i glorii, „nie miał siły się podnieść" (W 207). Znużony do granic możliwości, otumaniony, prezentuje się w opłakany sposób, daleko mu do wyglądu schludnego oficera:

> Z rozwartej na piersiach koszuli unosiły się kwaskowate opary, które by były wstrętne jego nozdrzom, gdyby pochodziły od innego człowieka. [...] Na grzbiecie, brzuchu i udach czuł lekkie swędzenie wędrujących leniwie wszy, tak opitych potem, że straciły zdolność kąsania... [W 207]

---

33 L a l a k, *op. cit.*, s. 57.

Nie jest żołnierzem, „rozpalonym miłością i młodością, marzącym o »krwi gorącej«, którą za chwilę rozleje”[34]. Wymęczony podporucznik, cudem wcześniej ocalały z huraganowego ognia i z sytuacji iście apokaliptycznej, po prostu płacze:

Paprosiński poczuł, że chyba mu się nie uda powstrzymać od płaczu. Nic się nie zmieniło w jego życiu od tych zamierzchłych czasów, kiedy z płonącej wioski wypadł na kipiącą niby krater wulkanu drogę. Złocisto-barwne wrażenia dzieciństwa, niezmierzone krainy chłopięcej wyobraźni, [...] wszystko było tylko krótkim i zapomnianym już wstępem do tej nieskończenie długiej a przeraźliwie jednostajnej epoki obłąkania i grozy, po której mogą tylko nastąpić dłuższe jeszcze i bardziej przeraźliwe wieki konania wśród kopyt, kół i butów oszalałej zgrai[35].

Apatia, trwoga, strach, doprowadzenie na skraj ludzkiej wytrzymałości – owe stany emocjonalne spotykają wielu żołnierzy z prozy Rembeka. Pluta zauważa, że w utworach *Nagan* i *W polu* postacie są często zagubione i niepewne własnej tożsamości. Pisze wręcz o egzystencjalnym wymiarze tych powieści[36]. Rembek niejednokrotnie pokazuje żołnierzy u kresu sił psychicznych i fizycznych, ogłupiałych i przerażonych, krzyczących, bluźniących na swoje życie, zbierających rękami wypadające wnętrzności:

Żołnierz zahamował tak gwałtownie, aż mu podskoczył na hełm przewieszony przez plecy karabin. [...] Długą chwilę stał, jakby nie mogąc zrozumieć, o co go pytają, wreszcie odrzekł szeptem człowieka zachrypniętego do ostatnich granic:

– Dwudziesty dziewiąty, panie poruczniku.

– Co to niesiecie?

– Do ambulansu, panie poruczniku. Potrąciło mnie.

Odwrócił się nieco do światła. Paprosiński zobaczył, że przytrzymywał własne wnętrzności, które wywaliły mu się na wierzch krwawym pękiem, na kształt kupy robaków przygotowanych do wędek. Czerwone pierścienie opasywały mu grube palce; zakurzone spodnie i owijacze zalane były ciemną posoką. [W 149–150]

Podważenie wizerunku żołnierskiej męskości, odarcie jej z heroicznych rysów pokazuje, że militarne starcie jest momentem rozpadu ideału: rozpadu męskiej dumy oraz męskiej sprawczości. Żołnierz u Rembeka nie prezentuje postawy „»bez skazy i trwogi«, wyzutej z wszelkich dylematów moralnych”[37], również nie jest „prawdziwym mężczyzną o jasno wytyczonym celu, bez żadnych słabostek cywilnych”[38]. Spostrzega to Paprosiński, przyglądając się kompaniom podczas odwrotu, gdy coraz większa liczba żołnierzy kładzie się z braku sił na drodze:

Dopiero wojna, uwalniając mężczyzn od bezustannej, idealizującej obserwacji kobiecej, pokazuje, że histeria, śledziennictwo i płaczliwość, wady tak pobłażliwie pielęgnowane przez nas u płci pięknej, w tej samiuteńkiej mierze są udziałem i naszego rodzaju... [W 254]

Rembek portretuje człowieka w sytuacji ekstremalnej, której nie sposób przetrwać. Wojna jest doświadczeniem przynoszącym śmierć i cierpienie. Nie tylko od pocisku wroga, lecz też przez całkowite wymęczenie, doprowadzające dorosłych mężczyzn do rozpaczy:

---

34 M. Janion, *Wojna i forma*. W: *Płacz generała. Eseje o wojnie*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 2007, s. 40.

35 *Ibidem*, s. 189.

36 Pluta, *Obraz wojny w międzywojennej prozie Rembeka*, s. 159–177.

37 Janion, *Wojna i forma*, s. 40.

38 *Ibidem*.

Niestety, nie wszyscy wytrzymywali. Coraz więcej żałosnych maruderów zalegało rowy. Byli to odparzeni, chorzy na krwawą biegunkę oraz lżej ranni, którzy pozostali w szeregach, ale teraz nie mogli już dłużej znosić trudów pochodu. Wielu płakało jak dzieci, skarżąc się i lamentując. [W 252]

Nie ma bowiem ucieczki od cierpienia i bólu, strach przenika każdego z osobna, wystarczy zwrócić uwagę na to, jak często żołnierze – i to nawet ci o wysokiej szarży – płaczą: „Oficer dopadł swojej kompanii, padł przy niej na twarz i zaczął głośno szlochać" (W 120). Również Paprosiński, kiedy znalazł chwilę wytchnienia po morderczym biegu wśród zmasowanego bolszewickiego ognia: „Zaczął płakać cichutko i w największej tajemnicy, po raz pierwszy od wielu, wielu lat" (W 249). Płacz nie dotyczy tylko pojedynczych osób, gdyż łkają całe kompanie:

Zostało z niej niewiele więcej nad trzydziestu, śmiertelnie przerażonych morderczą walką na bagnety [...]. Wielu z nich płakało, opatrując swoje rany i skaleczenia, inni byli odrętwiali i nie rozumieli, czego się od nich wymaga. [W 122]

Zabłąkany, gdzieś na terenie zajętym przez wroga, rozpacza Zdzisław Kraśnicki – żołnierz „Patrzał, patrzał i jedno tylko pragnienie tłukło mu się po głowie: rzucić się w śnieg i wybuchnąć płaczem. Bo przecie iść dalej nie miał już siły" (N 113). Lamentują też żołnierze z powieści *W polu* podczas obrony okopów przed armią bolszewicką:

Dołączało się do tego wycie Piasty, któremu kula strzaskała ramię.

Wraz dało się słyszeć przejmujące w swej cichości puknięcie i drugi nieszczęśnik zaczął wrzeszczeć rozdzierająco:

– Jezu, zabili me, zabili! Bracia kochani, ratujcie!

Gdy zaś jeszcze odezwał się szloch trzeciego rannego, groza na kształt ciężkiego wieka trumny runęła na zmartwiałą kompanię.

– Ratuj nas, Panienko Najświętsza, Królowo Korony Polskiej! Pod Twoją obronę uciekamy się... – modlił się głośno szary jak ziemia Rudajewski.

– Milcz! – ryknął na niego Ludomski. – Chłopcy, do pioruna, trochę zimnej krwi przecie!...

[...]

Ale płacz i lament nie ustawał. [W 141]

Rembek przywołuje czasem też sylwetki „prawdziwych", można by rzec – męskich, żołnierzy. Takim wydaje się m.in. sierżant Gołąbek, który jako jeden z niewielu przejrzał istotę wojny i zrozumiał:

na wojnie segreguje się ludzi na nowo, według innych zupełnie cech niż podczas pokoju, że ten dla „pani Wojenki" jest lepszy, kto lepiej pojmuje ją i wszystkie jej nakazy. A on pojął ją niedługo. Pojął ją jako bóstwo krwi i uwielbienia chciwe; pojął ją jak artysta: jako sztukę zabijania dla zabijania. [N 81]

Idealna żołnierska męskość sierżanta nie okazuje się krystaliczna, więcej nawet: doprowadza do deprawacji człowieka. Gołąbek tak rozkochał się w wojnie i jej prawach, że przestał zważać na zasady odmienne od tych, których stosowania, jego zdaniem, wymaga „pani Wojenka". Zmienił się w tak doskonałego żołnierza, że „zaczął budzić grozę nawet w przełożonych" (N 81). Gdy polska kompania nie utrzymała linii frontu, rozkazał otworzyć ogień do własnych pododdziałów, czym spowodował ich całkowite unicestwienie. Dzięki temu jednak zachował swoją pozycję. O wiele częściej w prozie Rembeka pojawiają się żołnierze prości, siłą wcieleni do armii, zagubieni i właściwie niepewni tego, co w wojsku robią. Białoruski chłop – bohater opowiadania *Pytanie* – zaginiony podczas walk, trafia przypadkiem na oficera. Ich rozmowa rozpoczyna się dość komicznie:

Naprzeciw niego wyszedł oficer.
– Co za jeden? Dezerter?
– Tak jest – rzekł Franuk śmiało[39].

Oficer dowiedziawszy się o tragicznych losach Franuka i o zabiciu jego rodziny, stara się nieudolnie pocieszyć chłopa:

– Gdyby wszyscy byli tacy żołnierze jak ty, to by Polskę dawno diabli wzięli – rzekł tylko.
– A na co jest Polska? – zapytał niespodzianie Franuk [...].
W tej chwili zatrajkotał blisko karabin maszynowy [...]. Skorzystał z tego oficer, którego pytanie Franuka wprowadziło w wielkie zakłopotanie.
– Do szeregu! – krzyknął. [...] Oficerowi pytanie jego zatruło jednak życie. Wiedział on, że państwo istnieje na to, żeby zapewnić bezpieczeństwo i dobrobyt swoim obywatelom. Czy takie objaśnienie miał dać temu Białorusinowi, czyli że on jest obywatelem polskim? Przecież ta ziemia, na której teraz walczy, może już nigdy nie będzie do Polski należała. [...] Próbował obmyślić to logicznie. „Państwo przecież podobne jest do człowieka, więc i do mnie" – zauważył. „A po cóż ja żyję? – Dla Polski. A Polska jest dla obywateli, a więc i dla mnie. Czy może coś na świecie być samo sobie celem?" Tak męcząc się, nerwowo chodził wzdłuż tyraliery[40].

Zdanie, które nie powinno paść, podkopuje racjonalność wojennego imaginarium: pytanie Franuka dotyczy sensu konfliktów między wspólnotami wyobrażonymi, a szerzej – samej racji istnienia tych wspólnot. Rembek przedstawia wojnę jako pewną konwencję, na którą wszyscy, oprócz Franuka, się godzą. Oczywiście, pytanie chłopa ma uzasadnienie historyczne, ale nie zmienia to faktu, iż prostota pytania zaburza oficerowi porządek świata. Nie pierwszy i nie ostatni raz absurdalność wojny zostaje. Akcja powieści *W polu* zaczyna się, gdy ginie kapral Górny. Mogłoby się wydawać, że nie jest to szczególnie nietypowa sytuacja na froncie, lecz od tego momentu kompania nabiera coraz więcej podejrzeń, kwestionując „zwyczajność" śmierci na wojnie:

– Panie poruczniku, gdzie kapral Górny?
– Kapral Górny? – podchwycił zdziwiony dowódca. – Jak to, czyż jeszcze nie wiecie? Zginął wczoraj na patrolu.
Dereń milczał przez chwilę, jakby z trudem usiłując zrozumieć wyjaśnienie, aż wreszcie zapytał znów jeszcze bardziej skrzypiącym głosem:
– Jak to ,,zginął"?
– Jak? Zwyczajnie. Zastrzelili go z maszynki.
– A kto?
[...]
– Cóż to za pytania dajecie? – zakrzyknął z lekkim gniewem dowódca. – Nie wiecie, kto stoi naprzeciw nas?
Derenia nie zbiło to z tropu.
– Ja wiem, że bolszewicy – cedził z fałszywym spokojem – ale dlaczego?
[...]
– Dlaczego! Dlaczego! – zaczął powtarzać dosadnie. – Spytajcie ich, to może wam powiedzą!
Derenia i to nie zmieszało zupełnie.
– A pan porucznik nie może? – zapytał z naciskiem. [W 20–21]

W utworach Rembeka śmierć nie przychodzi zawsze z rąk wroga. Podporucznika Paprosińskiego postrzeli jego podwładny. Znienawidzony kapral Piętka z opo-

39 S. Rembek, *Pytanie*. W: *Dziennik 1920 i okolice*, s. 306.
40 *Ibidem*, s. 306–307.

wiadania *Serce kaprala* zostaje powalony strzałem w plecy przez szeregowców ze swojej kompanii[41]. Rembek nie obawia się pokazać zdrad i wzajemnej nienawiści żołnierzy walczących po tej samej stronie.

Polskie imaginarium wojenne Rembek kwestionuje także przez przedstawienie stereotypowych wizji wojny, tworzonych w oparciu o edukację i kulturę. W powieści *Nagan* pojawia się postać młodej kobiety, sanitariuszki Marysieńki, która wraz z mężem, oficerem Jarzyńskim, odwiedza przyczółek północnego frontu wojny polsko-bolszewickiej: „Marysieńka często przedtem myślała o froncie. Wyobraźnię jej nęciły te miejsca, skąd dochodziły tylko suche, bezbarwne raporty do gazet, a przyjeżdżali tak ciekawi ludzie" (N 58). Swojego byłego adoratora, również oficera: „Wyobrażała [...] sobie ciągle, jak stoi z dobytą szablą przy sztandarze wśród gradu kul" (N 61). Jej marzenia szybko się rozwiewają. Gdy z Jarzyńskim zatrzymują się we wsi pod koniec podróży, zdziwiona pyta: „Co?... To ma być front?" (N 61). Wieś bowiem wygląda całkowicie spokojnie; chłopi pracują zupełnie normalnie, a pojedynczy żołnierze kręcą się leniwie, znużeni brakiem zajęć. Można się domyślać, że wiedzę o froncie Marysia zaczerpnęła z książek, gazet, plotek czy piosenek. Kształtując swoje wyobrażenia na podstawie romantycznych wzorców, kobieta wydaje się rozczarowana wojenną codziennością. Przyglądając się ułanowi, jest nieustysfacjonowana jego wyglądem; ten mija ją w pośpiechu z „wypłowiałym, nieokreślonego koloru lampasem na czapce i z okropnie zniszczonymi, bez ostróg, butami" (N 60). Kawaleria w omawianych powieściach to nie piękni i malowani ułani – zazwyczaj są brudni, zmęczeni, ledwo żywi, na granicy poczytalności psychicznej:

> Jeździec zahamował tak gwałtownie, że aż padł na grzywę swojego wierzchowca. Potem spojrzał na oficera przekrwionym wzrokiem obłąkańca, wreszcie poderwał się w strzemionach jak śmignięty batem, wyprostował wysoko, niby herold ogłaszający rozkaz królewski i zaczął krzyczeć przeraźliwym głosem człowieka wzywającego pomocy. [W 262–263]

Ukazanie kawalerii w stanie wyniszczenia godzi w jeden z ważniejszych mitów II Rzeczypospolitej. Rembek wielokrotnie podejmuje zagadnienie kulturowych oraz artystycznych wizji wojny i kontrastuje je z faktycznym obrazem. Podczas bitwy toczącej się nieopodal Chachulek Paprosiński przygląda się nienagannemu młodemu artylerzyście, który pomimo wybuchających granatów i mknących pocisków wykonuje swoje zadanie jak bezmyślna, dobrze naoliwiona maszyna. Podporucznik, wpatrując się w muskularnego mężczyznę, zastanawia się:

> Tak, musiał to być jakiś uczeń-ochotnik, którego wybujałe uczucia patriotyczne tudzież rozpłomieniona wyobraźnia pociągnęły do szeregów, a przykucie do armaty i długie miesiące nieprawdopodobnych udręk w kadrze zamieniły w nic niemyślącą i nic nieczującą maszynę. [W 156]

Chwilę później narrator dopowiada:

> Wszystkie te szczegóły [...] wskazywały [...], że punkt ciężkości zainteresowań wyrostka spoczywał jeszcze nie w świecie rzeczywistym, ale w obrazach z przeczytanych książek i widzianych filmów z życia wszelakiego rodzaju awanturników. [W 157]

Lecz – zarówno w tym przypadku, jak i w tych wymienionych wcześniej – wyobrażeniowy charakter wojny okazuje się nie przystawać do rzeczywistości. W trak-

41 S. Rembek, *Serce kaprala*. W: *Dziennik 1920 i okolice*.

cie nieplanowanej i nieprzemyślanej zmiany pozycji działa zagubiony kanonier nie odnajduje się w niespodziewanej sytuacji. Paprosiński, mimo to, zafascynowany jego widokiem, dalej snuje przypuszczenia: „Był to zapewne jego pierwszy odwrót. A nie tak wyglądały czyny wojenne Leonidasa, Zawiszy Czarnego czy obrońców Reduty Ordona" (W 166). Zapał i odwaga artylerzysty nie przynoszą najmniejszych efektów, wojska polskie zmuszone są w panice uciekać przed nacierającymi wojskami bolszewików. Męstwo w ogniu bitwy wydaje się tylko wcześniej wyuczoną rolą, w którą nie zawsze można się wcielić. Na widok zdekompletowanej, rannej i poobdzieranej z ubrań kompanii Paprosiński zapytuje sam siebie: „W jakim celu w takich warunkach odgrywać jeszcze komedię wojskowości?" (W 279). Podporucznik niebawem odpowiada sobie:

> Tak jest. Cały świat gra komedię. Bohaterstwo czy poświęcenie jest tylko zręcznym odegraniem wyuczonej przedtem roli. Człowiek jest takim, jaką maskę przywdzieje przed wejściem na scenę życia. To, co pod maską, jest tylko cuchnącą kloaką instynktów, pożądań, i wiecznego lęku. Wobec tego należy i mnie odegrać jak najprawdopodobniej rolę oficera, jaką lekkomyślnie przyjąłem. [W 279–280]

Odgrywanie komedii oraz lekkomyślne przyjęcie wojskowej funkcji stanowi jeden z ważniejszych problemów poruszanych w międzywojennej twórczości Rembeka. Autor starał się ukazać, jak w wojennych trybach funkcjonuje człowiek, jak zostaje zmuszony do wcielania się w obcą sobie rolę, jak wchłania i miażdży go wojskowy rygor, jak traci siły psychiczne i fizyczne, wreszcie – jak umiera w cierpieniach, często nie wiedząc dlaczego. Rembek nie poetyzował wojny, krytycznie przekształcał wzorce, czerpał z ekspresjonistycznej formy obrazowania i przedstawiał wojnę w sposób naturalistyczny:

> ukazał codzienny żołnierski znój, poobcierane do krwi nogi, niewyspanie, głód i wszy. [...] Bohaterowie to nie romantyczni zbawcy ojczyzny, malowani ułani spod okienka – pełno w nich złości, małostkowości, strachu przed śmiercią[42].

Żołnierz z kart powieści *Nagan* i *W polu* ma liczne wady, gnębi go strach i niepewność, ponieważ zdarzenia, w których centrum się znalazł, wymuszają na nim działania wykraczające poza jakiekolwiek znane mu normy społeczne. Tradycja nie wystarcza, by oswoić doświadczenie śmierci swojej i innych. Wojna okazuje się momentem rozpadu sensów, dlatego u Rembeka kody kulturowe stają się anachroniczne, a ich przywoływanie uwydatnia wyłącznie bezradność bohaterów.

Oczywiście, jeszcze można byłoby cytować wiele fragmentów z powieści, które dobitnie prezentują, jak okrutna i bezzasadna jest wojna oraz jak polskie imaginarium narodowe nie chroni przed śmiercią od karabinowych kul. Rembek destabilizował mity budujące militarną kulturę. Ukazując ich wyobrażeniowy charakter, eksponował też wojnę w całej ohydzie i brutalności. Nie idealizował, nie upiększał i nie estetyzował wojny, natomiast jeśli już dostrzegał heroiczność, to przejawiała się ona jedynie jako heroiczność konkretnego człowieka, starającego się przetrwać piekło, w którym się znalazł. Autor podważał wyobrażenia o wojnie zakorzenione w literaturze, a także nie uciekał się do banalnych obrazów i ideologicznych klisz.

---

42 Cyt. za: G. Moskalska, *Stanisław Rembek (1901–1985)*. „Miesięcznik Prowincjonalny" 2008, nr 1, s. 32.

Trudno jest czytać Rembeka bez odczucia wstrętu do wzajemnego mordowania się – pisarz przedstawił bowiem wojnę, o czym sam wspominał, taką, jaką była.

Przywołując raz jeszcze prostą, lecz zasadną definicję Maciejewskiej, mówiącą, że literatura pacyfistyczna „dążyła do odtworzenia i przekazania odrażającej ohydy wojny, do odsłonięcia jej okrucieństwa i nieludzkości”[43], można stwierdzić, iż Rembekowska proza (przynajmniej w części) wypełnia te założenia. Nawet jeśliby zgodzić się, że w powieściach *Nagan* i *W polu* widoczna jest pewna ambiwalencja w ujmowaniu wojny, to jednak niepodważalnie oba utwory mają znamiona literatury pacyfistycznej.

Abstract

BARTŁOMIEJ BIELAS University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-4340-107X

STANISŁAW REMBEK AND THE IMAGINARY OF WAR (THE CASES OF THE NOVELS “NAGAN” 〈“REVOLVER”〉 AND “W POLU” 〈“IN THE FIELD”〉)

The paper aims at interpreting Stanisław Rembek’s selected pieces, namely the novels *Nagan* (*Revolver*) and *W polu* (*In the Field*) as well as short stories from the times of the 1918–1921 Polish-Soviet War. The author’s considerations focus on pacifistic aspects of Rembek’s interwar writing. The study also presents the modes with which the prose challenged the traditional in Polish literature war image, violating at the same time the Tyrtaean-martyrological-Messianic picture of armed forces. To accomplish this goal, the author uses the term *imaginary* understood as a figure of collectively experienced drama. Additionally, Bartłomiej Bielas refers to the present state of Rembek studies, and sketches, based on Rembek’s statements, his attitude to pacifism.

[43] Maciejewska, *op. cit.*, s. 73.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.5

ALEKSANDRA WIĘCEK Uniwersytet Łódzki

CZWARTA SALWA TOM POEZJI PROLETARIACKIEJ W GRAFICZNYM OPRACOWANIU MIECZYSŁAWA SZCZUKI

„Przypuszczam, że przemilczą: to najwygodniej"[1]

Tak Witold Wandurski napisał o tomie *Trzy salwy. Biuletyn poetycki* do Władysława Broniewskiego. Zbiór ukazał się w 1925 roku nakładem Drukarni Leona Nowaka[2]. Swoje wiersze zaprezentowali tam trzej poeci: wspomniani Władysław Broniewski i Witold Wandurski oraz Stanisław Ryszard Stande. Tom, wbrew przewidywaniom autora *Śmierci na gruszy*, był komentowany, choć nieprzesadnie szeroko. W opracowaniach historycznoliterackich został uznany za „ważny". We wstępie do *Antologii polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939* Marian Stępień napisał o *Biuletynie poetyckim*:

> Był on [...] ważnym wydarzeniem w rozwoju polskiej poezji rewolucyjnej lat międzywojennych ze względu na zespołowe programowe wystąpienie grupy poetów związanych z proletariatem i pragnących tworzyć zgodnie z ideologią rewolucji socjalistycznej[3].

I dalej:

> Ukazanie się *Trzech salw* ważne było też dla rozwoju dyskusji o literaturze proletariackiej. Tej konkretnej realizacji artystycznej nie można było zignorować. Sprawa poezji proletariackiej wyszła poza łamy komunistycznych periodyków literackich o niewielkim nakładzie. Stała się od tej pory sprawą ogólnoliteracką...[4]

Andrzej Krzysztof Waśkiewicz wypowiadał się o owym zbiorze następująco:

> Datę opublikowania *Trzech salw* przyjęło się uważać za początek poezji proletariackiej jako odrębnego prądu w literaturze Dwudziestolecia międzywojennego. Bierze się pod uwagę i fakt, iż trójka poetów wystąpiła jako grupa, i to, że swe wystąpienie poprzedziła manifestem[5].

Ryszard Matuszewski zamieścił dokładniejszą analizę *Biuletynu poetyckiego* i jego znaczenia:

---

1 W. Wandurski, list 102 do W. Broniewskiego, z 4 XI 1925. W zb.: *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1930*. Oprac. F. Lichodziejewska. T. 1. Warszawa 1981, s. 200.

2 W. Broniewski, S. R. Standé, W. Wandurski, *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Warszawa 1925.

3 M. Stępień, wstęp w zb.: *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918–1939*. Oprac. M. Stępień. Wrocław 1982, s. XXVI. BN I 243.

4 *Ibidem*, s. XXVIII.

5 A. K. Waśkiewicz, *Poezja Władysława Broniewskiego*. Gdańsk 1994, s. 18.

Trzy salwy [...] były przede wszystkim ideową deklaracją inicjującą nowy nurt w polskiej poezji międzywojennej. Deklarowały wspólnotę celów na innej zasadzie niż wszystkie startujące wcześniej ugrupowania poetyckie – łącznikiem był tu nie program artystyczny, ale wspólna platforma ideowo-polityczna[6].

Podobnie scharakteryzowała *Trzy salwy* Alina Kowalczykowa, widząc w opublikowanym w 1925 roku tomie punkt przełomowy:

Wspólny zbiór wierszy trzech poetów, uważających się programowo za poetów proletariackich, był też w sposób oczywisty praktyczną, poetycką [...] deklaracją poglądów dotyczących kształtu literatury rewolucyjnej[7].

Takich opinii napisano dużo więcej, jednakże celem artykułu nie jest przypominanie o istotnej roli, jaką *Trzy salwy* odegrały w historii polskiej poezji międzywojennej, ale próba ich całościowego odczytania.

W prasie międzywojennej nawet trochę zawrzało. Jedynie Helena Bobińska na łamach „Świtu" (periodyku należącego do radzieckiej Polonii) oceniła tom pozytywnie. Wpływ na to miał prawdopodobnie fakt, że tekst ukazał się w czasie, gdy Stande przebywał w Moskwie. Autorka uznała go za twórcę najbardziej oryginalnego, lecz największy talent i wrażliwość na tematy społeczne zauważyła u Broniewskiego, którego poza tym nazwała poetą „z Bożej łaski"[8]. W Polsce przyjęcie tomu było raczej chłodne. Zaledwie kilka, nie zawsze nazbyt przychylnych, recenzji w okolicach premiery w żadnym przypadku nie umniejszało faktu, że pojawienie się na rynku *Trzech salw* parę lat później wzbudziło dyskusję na temat poezji – czy szerzej: literatury proletariackiej. Chociaż już od początku XX wieku w Polsce wzrastała liczba i słyszalność głosów domagających się sztuki robotniczej[9].

W „Słowie Polskim" Jan Zahradnik zamiast recenzji opublikował paszkwil *Satyra na komunizm*, w którym atakował ideowy wymiar tomiku oraz groził za tenże kryminałem. Jakąś wartość dostrzegł krytyk wyłącznie w Broniewskim, pisząc: „Z autorów zbiorku jedynie p. Broniewski posiada żywiołowy, niepośledniej miary talent. Ale na samym talencie daleko nie zajedzie"[10].

Stefan Napierski w tekście *Reakcjoniści* opublikowanym w „Wiadomościach Literackich" z roku 1925 najobszerniej omówił *Trzy salwy*. Znowu twórca *Wiatraków* został oceniony najwyżej – „Broniewski jest urodzonym poetą". Jemu przypisał Napierski radość walki, a wierszom – dynamikę marszu. Standemu zarzucił natomiast konserwatyzm i uleganie „manierom tradycyjnym":

---

6 R. Matuszewski, *Władysław Broniewski*. Hasło w zb.: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. T. 3. Kraków 1993, s. 364.

7 A. Kowalczykowa, *Program i spory literackie w Dwudziestoleciu 1918–1939*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1981, s. 138.

8 H. Bobińska, *Polscy poeci rewolucji*. „Świt" 1927, nr 2, s. 2–4.

9 Zob. A. Sokolicz, *„Scena i Lutnia Robotnicza". Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*. Warszawa 1920. – H. Krahelska, przedmowa w: A. Gastiew, *Poezja czynu robotniczego*. Przeł. H. Krahelska. Warszawa 1921. – A. Sokolicz, *O kulturze artystycznej proletariatu*. Warszawa 1921. – I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Oprac., wstęp A. Chruszczyński. Warszawa 1961.

10 J. Zahradnik, *Satyra na komunizm*. „Słowo Polskie" 1925, nr 299, s. 5.

Utwory jego [tj. Standego] przeładowane reminiscencjami literackimi, są wieloznaczne, pełne niewyklarowanej symbolistyki czy nawet alegorii, sporo przenośni jest zapożyczonych, obrazowo razi barok intelektualny, zamiar zbyt jest wyśrubowany. Ale potencjalnie jest to talent[11].

Zdaniem Napierskiego, zbiór *Trzy salwy* stworzyli: „Urodzony Poeta", „Potencjalnie Talent" oraz autor „słabych artykulików rymowanych niewybrednego pisemka" – tak bowiem określił poezje Wandurskiego[12].

Na temat tomu wypowiedział się także Adam Polewka w „Gazecie Literackiej" w 1926 roku. Kolejny raz najwyżej oceniono Broniewskiego, wskazując na wieloznaczność jego wierszy, które „nie są oddane tylko na komendę jednego programu politycznego"[13], a także doceniając ich jawnie romantyczny genotyp[14]. Publicysta zganił Standego za „przemóżdżenie", równocześnie chwaląc za większą niż u Broniewskiego spójność ideową. Wandurski został uznany za najoryginalniejszego, ale najmniej poetyckiego spośród autorów, to zaś w mniemaniu Polewki nie było komplementem. Najciekawszy wydaje się fakt, że recenzent zarzucił poetom brak wyczucia współczesnych im zagadnień społecznych, co – biorąc pod uwagę cel powstania tomu i ideę, z której wyrastał – stanowiło przyganę nader znaczącą.

Drugą falę omówień wywołało wznowienie wydania w 1956 roku. Komentarze okazały się dużo cieplejsze, bo i sytuacja społeczno-polityczna bardzo się zmieniła. Decyzję o wypuszczeniu reprintu warunkowała polityczna „odwilż", a przede wszystkim rehabilitacja działaczy Komunistycznej Partii Polski straconych w latach trzydziestych w Związku Radzieckim, wśród których byli również Stande i Wandurski. Przypomniano ich nazwiska, tom zaś odczytywano głównie w kontekście jego znaczenia dla polskiej poezji międzywojennej. Wśród komentujących znalazł się m.in. Arnold Słucki, który w recenzji zatytułowanej *„3 salwy"*, opublikowanej pierwotnie w „Twórczości", wskazywał na wspólną ideę jednoczącą trzech autorów różnych pod względem stylistycznym. Za zasługę poczytywał im wprowadzenie do myślenia o polskiej poezji „probierza klasowego stanowiska"[15].

Ponad 30 lat po premierze tomu wciąż najwyżej oceniano twórczość Broniewskiego. Witold Dąbrowski w „Walce Młodych" napisał:

Jak z buntowniczej grupy rosyjskich futurystów wyrósł i stanął nad światem olbrzymi Majakowski, tak Broniewski przerastał swoich ideowych współtowarzyszy swojego debiutu tak bardzo, że *Trzy salwy* pozostaną w historii polskiej literatury głównie dlatego, że przyniosły jego pierwsze wiersze[16].

Niestety, entuzjazm nie zawsze wynikał ze znajomości przedmiotu, ponieważ gdyby Dąbrowski przeczytał wydanie oryginalne, wtedy nie stwierdziłby, że *Trzy salwy* „przyniosły jego pierwsze wiersze". Wszak wcześniej, pół roku przed *Biulety-*

---

11 S. Napierski, *Reakcjoniści*. „Wiadomości Literackie" 1925, nr 50, s. 3.

12 *Ibidem*.

13 P. A. [A. Polewka], *„Trzy Salwy"*. „Gazeta Literacka" 1926, nr 2, s. 4.

14 Warto jednak nadmienić, że zaledwie rok później w „Dźwigni" A. Stawar stanowczo skrytykował owo dziedzictwo romantyczne.

15 A. Słucki, *„3 salwy"*. „Twórczość" 1957, nr 3. Tekst recenzji był wielokrotnie przedrukowywany w czasopismach. Zob. F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*. Warszawa 1973, s. 79.

16 W. Dąbrowski, *Echo salw*. „Walka Młodych" 1957, nr 1, s. 2.

nem poetyckim, ukazał się już debiutancki tom *Wiatraki*, a poza tym Broniewski publikował pojedyncze utwory w prestiżowych periodykach.

Montaż

Autorzy wydali tom *Trzy salwy* własnym nakładem, kolportaż prowadzili również samodzielnie – przede wszystkim na zebraniach i akademiach robotniczych. Dla proletariuszy obniżono cenę do 1 zł[17], aby ułatwić, a nawet umożliwić kupno głównym adresatom *Biuletynu poetyckiego*.

W analizie nie sposób pominąć spostrzeżeń na temat budowy tomu. Mówić będę o montażu, zamiast o kompozycji, ponieważ to słowo w moim odczuciu bardziej pasuje, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę sympatię poetów do tematyki robotniczej. Zbiór zawiera 20 utworów: Broniewski i Wandurski zamieścili w nim po 7 wierszy, a Stande 6. Zbliżona do siebie liczba tekstów prezentowanych przez każdego z nich wzmaga wrażenie symetrycznej równorzędności – miejsce w zbiorze zostaje rozdzielone równomiernie i sprawiedliwie. Tom otwierają utwory najwyrazistszego i najbardziej poetyckiego autora ze wspominanej trójki. Krytycy niechętnie czytali dalej – zatrzymywali się przy Broniewskim, jak gdyby reszta nie była warta lektury i omówienia. Ostatni w kolejności – Wandurski, wydaje się doklejony, sztucznie dołączony do tomu, choć najprawdopodobniej to on stał za pomysłem powstania publikacji.

Kolejność wierszy Broniewskiego: *Poezja*, *Nike*, *Soldat Inconnu*, *Ostatnia wojna*, *Szpicel*, *Pionierom*, *Robotnicy*, mocno i zdecydowanie zarysowuje wydźwięk tomu. Wyznaczony został jasny kierunek: wyruszamy od poezji, co „przychodzi jak noc majowa"[18] , by dojść do robotników, którzy „idą budować miasta – stupiętrowy za domem dom" (*Robotnicy*, T 23). Widać tu wyraźne przejście od „ty" do „my". Analogiczna myśl wypływa z montażu całego tomu: droga od „poezji" do „panów poetów" – od idei i ogólnej abstrakcyjnej metafory do konkretnego człowieka z krwi i kości.

Zwracam szczególną uwagę na układ wierszy, ponieważ sposób uporządkowania utworów zadecydował o wymowie tomu. Jak spostrzegł Maciej Tramer:

> fraza: „Ty przychodzisz, jak noc majowa," – przed majem 1926 roku zapewne brzmiała inaczej niż zamieszczona jako kontynuacja słów:
>
> Umiecie umierać na frontach,
> umiecie zdobywać Belweder,
> ⟨...⟩
>
> To oczywiście „gdybanie", ale z dużą dozą prawdopodobieństwa, że bezpośrednio po przewrocie majowym i odwołującym się do niego wierszu następny maj nie był już tym samym majem[19].

Inaczej brzmiał wiersz, który rozpoczynał *Trzy salwy*, a inaczej w roku 1927, kiedy następował po utworze *Do towarzyszy broni* w tomie *Dymy nad miastem* i kojarzył się jednoznacznie z niedawnym zamachem majowym.

---

17 Zob. Lichodziejewska, *op. cit.*, s. 78.

18 W. Broniewski, *Poezja*. W: W. Broniewski, S. R. Standé, W. Wandurski, *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Wyd. 2. Warszawa 1956, s. 7. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem T. Liczby po skrócie oznaczają stronice.

19 M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*. Katowice 2010, s. 341.

Poezję poprzedzał zwięzły, anonimowy wstęp – najprawdopodobniej autorstwa Broniewskiego i Wandurskiego, który otwierały znamienne słowa: „Nie o sobie piszemy" (T 3). Krótka, kilkuzdaniowa przedmowa była prosta i komunikatywna. Twórcy wyrzekali się nie tylko dawnej poezji, ale też – siebie. Niewielki wstęp bardzo wyraźnie powtarzał idee związane z Proletkultem. Pisarz stawał się „robotnikiem słowa" (T 3), co można odczytać jako zamiar obniżenia roli wyznaczonej mu przez kulturę, jednak w porządku konstruktywistycznym pojmowano twórcę jako budowniczego czy też rzemieślnika, który nie szuka natchnienia w wyobraźni i uniesieniu, lecz odwrotnie – materiał odnajduje w rzeczywistości, konkretnych wydarzeniach, a także w ludziach żyjących w realnym świecie. Jeżeli pojawią się uniesienia, to będą one wynikać z poszczególnych pragnień, potrzeb i oczekiwań, w tym z realnego gniewu lub zachwytu. Liczba mnoga zmienia nie tylko rolę – gramatyczne „ja" przekształcone w „my" oczekuje pisania kolektywnego i komunikatywnego. Wiersze „skonstruowane" – tzn. wytworzone lub zbudowane – nie miały stanowić zagadki, estetycznej czy intelektualnej łamigłówki, lecz produkt, którego będzie można użyć w najlepszy sposób. Prostota nie powinna prowadzić do prymitywu ani pochwalać barbarzyństwa, przeciwnie: jej cel stanowi zachęta do komunikatywności – pojęcia, które wywodzi się od łacińskiego „*communio*", czyli 'wspólnoty'. Warto zauważyć, że idea komunikatywności sztuki splatała się ściśle z ideą wspólności, czyli z komunizmem (ten sam rdzeń semantyczny).

Tom zbiera 20 wierszy. Część z nich pojawiło się po jakimś czasie w osobnych tomach poetów. Cztery z siedmiu utworów Broniewski zamieścił później w *Dymach nad miastem*, a pozostałe trzy uprzednio ogłosił drukiem w *Wiatrakach*. Ponowne wykorzystywanie i organizowanie wierszy nie jest niczym dziwnym, jednak w *Trzech salwach* przypomina konstruktywistyczne oglądanie materiału pod wieloma kątami czy budowanie biorące pod uwagę rozmaite faktury lub wygląd w świetle. Wmontowanie *Poezji* Broniewskiego w różne tomy modyfikuje znaczenie utworu. Wiersze z kolejnych zbiorów funkcjonują na szczególnej zasadzie, podobnej do tej, stosowanej przez Mieczysława Szczukę w fotomontażach. Chciałoby się zapytać, z którego tomu właściwie został wycięty wspomniany wiersz, a do którego „wklejony", czyli zamontowany.

Zamieszczenie wiersza *Poezja* w *Trzech salwach* czyni go manifestem literackim – próbą rozrachunku z dziedzictwem romantycznym, przesadną estetyzacją liryki, ornamentyką i pięknym pustosłowiem. Taką poezję podmiot liryczny oskarża o niekomunikatywność i zacieranie konturów znaczeń – „tumanić" to nic innego, jak tracić orientację w chmurze, mgle lub obłoku pyłu:

To za mało! Za mało! Za mało!
Twoje słowa tumanią i kłamią!
Piersiom żywych daj oddech zapału,
[. . . . . .]

Odmień, odmień nam słowa na wargach,
naucz śpiewać płomienniej i prościej,
niech nas miłość ogromna potarga,
więcej bólu i więcej radości!
(*Poezje*, T 7)

W lirykach Broniewskiego regularnie pojawiają się motywy buntu, walki, ognia i rozlewu krwi:

[...] gdzieś za tysięczną klęską
zakończymy nasz krwawy marsz,
(*Nike*, T 10)

rozpalają ogromny ogień.
Płonie.
Łuną w niebo się wzbija.
Blask
czerwony
ciska naokół.
(*Ostatnia wojna*, T 18)

Wiersze te są często sylabotoniczne, rytmiczne i śmiało można by je recytować w marszu. Łatwy do wychwycenia „sznyt romantyczny" Ryszard Przybylski tłumaczył tym, że Broniewski dostrzegał zbieżność XX-wiecznych dążeń rewolucyjnych z XIX-wiecznymi walkami narodowowyzwoleńczymi:

Punktem wyjścia był dla Broniewskiego, jak dla romantyków, protest indywidualny, który wszakże przemienił się w bunt społeczny. Niezadowolenie samotnika przygotowało apologię walki rewolucyjnej[20].

Czerpanie z dorobku romantyzmu widać u Broniewskiego doskonale. Jego poezja korzysta z tradycji i w gruncie rzeczy nie potrafi się z niej wyzwolić, ani też podmiot liryczny nie może przekroczyć własnych granic na rzecz kolektywizmu. Trudno zaprzeczyć, że sposób nawiązywania do przeszłości nie do końca odpowiadał innym teoretykom poezji proletariackiej. Jak zauważył Tadeusz Bujnicki:

marksistowski historyzm z trudem przełamywał ugruntowaną wizję „rewolucji-żywiołu". Historia często staje się imieniem własnym na prawach tych samych, co symboliczne pioruny, burze, lawiny. Nie wolny od takiego ujęcia jest i młody Broniewski[21].

Wszakże w omawianej poezji nie chodziło o piękne frazy, lecz o nawiązanie do rewolucji romantycznej widzianej jako bunt przeciwko imperiom i monarchiom. Motyw ten okazał się jednym z podstawowych tematów podejmowanych przez poetów romantycznych, który został niemal całkiem zasłonięty przez polską martyrologię narodową. W przyszłości jeszcze lepiej będzie można zobaczyć, iż dla autora *Dymów nad miastem* rewolucja nie stanowi wydarzenia jednorazowego, ale że konstytuuje „misterium dziejów"[22]. To nieuciekanie poety od rekwizytów z przeszłości, sięganie do tradycji pieśni buntowniczych i rewolucyjnych nadawało jego wierszom energię. Zebrane przez Broniewskiego w *Trzech salwach* motywy romantyczne, a także fragmenty wspominające chociażby antyczny posąg Nike czy grób nieznanego żołnierza nie muszą wskazywać na uwstecznienie i utknięcie w tradycji, ale na zbiór elementów połączonych w swego rodzaju fotomontaż. Co więcej, odwołania do repertuaru popularnych pieśni, śpiewanych podczas strajków i ulicznych manifestacji, czyniły ową poezję bardziej wspólnotową, a zarazem dosadniejszą i wyrazistszą niż wiersze dwóch pozostałych poetów z *Trzech salw*.

---

20 R. Przybylski, *Poezja – Władysław Broniewski i poezja rewolucyjna*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. A. Brodzka-Wald, H. Zaworska, S. Żółkiewski, J. Stradecki. T. 1. Warszawa 1975, s. 433.

21 T. Bujnicki, *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978, s. 90.

22 W. Broniewski, *Ballada o Placu Teatralnym*. W: *Poezje zebrane. Wydanie krytyczne*. Oprac., wstęp F. Lichodziejewska. T. 2. Płock–Toruń 1997, s. 78.

Utwory Broniewskiego są dobitne, lecz przy tym także l i r y c z n e, czyli w y j ą t k o w e. Nie da się ich nie dostrzec i przejść obok nich obojętnie. Mimo zamiaru trwania w kolektywie, wielokrotnie wykraczają poza wspólnotę, stoją „przed" nią. Wynika to ze sposobu rozumienia i traktowania liryki przez autora *Wiatraków* – uważał on, że wiersz cechują większa skuteczność i zdolność oddziaływania niż publicystyka[23]. Wandurski i Stande kwestię tę interpretowali inaczej – nadmiar poetyckości powodował według nich oddalenie (w języku, w wyobraźni, w „deklaracji", nawet w retoryce) od codzienności. Zamiast ową codzienność emancypować (nie: nobilitować!), liryczność ją lekceważyła. Postawienia znaku równości między nobilitacją a emancypacją nie było, ponieważ w sztuce proletariackiej chodziło nie o wyniesienie robotników na wyżyny, lecz o wsłuchanie się w ich głos oraz uszanowanie ich prawa do wypowiedzi.

W późniejszych latach brzemienne w skutkach nieporozumienia na tym tle poróżnią poetów i ich drogi rozejdą się. Jednak już w chwili wydania *Biuletynu poetyckiego* można było usłyszeć wyraźne sygnały ostrzegawcze. Andrzej Stawar pisał w „Dźwigni", że „Z poetów, którzy na jesieni 1925 r. wydali zbiór *Trzy salwy*, W. Broniewski wykazał niewątpliwie najwięcej siły lirycznej i najmniej wyczucia społecznego"[24]. Widać w tym komplemencie zarzut, gdyż „siła liryczna" spowodowała, iż pewien z poetów wysunął się przed szereg i naruszył kolektyw. Spośród trzech tytułowych salw jedna zagrzmiała głośniej.

Drugą salwą w *Biuletynie poetyckim* był Stande z sześcioma utworami: *Uściskiem dłoni*, *Odźwiernymi*, *Inwalidami*, *Automobilem*, *Prowokatorem* i *Nadzwyczajnym wydaniem*. Liryki mają charakter publicystyczny. W ten sposób wpisują się w tendencję typową dla Proletkultu, dotyczącą aktualności, doraźności i agitacyjności:

> Wiersz nazywa się często „notatką", „kroniką", „biuletynem" [...] i powinien ilustrować codzienność rewolucyjną: działania agitatorów, wykonanie wyroku na prowokatorze, przebieg strajku, demonstracji, majowego pochodu[25].

Niemniej u Standego widać też dużo naturalistycznych, wpływających na wyobraźnię, wstrząsających opisów brutalności i nędzy. Mimo to nikt nie zarzucił temu autorowi niebezpiecznego zbliżenia się do ekspresjonizmu. Język Standego został bowiem celowo pozbawiony wszelkiej estetyzacji; kanciasty i dobitny – niesie jasny, surowy przekaz. Wiersze poety oceniano zazwyczaj negatywnie – jeśli w ogóle któryś z krytyków je zauważył. Skoro taka „niewidoczność" wpisuje się w sposób myślenia autora *Uścisku dłoni*. Jeśli ktoś jest niewidoczny, to znaczy, że nie ma w sobie wyjątkowości, odrębności, osobności, lecz wpasowuje się w kolektyw. Stande postrzegał swoją rolę jako szczebel w drabinie rewolucyjnej, po której wspinający się proletariat osiągnie emancypację. Umiejscowienie, zamontowanie jego wierszy pomiędzy Broniewskim a Wandurskim dodatkowo podkreśla tę cechę – stoi najbardziej w środku, jako jeden z wielu.

Trzecia tytułowa salwa była autorstwa Wandurskiego i zawierała siedem wierszy: *Stolarkę*, *Lato 1923*, *66*, *Agitatora*, *Ostatki*, *Przecz z kanarkami* i *Do panów*

---

23 Zob. M. T r a m e r, *Liryka zawadzająca poezji*. Wstęp w: W. B r o n i e w s k i, *Publicystyka*. Oprac., wstęp, koment. M. T r a m e r. Warszawa 2015.

24 A. S t a w a r, *Poezje Broniewskiego*. „Dźwignia" 1927, nr 4, s. 35.

25 B u j n i c k i, *op. cit.*, s. 91.

poetów. Już w pierwszym wierszu bardzo dobrze widać rezygnację ze snobizmu. Najpierw podmiot liryczny odrzuca pracę konceptualną na rzecz fizycznej. Robotnik nie ucieknie „do lasu na łąki”[26], ale poeta ucieknie od marzenia do warsztatu:

Jeśli wolno mi jeszcze marzyć,
Niech marzenie doda mi sił:
Chcę nauczyć się kunsztu stolarzy,
Muzyki hebla i pił.
(*Stolarka*, T 38)

Wyrzeczenie wybrzmi jeszcze mocniej w przedostatniej strofie, kiedy wyuczony zawodu stolarz: „Wykreśli z paszportu prawnik”, a w to miejsce „Wpisze dumnie: stolarz i drwal” (T 39).

Bieda, głód i bezrobocie w wierszach Wandurskiego zostały ukazane najdosłowniej. *Lato 1923* zaczyna i kończy się wyliczeniem cen i zarobków podczas galopującej hiperinflacji, jednak w głodzie czy upokorzeniu bezrobotnych Wandurski dostrzega zaczyn buntu. Wierszem, który zamyka *Trzy salwy*, jest apel *Do panów poetów* – nie do „poetów”, lecz do „panów”. Grzecznościowy zwrot brzmi jak kpina i słychać w nim groźbę. Brak reakcji literatów na niesprawiedliwość sugerują słowa:

Krzywda – krzywda – krzywda
Ryczy milionem głosów fabrycznej dzielnicy!
Tak się do sali nocnego dansingu krzyk wdarł
Umierającej na śmietniku położnicy.
(*Do panów poetów*, T 47)

Zajmowanie się tematami „uciekania na wieś, do lasu, na łąki” nie jest obojętne i niewinne, ale okazuje się „ciskaniem do dusz prochowni płonących głowni”. „Ogień uzdrawia” (T 47) – brzmi ostatni wers i ostatnie słowa wydrukowane przez poetów w *Trzech salwach*.

Postulat buntu oraz groźba krwawej rozprawy nie były w czasie wydawania *Biuletynu poetyckiego* wyłącznie pustymi hasłami. Poza Broniewskim pozostali dwaj poeci odwoływali się do najbardziej namacalnej rzeczywistości. Ryszard Matuszewski dostrzegł takie oto prawdopodobne znaczenie całego tomu i tytułu:

W tym też roku [tj. 1925] powstał wiersz *Na śmierć rewolucjonisty* [...] napisany dla uczczenia pamięci młodego robotnika-komunisty, Naftalego Botwina, rozstrzelanego za wykonanie z nakazu partii wyroku na znanym prowokatorze, Cechnowskim [...]. Warto sobie przypomnieć, że i tytuł *Trzy salwy* był aluzją do egzekucji wykonanej na stokach Cytadeli w Warszawie i hołdem złożonym trzem bojownikom[27].

Interpretacja Matuszewskiego wydaje się nieco przesadzona i nigdzie nie można znaleźć potwierdzenia, że egzekucje te stanowiły inspirację dla *Trzech salw*. Według deklaracji zamieszczonej we wstępie strzały nie padają w trakcie egzekucji, lecz sygnalizują odgłos buntu, poezja natomiast powinna być orężem w tej walce, a słowa mają „paść jak salwy w ulice śródmieścia” oraz „grzmieć echem w dzielnicach fabrycznych” (T 3). Jednak w pomyśle Matuszewskiego interesująca jest spra-

---

26 P. Hulka-Laskowski, *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 1, s. 1.

27 Matuszewski, *op. cit.*, s. 366.

wa skojarzenia tomu poezji proletariackiej z realizmem wydarzeń. Tytuł zbioru rozbrzmiewał doniośle, ale mniej niecodziennie, niż dałoby się sądzić. Aby to zrozumieć, wystarczy przez moment pochylić się nad realiami pierwszej połowy lat dwudziestych XX wieku w Polsce. Galopująca hiperinflacja, ogromne bezrobocie i bezdomność zwiastowały tylko część ponurej rzeczywistości. Z tych również powodów dochodzi do wybuchu powstania krakowskiego w listopadzie 1923 – wystrzały i eksplozje były na porządku dziennym. Toczyła się wojna podjazdowa między zgromadzeniami politycznymi, podkładano bomby w miejscach spotkań poszczególnych frakcji:

> Wiosną 1923 roku doszło do bardzo dziwnych zdarzeń. Najpierw 20 kwietnia wybuchła bomba w domu rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Władysława Natansona, następnie 6 maja ładunek wybuchł w lokalu żydowskiej organizacji Bund, zaś 23 maja w redakcji „Rzeczpospolitej" i „Kuriera Polskiego" w Warszawie[28].

Niedługo potem w magazynach Cytadeli Warszawskiej doszło do wielkiej eksplozji, słyszalnej 60 kilometrów od stolicy. Zginęło 28 pracujących tam osób, głównie członków rodzin wojskowych. O przygotowanie zamachu oskarżono komunistów. Ślad tego wydarzenia znaleźć można nawet w *Przedwiośniu* Stefana Żeromskiego. Trop prowadzący do komunistów okazał się jednak fałszywy. Wśród ofiar zajścia znaleźli się także m.in. profesor Roman Orzęcki, radziecki dyplomata Piotr Wojkow czy Józef Bułak-Bałachowicz (najpewniej przez pomyłkę). W grudniu 1922 doszło zaś jeszcze do najgłośniejszego w dziejach międzywojennej Polski zamachu na prezydenta Gabriela Narutowicza. Tak więc *Trzy salwy* wychodzą w bardzo burzliwym czasie. Odwołanie się w tytule do strzelania i zamieszczenie we wstępie słów o strzałach na ulicach nie były wymysłem poetów ani abstrakcją.

Jeśli autorzy zbioru poezji proletariackiej zamierzali „nie o sobie pisać" i starali się oddać głos „tym, którzy głosu nie mają", a także stworzyć ten tom w taki sposób, aby był dla klasy robotniczej jasny i przystępny – to plany zrealizowali. Nie posiadamy świadectw komentowania *Trzech salw* przez samych robotników. Wiemy natomiast, jak odbierano tomik w międzywojennej prasie. Wydaje się, że właśnie znaczna część odbiorców niezupełnie go zrozumiała – jedynie namaszczeni krytycy dyskutowali w szerokim gronie.

Pryncypialna postawa charakteryzująca większość dyskutujących na łamach prasy o poezji proletariackiej, od Karola Irzykowskiego po Pawła Hulkę-Laskowskiego, okazała się główną przeszkodą. Niemal wszyscy zabierający wtedy głos używali języka mieszczańskiej inteligencji, przykładając do poezji proletariackiej znane sobie szablony. Nie potrafili uświadomić sobie własnego uprzywilejowania, pozostając w przekonaniu, że życie robotnika rozpoczynało się po opuszczeniu fabryki czy ulicy. Marzenie o egzystencji niewyjątkowej – ze stabilną pracą, środkami na utrzymanie, bez głodu i z podstawową opieką socjalną czy medyczną, nie wydawało się żadnym marzeniem. Do emancypacyjnych postulatów sztuki robotników najczęściej odnosili się *ex cathedra* jako „wielcy edukatorzy", którzy

---

28 P. Rzewuski, *Zamachy w II RP. 10 wydarzeń, które wstrząsnęły krajem*. Na stronie: https://histmag.org/Zamachy-w-II-RP-10-wydarzen-ktore-wstrzasnely-krajem-10212 (data dostępu: 4 I 2023).

pomogą, pokażą, nauczą, poprawią, ucywilizują i... skolonizują. W takim rozumieniu język i problemy środowisk robotniczych stanowiły co najwyżej folklor zaniedbanych dzielnic lub plebejskość niewartą osobnej sztuki. Gdyby było inaczej, nawet tylko trochę, prawdopodobnie krytycy doceniliby nie tylko twórczość Broniewskiego jako jedynego wartego uwagi poetę. Przypuszczalnie by dostrzeżono, że w projekcie, czyli w poezji proletariuszy, ta łatwa do rozpoznania poetyckość tak naprawdę stanowi niedoskonałość. Według takiego odczytania zapewne okazałoby się, że nieliryczni Wandurski i Stande zdali swój egzamin lepiej. Obaj poeci pozostali dla krytyki niemal niewidzialni, w cieniu wielkiego Broniewskiego, nie wychodząc przy tym przed szereg. Można odnieść wrażenie, iż zostali pominięci i niesłyszalni nie dlatego, że milczeli lub nie mieli nic do powiedzenia, ale dlatego, iż obaj – Stande i Wandurski, „nie o sobie mówili". Pamiętać wszakże trzeba o jeszcze jednym artyście.

Książeczka

Po omówieniu układu wierszy oraz ideowego i historycznego znaczenia zawartości tomu, chciałabym zwrócić uwagę na jego warstwę graficzną. Materia książki – od rodzaju papieru po projekt okładki – stanowi nieodłączny element komunikatu, jaki autorzy postanowili przekazać czytelnikom. Nie jest to zatem tylko estetyczny dodatek, lecz część manifestu. W dalszej części tekstu analizuję projekt okładki Mieczysława Szczuki, próbując odczytać jego wizualny język w kontekście idei prostoty, egalitaryzmu i rewolucyjnej wspólnotowości.

„Pomysł wydania wspólnego zbiorku zrodził się w 1924 roku"[29], jednak pojawienie się książki uległo opóźnieniu. W liście z 7 VII 1924 Wandurski pytał Broniewskiego: „Jak się przedstawia sytuacja wydawnicza i czy puścimy nasze »bliźnięta« w świat na jesieni względnie w zimie?"[30]. *Trzy salwy* zostały opublikowane dopiero w październiku 1925, ponadto okazały się „trojaczkami" – w połowie roku Broniewski poznał jeszcze Standego i wraz z Wandurskim postanowili dołączyć jego utwory do tomu.

Książeczkę, bo tak należałoby o tej publikacji mówić, o objętości 51 stronic, wydano w formacie A5. Jej dokładne wymiary wynosiły 14,8 × 20,7 cm, co w połączeniu z niewielką liczbą kartek powoduje, że *Biuletyn poetycki* jest kieszonkowy i poręczny. Został wydrukowany na papierze klasy III, a następnie oprawiony w niebarwioną okładkę z papieru o nieco wyższej gramaturze niż stronice tomu[31].

Za aspekt wizualny odpowiadał Szczuka – grafik i pionier polskiego konstruktywizmu. Ową informację pominięto zarówno w recenzjach, jak też niemal we wszystkich historycznoliterackich omówieniach tomu[32]. W zasadzie trudno się temu dziwić – broszurowa okładka przypomina zeszyt do matematyki. Na awersie w oczy rzuca się umieszczona w lewej górnej części czerwona cyfra „3". Jej barwa koresponduje ze znajdującymi się w lewym dolnym oraz prawym górnym rogu prostokątami.

---

29 Lichodziejewska, *op. cit.*, s. 78.
30 Cyt. jw.
31 Stopka wydawnicza również została powtórzona w reprincie z 1956 roku.
32 Jedynie Lichodziejewska wzmiankuje o M. Szczuce oraz przedrukowuje okładkę z pierwszego wydania.

Pierwszy ma wymiary 10 × 10 cm, drugi: 5,7 × 5,1 cm. Obydwie figury otoczone zostały dwiema czarnymi krawędziami, a dwa pozostałe boki są wytyczone przez granicę paginy. Wnętrza prostokątów wypełnia czerwona krata, której niedokładność prawdopodobnie spowodowały niedomogi pracowni zecerskiej. Czarne brzegi narożnych elementów zostały osiągnięte za pomocą bloczków zecerskich – widać dokładnie ich łączenia, ponieważ w tych miejscach występują braki tuszowe.

Wszystkie napisy są zbudowane z wyrazistych wersalików, natomiast porządek panujący na okładce wzmaga wrażenie matematycznej precyzji. Tytułowe słowo „salwy" umieszczono w tej samej linii, co czerwoną trójkę, jednak napis kontrastuje z cyfrą za sprawą czarnej barwy i czcionki blokowej. Przyglądając się okładce, można podejrzewać, że zarówno jaskrawa trójka, jak i podłużne prostokąty tworzące krawędzie narożnych figur, zostały wycięte z drewna, czcionki zaś najprawdopodobniej zastosowano ołowiane. Kształt trójki nie jest idealny – widać ręczne, niedokładne wykonanie.

Czcionka pierwszego słowa podtytułu: „Biuletyn", znajduje się na identycznej wysokości, co krawędzie okalające prostokąty, a cały wyraz umieszczony został precyzyjnie w tej samej linii, w której widnieje górny czarny brzeg dolnej figury. Drugą część nagłówka: „poetycki" – jak wszystkie elementy – również zapisano wersalikami, przy czym ułożono ją prostopadle do słowa „Biuletyn", w układzie wertykalnym i rozstrzelonym drukiem. Kąt prosty utworzony przez wyrazy stanowi poniekąd przedłużenie dolnej lewej figury. Nazwiska poetów umieszczone są wewnątrz lewego kraciastego prostokąta w kolejności alfabetycznej, w porządku: imię i nazwisko, gdzie imiona zapisano mniejszą czcionką (ale wciąż wersalikami), a nazwiska większą, w dodatku rozstrzeloną.

Taki układ wskazuje na równorzędność twórców: żaden z nich nie wydaje się faworyzowany. Wnikliwe przyjrzenie się nazwiskom pozwala określić, która matryca – czarna czy czerwona – była odbijana jako pierwsza. Z pewnością początkowo na papierze pojawiła się czerwień – czarne nazwiska są naniesione na czerwoną kratę; widać tutaj tzw. overprinty. Rewers okładki potęguje wrażenie broszurowości – nadrukowane elementy przywodzą na myśl skoroszytowe szycie opatrzone z prawej strony pionową czarną linią (skonstruowaną ze znanych nam z awersu czarnych prostokątów), a z lewej – pięcioma równoległymi pionowymi kreskami w kolorze czerwonym. Owe pionowe ułożenie okazuje się względne, ponieważ zarazem czarne, jak i czerwone linie mają lekki skos – od góry do dołu kierują się nieznacznie w lewą stronę[33]. Na rewersie okładki umieszczona jest także cena: 3 zł.

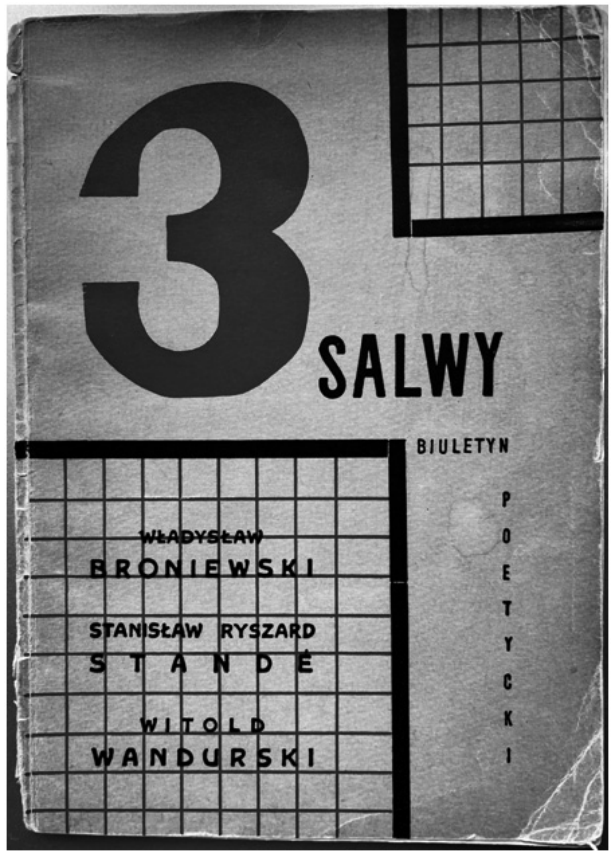
Trzy wydania: 1925, 1956, 1967

Po prawie jubileuszowej publikacji z 1956 roku ukazał się w 1967 roku kolejny reprint *Trzech salw*[34]. Poszczególne wydania tomu różnią się od siebie. Rozbieżno-

---

33 Dopiero po porównaniu z wydaniem oryginalnym mogłam dostrzec, że naruszony skos wskazuje na niedokładność reprintu.

34 W. Broniewski, S. R. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*. Wyd. 3. Warszawa 1967.

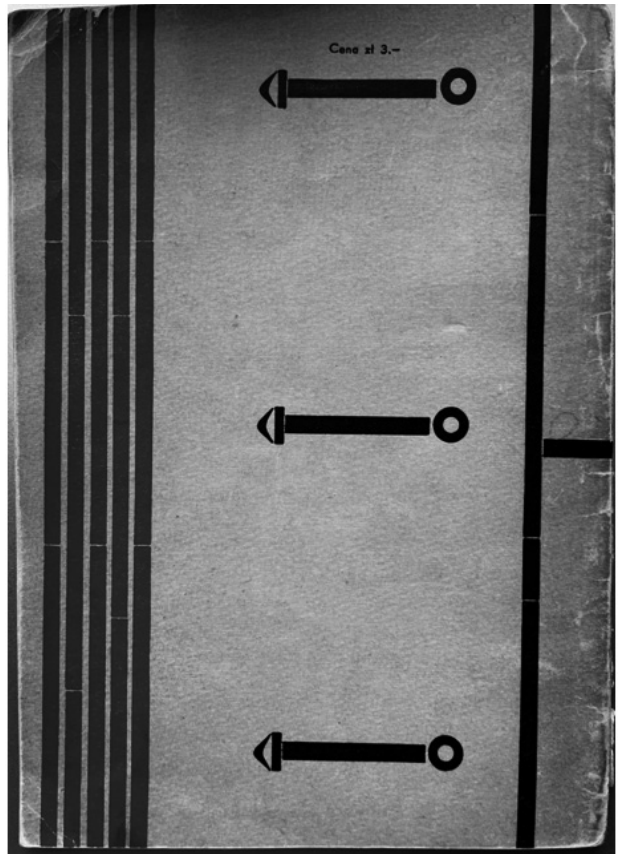


Okładka według projektu M. Szczuki książki *Trzy salwy. Biuletyn poetycki* W. Broniewskiego, R. Standégo i W. Wandurskiego, wydanie z 1956 roku. Fot. A. W.

ści w rozłożeniu elementów na okładce sugerują, iż każdą z nich (w 1956 i 1967 roku) składano od nowa, nie tyle nawet odtwarzając, ile opierając się na tym, co wykonał Szczuka. Mimo że w egzemplarzu z lat pięćdziesiątych widnieje zapis: „Okładka Mieczysława Szczuki z wydania pierwszego z roku 1925" (T – rewers strony tytułowej), okaże się, iż nie do końca jest to prawda, albowiem dostrzec można drobne różnice – chociażby w szerokościach figur czy układzie linii. W publikacji z roku 1967 zdecydowano się na odmienny komentarz: „Okładka według projektu Mieczysława Szczuki z wydania pierwszego z roku 1925"[35]. Taka informacja sugerowałaby, że edytor odtworzył okładkę, wzorując się na Szczuce. Pojawia się jednak jeszcze więcej różnic. W wersji z roku 1967 znika francuski akcent nad „e" w nazwisku Standego.

Układ nazwisk na czerwonej kracie jest minimalnie inny w poszczególnych wznowieniach. Projekt Szczuki zachowuje kąty proste między czerwonymi piono-

35 Broniewski, Stande, Wandurski, *Trzy salwy* (1967), rewers strony tytułowej.



Rewers okładki *Trzech salw* z wydania z 1956 roku. Fot. A. W.

wymi liniami na rewersie a granicą paginy, natomiast reprint z lat pięćdziesiątych pozwala owym liniom zbaczać od góry do dołu w lewo, z kolei w tym z roku 1967 znowu wrócono do prostopadłości. Zmiany sięgają też wnętrza książki. Dzieje się tak zarówno w zakresie dodawania lub usuwania elementów, w zapisie i łamaniu wierszy oraz w kroju fontów. Oryginał na pierwszej stronie zawierał wzmiankę o tomach dotychczas opublikowanych przez poetów tworzących *Trzy salwy*. Z tego wyszczególnienia zrezygnowano w reprintach. Wszystkie informacje na stronie tytułowej w pierwszej edycji z roku 1925 i w wersji z 1956 roku zapisano kursywą, w roku 1967 krój pisma wyprostowano. Pierwotny wariant przedmowy wydrukowany został zgodnie z zasadami ortografii międzywojennej (np. „proletarjat"), którą w obu późniejszych wydaniach uwspółcześniono. W przedmowie z roku 1956 pojawiała się nawet literówka („mogę" zamiast „mogą"), którą przeoczył redaktor. Oczywiście w oryginale jej nie było.

W wyniku odwilży i przełomu 1956 roku zrehabilitowano i przypomniano przedwojennych działaczy związanych z Komunistyczną Partią Polski. Skompromitowanym politykom, którzy swoje kariery zrobili dopiero w czasach stalinowsko-bieru-

towskich, chciano w ten sposób przypomnieć rodowód polskiej lewicy. Towarzysząca momentowi przełomu atmosfera gorących sporów i dyskusji w jakimś stopniu wyjaśnia szybkie tempo wznawiania tomu inaugurującego polską poezję proletariacką, a także niedokładności oraz niekonsekwencje wynikające z pośpiechu. W powtórnym druku wykorzystano ozdobne, pękate „W", które zastąpiło blokowe kanciaste litery. *Słowo wstępne* poprzedzające poezję podlegało w kolejnych wydaniach innemu łamaniu na wersy: w oryginale było ich 17, później 14 (1956) oraz 13 (1967). Nad wszystkimi wierszami inicjującymi nową część znajdowały się nazwiska autorów, które pierwotnie zapisano kursywą, do tego zaś podkreślono i wyrównano do środkowej krawędzi strony. W obu reprintach zrezygnowano z wyróżnienia nazwisk, druk zaś wyrównano do zewnętrznych brzegów. Tytuły wierszy w międzywojennym wydaniu prezentują się w porządku majuskuła–minuskuły. We wznowieniach *Trzech salw* zastosowano wersaliki w zapisie tytułów, a ich pierwotne wyrównanie do lewej krawędzi zastąpiono wyśrodkowaniem. Ponadto oryginalne tytuły cechuje nieco większa czcionka od wykorzystanej do tekstów wierszy, natomiast zabieg ten nie pojawia się w reprintach. W każdym wydaniu dokonano innego rozmieszczenia strof na poszczególnych stronicach, co prowadziło w konsekwencji do rozbieżności w liczbie stronic, na których wydrukowano wiersz. Oczywiście musiało przełożyć się to na różnice w spisie rzeczy. Zresztą w wykazie – podobnie jak w przypadku imion i nazwisk poetów – w oryginale i w wydaniach późniejszych zauważyć można inne czcionki: tytuł *Spis rzeczy* pierwotnie rozpoczynał się wielką literą, z kolei w obu wznowieniach wszystko poza tytułami wierszy zapisano wersalikami. Bez zmian utrzymały się kompozycja wierszy oraz kolejność występowania trójki poetów. Po co taka dokładność? Z jednego tylko powodu – żeby zdać sobie sprawę ze społeczno-politycznych przemian i zobaczyć je.

Obiekt zainteresowania

Zainteresowanie odczuwane wobec *Trzech salw* przez antykwariuszy wydaje się niezwykłe i okazuje się brzemienne w skutkach. Cena, która została wydrukowana na rewersie okładki w 1925 roku, wynosiła 3 zł, jednakże z korespondencji Wandurskiego do Broniewskiego wynika, iż *Biuletyn poetycki* sprzedawano robotnikom za kwotę 1 zł[36]. Dla porównania przypomnę tylko, że w roku 1925 za 1 zł można było zakupić ćwiartkę 40-procentowej wódki, za kilogram soli płacono 80 gr, natomiast kilogramowy bochen chleba kosztował 35 gr[37]. Wandurski w jednym z listów do Broniewskiego pisze: „U robociarzy książka ma ogromne powodzenie. Czytają z namaszczeniem, komentują, dyskutują – słowem, *Ewangelia*!"[38]. Oznacza to, że zabieg się powiódł. Tom, według założeń, charakteryzowały niska cena, dostępność[39], a także użytkowość, więc w żadnym razie nie pretendował on do miana dzieła sztu-

---

36 W. W a n d u r s k i, list 102 do W. Broniewskiego, z 4 XI 1925. W zb.: *Od bliskich i dalekich*, s. 200.

37 W. D u c h, *Ile zarabiano i co można było kupić za średnią płacę w przedwojennej Polsce. Pensje i ceny w II RP*. Na stronie: https://historia.org.pl/2018/07/22/ile-zarabiano-i-co-mozna-bylo-za-to-kupic-w-przedwojennej-polsce-pensje-i-ceny-w-ii-rp/ (data dostępu: 4 I 2023).

38 W a n d u r s k i, list 102 do Broniewskiego, s. 200.

39 Z dostępnością mógł być problem z uwagi na druk w liczbie zaledwie 500 egzemplarzy.

ki. Jego „taniość" i „powszechność" były zauważalne w doborze papieru oraz w formacie. Cechy te wynikały zarówno z ideologii, jak i z nędzy autorów.

Reprint z 1956 roku można aktualnie nabyć na portalach aukcyjnych za kilkadziesiąt złotych, oryginał zaś jest współcześnie białym krukiem. Egzemplarz zdeponowany w Bibliotece Śląskiej ma na stronie tytułowej adnotację: „Jedyne wydanie międzywojenne – 300 zł", co stanowi potężne przebicie pierwotnej kwoty, nawet jeśli się weźmie pod uwagę denominację. Książkę dostępną w Bibliotece Narodowej zakupiono w 1972 roku za kwotę 100 zł – taką informację zapisano ołówkiem na ostatniej stronicy tomiku[40]. Wszakże aktualnie Antykwariat Polski w rubryce *Szczególnie poszukiwane książki* wyraża chęć zakupu *Trzech salw* z 1925 roku za sumę 1400 zł (*nb.* sugeruje się na tej stronie, jakoby autorem był wyłącznie Broniewski)[41].

Co istotne, w opisie podano, iż cena dotyczy „Kompletnego, czystego egzemplarza w dobrze zachowanej broszurowej okładce wydawniczej proj. M. Szczuki"[42]. Tak sformułowany wymóg świadczyłby, że jednak ceni się okładkę. Zabawne, iż kolejny tom wierszy Broniewskiego (*Dymy nad miastem*) z 1927 roku osiąga jeszcze bardziej zawrotne ceny. Ten sam antykwariat oferuje za egzemplarz z dobrze zachowaną okładką Szczuki niebagatelną kwotę 2100 zł[43]. Przy okazji badań trafiłam też na portal allegro.pl, gdzie *Dymy nad miastem* wystawiono na aukcji niczym najprawdziwsze dzieło sztuki, a zdobędzie je osoba, która zapłaci najwięcej. Cena wywoławcza wynosiła 4500 zł[44]. Nie pojawiły się jednak oferty kupna. Tym, co bawi w całym polowaniu kolekcjonerów na międzywojenne tomy poezji robotniczej, jest fakt, że ich twórcy zaciekle odżegnywali się od uznawania ich dorobku artystycznego za dzieła sztuki czy od postrzegania książki jako przedmiotu estetycznego, tomu-bibelotu. Takie myślenie przyświecało piewcom Nowej Sztuki w każdym jej aspekcie: poezji, malarstwie, designie, typografii. Według przyjętych założeń kształty wymienionych produktów powinny stanowić efekt uproszczenia, a pochodzić miały „ze zwyczajnych form natury oraz świata społecznego"[45]. Książka, którą w roku 1925 cechowała przede wszystkim użytkowość – całkiem straciła swój pierwotny charakter. Biuletyn (taki jest rodowód tego gatunku) nie jest zbiorem, księgą, summą poetycką, lecz serwisem prasowym, lekturowym towarzyszem codzienności, ważnym tylko przez chwilę, szybko dezaktualizującym się, o doraźnej wartości. Do jego istotnych zadań należało wtopienie się wyposażenie domu, zostanie częścią codziennej przestrzeni robotnika.

---

40 B r o n i e w s k i, S t a n d é, W a n d u r s k i, *Trzy salwy* (1925), s. 48.

41 W. B r o n i e w s k i, *Trzy salwy* (1925). Na stronie: http://antykwariatpolski.pl/wycena-broniewski-wladyslaw-trzy-salwy-warszawa-1925.html (data dostępu: 10 X 2023).

42 *Ibidem*.

43 W. B r o n i e w s k i, *Dymy nad miastem* (1927). Na stronie: http://www.antykwariatpolski.pl/wycena-broniewski-wladyslaw-dymy-nad-miastem-ksiazka-1927.html (data dostępu: 4 I 2023).

44 B r o n i e w s k i, *Dymy nad miastem* (1927). Na stronie: https://allegro.pl/oferta/broniewski-dymy-nad-miastem-1927-okl-m-szczuka-13072943543?fbclid=IwAR2o8MQ6h-gzDB5E2lLcWWprHM-3Mlru0aKWHDcZUo2RUjYBYr90sA5sdmTI (data dostępu: 25 XI 2023).

45 J. R a n c i è r e, *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. K u t y ł a, P. M o ś c i c k i. Przedm. A. Ż m i j e w s k i. Posł. S. Ż i ż e k. Warszawa 2007, s. 109 n.

Biografia książki

Kwerenda w katalogach bibliotecznych pozwoliła ustalić, iż w polskich zbiorach na pewno zachowało się 6 egzemplarzy książki. Okazało się też, jak wspomniałam wcześniej, że jeden z egzemplarzy przechowywany jest w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Pierwsze wydanie tomu autorstwa Broniewskiego, Standego i Wandurskiego oznaczone zostało tam sygnaturą II 807022. W rubryce mówiącej o stanie fizycznym dokumentu zamieszczono dopisek „zniszczona”[46]. Ze względu na wiek książki używać ją można wyłącznie na miejscu. Gdy dotarłam do lady Czytelni Głównej, udostępniono mi do korzystania *Trzy salwy* w grubej introligatorskiej oprawie, którą biblioteka zastąpiła oryginalną okładkę. Zwracam uwagę, że komentarz, jakim opatrzono opis katalogowy dokumentu, brzmi „zniszczona” – jak gdyby ktoś zalał książkę kawą, przesadził z podkreśleniami, naruszył grzbiet czy szycie.

Muszę dodać, iż w przyjętej przez Bibliotekę Śląską klasyfikacji określenie „zniszczona” nie oznacza egzemplarza, który przestał istnieć. Nie zdecydowano się na zamieszczenie dopisku „zdekompletowana”, funkcjonującego przecież w bibliotecznych katalogach! Taką adnotację wykorzystuje się do opisania wybrakowanych roczników periodyków, wydań kilkutomowych bez jednego z woluminów, w końcu zaś do konkretnych egzemplarzy, które zachowały się tylko częściowo lub które nie mają kilku stronic. Zastosowane określenie sugeruje, iż usunięcie okładki nie wpływało na zawartość egzemplarza – dalej jest on kompletny, a uległ zaledwie zniszczeniu, jakiemuś uszkodzeniu czy naruszeniu na przestrzeni lat. I znowu muszę wyjaśnić, że nie chodzi mi o szczegóły, tylko o sposób przeczytania książki w bibliotecznej jednostce odpowiedzialnej za „opracowanie zbiorów”.

Zdeponowany w Bibliotece Śląskiej egzemplarz jest podpisany – na stronie tytułowej zachowała się sygnatura „H. Dobrowolski”. Ten ślad wyraźnie wskazuje na Henryka Dobrowolskiego, historyka sztuki, posła na sejm PRL i prezydenta Krakowa, brata Tadeusza Dobrowolskiego, postaci bardzo silnie związanej z historią Śląska. Przed wojną i po niej pełnił Tadeusz Dobrowolski funkcję dyrektora Muzeum Śląskiego, konserwatora zabytków. Oprócz tego wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim, tworzył niedokończony skansen w Katowicach, a także doskonale znał historię sztuki Śląska i Krakowa. Taki trop zdaje się prowadzić do zbiorów Biblioteki Śląskiej, ale nie będzie to prosta droga. Wiadomo bowiem, iż cały przedwojenny księgozbiór Tadeusza Dobrowolskiego został skradziony przez hitlerowców po aresztowaniu i wywiezieniu właściciela wraz z innymi krakowskimi profesorami do obozu koncentracyjnego w 1939 roku[47]. Szybkie zbadanie sprawy wystarczyło, by przekonać się, że Biblioteka Śląska nigdy żadnego księgozbioru Dobrowolskich nie przejmowała, zatem należy podejrzewać, iż przeglądany przeze mnie tom trafił na półkę z księgozbioru któregoś z braci w niezarejestrowany sposób – prawdopodobnie drogą antykwaryczną lub w ramach wymiany z inną biblioteką.

---

46 Opis książki Broniewskiego, Standégo, Wandurskiego *Trzy salwy* (1925). Na stronie: https://integro.bs.katowice.pl/32102129633/broniewski-wladyslaw/trzy-salwy?bibFilter=3 (data dostępu: 3 X 2023).

47 Ten i inne nieopatrzone źródłem książkowym fakty poznałam dzięki licznym rozmowom z M. Tramerem.

Jednak jest jeszcze kolejna rzecz ciekawa i nowy trop dotyczący tego, skąd *Trzy salwy* znalazły się w rękach któregoś z historyków sztuki. Otóż obaj bracia mogli poznać Broniewskiego. Według Tramera w roku 1920 Tadeusz Dobrowolski służył we wchodzącym najpierw w skład I Brygady, potem I Dywizji Legionów Polskich, 5 Pułku Piechoty – w tym samym miejscu i czasie co Broniewski. Z kolei młodszy z braci, Henryk, którego podpis widnieje na egzemplarzu *Trzech salw*, w trakcie swoich studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1922–1927 był aktywnym członkiem Niezależnego Związku Młodzieży Socjalistycznej „Życie", bardziej radykalnego i komunizującego odłamu NZMS. W skład komitetu założycielskiego wchodził m.in. Broniewski. Z zachowanych listów do autora *Nike* wiadomo o jego kontaktach z krakowskimi działaczami NZMS „Życie", a nawet o zaplanowanym przez twórców *Trzech salw* oraz członkami „Życia" wieczorze autorskim na „tamtejszym uniwersytecie"[48]. Datę ustalono na 26 II 1927, w największej Sali Uniwersytetu, w auli Kopernika[49]. Do spotkania doszło, Broniewski zaś opisał je w ironicznym artykule *Poezja i policja, czyli materializacja wiersza*:

> Sensację wywołała recytacja wiersza *Szpicel* [...].
> Uwaga obecnych została zwrócona na kilku osobników, siedzących w końcowych rzędach i udających, że nie o nich chodzi. [...] Wiersz Broniewskiego po upływie kilkunastu miesięcy od czasu napisania doczekał się zupełnej materializacji[50].

Można przypuszczać, iż książkę znajdującą się w zbiorach Biblioteki Śląskiej zakupił Henryk Dobrowolski najprawdopodobniej właśnie podczas tego wieczoru autorskiego. Dystrybucja *Biuletynu* była mocno ograniczona, nakład niewielki, z korespondencji Broniewskiego wiadomo zaś, że księgarze niechętnie przyjmowali tomik[51]. W roku 1927 Henryk Dobrowolski jako student Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz członek NZMS „Życie" najprawdopodobniej uczestniczył w spotkaniu autorskim w auli Kopernika, a zapewne je nawet organizował.

Czwarta salwa

Podsumowując rozważania, należałoby zapytać: jak to możliwe, że tom, uznany przez historyków literatury za „ważny" i „przełomowy", opatrzony został w nijaką, łatwą do przeoczenia okładkę? Szczuka zaprojektował ją tak, by wydawała się przeźroczysta. Jej wyrafinowane elementy nie dopuszczają przypadkowości: zachowane kąty proste, odpowiednia skala, czerwona trójka, czyli typowo szczukowski element, na którym koncentruje się odbiorca – to wszystko składa się na projekt, który nie gości w pamięci na długo, jeśli w ogóle. Zarówno wiersze, okładka, jak i gatunek oraz grubość papieru są pozornie proste i bez wyrazu – nie odwracają

---

48 Niezależny Związek Akademickiej Młodzieży Socjalistycznej „Życie" w Krakowie, list 187 do W. Broniewskiego, z 31 I 1927. W zb.: *Od bliskich i dalekich*, s. 330.

49 Niezależny Związek Akademickiej Młodzieży Socjalistycznej „Życie" w Krakowie, list 190 do W. Broniewskiego, z 9 II 1927. W zb.: jw., s. 335.

50 [Autor anonimowy], *Poezja i policja, czyli materializacja wiersza*. „Wiadomości Literackie" 1927, nr 11, s. 6.

51 W. Wandurski, list 101 do W. Broniewskiego, z 29 X 1925. W zb.: *Od bliskich i dalekich*, s. 195.

uwagi czytelnika od spraw najistotniejszych – wyzysku robotników, okaleczeń wojennych, nędzy, pustosłowia inteligenckich artystów...

Okładka wydaje się przeciętna i oceniona przez samego projektanta na dostateczny – czerwona trója w zeszycie nie pozostawia złudzeń. Jest to ocena byle jaka. Alfabetyczna kolejność części zbioru: najpierw Broniewski, potem Stande i wreszcie Wandurski, także wzmaga wrażenie „szkolności" – poeci zostają wywoływani do odpowiedzi zgodnie z zapisem w dzienniku.

Wszelkie cechy tomu – jego broszurowość, nijakość, podobieństwo do taniego zeszytu w kratę – które nie sygnalizują przecież niczego istotnego, ale wyłącznie użytkowość i powszechność – wszystko współgra tutaj, żeby podkreślić cel nadrzędny: pisania nie o sobie. Nie widać na okładce oznak dezynwoltury, niedbałość jest solidnie wypracowana. Fakt, iż w egzemplarzu znajdującym się w Bibliotece Śląskiej okładka została usunięta i potraktowana jako element nieistotny – niemal nienależący do książki, a także to, iż braku oprawy nigdzie nie odnotowano, iż wkład Szczuki przemilczano w licznych omówieniach i recenzjach, świadczy o tym, że wykonał on „robotę" najlepiej, jak można było. Jest to okładka najlepsza, jaką dało się zaprojektować dla tego tomu. *Biuletyn poetycki* stanowi przeciwieństwo pięknych, międzywojennych książek. Jego broszurowy format nie odwraca uwagi od treści. Jest to nieuprzywilejowany tom dla nieuprzywilejowanego odbiorcy, opatrzony nieuprzywilejowaną grafiką. Publikacja wykonana przez autorów „nie o sobie", a tym bardziej nie dla siebie – niewyjątkowa, kolektywna. Grafika Mieczysława Szczuki w „wystrzale" pierwszego zbioru poezji proletariackiej jest czwartą „salwą w ulicach śródmieścia" (T 3) – kto wie, czy nie najcelniejszą.

Abstract

ALEKSANDRA WIĘCEK University of Łódź
ORCID: 0000-0001-7662-1549

FOURTH SALUTE A VOLUME OF PROLETARIAT POETRY WITH GRAPHIC PORTRAYAL BY MIECZYSŁAW SZCZUKA

The paper is an innovative reading of the 1925 poetic volume *Trzy salwy* (*Three Salutes*). The conducted research accounts for the material form: the cover, format, paper type and gsm, as well as biographies of separate copies. Aleksandra Więcek carries out a comprehensible analysis of the volume and tries to find the answer to the question about its role in the process of shaping the Polish proletarian literature, since the publication of *Three Salutes* initiated a press discussion about the tasks and duties of this poetry. The fact that Mieczysław Szczuka, an avant-grade graphic artist and eulogist of the Polish constructivism, sat for some time in silence is also subject of observation. The volume was republished twice, namely in 1956 and in 1967 and both publications are made subjects of analysis. Additionally, the authoress discusses the arrangement of poems in this collection, and she reads *Three Salutes*, starting from the poetry through the reception, to the back cover.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.6

ELŻBIETA DUTKA Uniwersytet Śląski, Katowice

TAKTYLNE KRAJOBRAZY TATR W POEZJI MARII KALOTY-SZYMAŃSKIEJ

Sezon w Tatrach i po sezonie. Symetria kompozycji, przestrzeni i doświadczeń

Obszarem badawczym, który już od lat niezmiennie budzi duże zainteresowanie literaturoznawców, są kwestie związane z zapisem doświadczeń. Szczególnym wyzwaniem stała się analiza doznań sensualnych, wymagająca podejścia transdyscyplinarnego, uwzględniającego m.in. ustalenia psychologów i fizjologów. Taka perspektywa badań w ramach szeroko rozumianych studiów przestrzennych (w tym geopoetyki) rozwinęła się wręcz w osobną tendencję badawczą nazywaną sensoryczną geografią literacką[1]. Elżbieta Rybicka zauważa:

> Literackie topografie sensualne można porządkować za pomocą poszczególnych zmysłów: słuchu, smaku, węchu, wzroku i dotyku, ale taki najbardziej oczywisty typ konceptualizacji musi zostać oczywiście uzupełniony o zjawiska polisensoryczności i synestezji. Nie doświadczamy bowiem miejsc tylko jednym zmysłem, ludzkie *sensorium* aktywizuje się całościowo, choć oczywiście zdarza się, iż bodźce percepcyjne jednego rodzaju mogą stanowić dominantę zarówno danego miejsca czy krajobrazu, jego literackiej reprezentacji czy wręcz decydować o sygnaturze autorskiej[2].

Interesującym przykładem dzieła, w którym w sposób widoczny dominują doświadczenia jednego rodzaju, dodatkowo ściśle połączone z percepcją określonego miejsca, a zarazem pozwalające na postawienie hipotezy o związanej z nimi sygnaturze autorskiej jest wydany w 1981 roku tom Marii Kaloty-Szymańskiej *Sezon w Tatrach i po sezonie*[3]. W wierszach raczej mało znanej poetki bardzo wyraźnie oddane zostały doświadczenia wywoływane przez dotyk. Wynika to z silnego odczuwania materialności przestrzeni górskiej, bezpośredniego doznawania ukształtowania terenu pod stopami podczas wędrówek, czy też pionowego wznoszenia się skał, dotykanych rękami w trakcie wspinaczki. Szczególną wrażliwość na bodźce percepcyjne tego rodzaju i świadomość ich znaczenia można wręcz potraktować jako cechę charakterystyczną dla twórczości poetki-taterniczki. Jacek Kolbuszew-

1 Zob. *Spatial Literary Studies. Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. Ed. R. T. Tally. New York – London 2021.

2 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014, s. 249.

3 M. Kalota-Szymańska, *Sezon w Tatrach i po sezonie*. Gdańsk 1981. Dalej do tej pozycji odsyłam skrótem S. Liczby po skrócie wskazują stronice.

ski napisał, iż *Sezon w Tatrach i po sezonie* uczynił autorkę „najbardziej »tatrzańską« poetką współczesną”[4]. Choć od publikacji zbioru minęło kilkadziesiąt lat, wydaje się, że to stwierdzenie nie straciło na aktualności, dzieło wciąż jest we współczesnej poezji polskiej jednym z najważniejszych tomów poetyckich o tematyce tatrzańskiej[5]. Sądzę, że warto przypomnieć je chociażby z dwóch powodów: jako szczególnie interesujący przykład zapisu topografii sensorycznej oraz jako wartościową kontynuację nurtu tatrzańskiego w literaturze polskiej (obecnie raczej peryferyjnego, ale wcześniej niezwykle znaczącego, angażującego wybitnych pisarzy i przynoszącego utwory arcydzielne).

Maria Kalota-Szymańska (żyjąca w latach 1926–2011) od momentu rozpoczęcia studiów związała się na stałe z Toruniem[6], będąc jednak zapaloną taterniczką często wyjeżdżała w góry, którym poświęciła wiele wierszy zgromadzonych nie tylko w zbiorze *Sezon w Tatrach i po sezonie*[7].

Wspomniany tom, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, ma symetryczną kompozycję: składa się z dwóch części – *Sezonu w Tatrach* oraz *Po sezonie* – rozpoczyna się *Prologiem*, a kończy *Epilogiem*. Już w pierwszych wersach *Prologu* wyraźnie wskazana została czasoprzestrzeń:

> Co roku tu powracam
> do tej ziemi kamienia chmur i samotności
> I kiedy stopy odnajdują dawny szlak
> jest jakbym powracała w mój rodzinny dom [S 7]

Tytuł tomu rozwiewa wszelkie wątpliwości – „tu” to Tatry, czyli najwyższe pasmo Karpat, góry o szczególnym znaczeniu dla kultury polskiej, wielokrotnie opisywane i malowane[8]. Poetka jednak nie przywołuje znanych przedstawień widoków tatrzańskich, lecz od razu mocno eksponuje materialność „ziemi kamienia” i emocjonalne związki z nią. Coroczny wyjazd w Tatry przyrównany został do powrotu

---

4 J. Kolbuszewski, nota biograficzna w: *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*. Oprac. J. Kolbuszewski. Wrocław 1992, s. 600.

5 O „przełomowości” tomu pisze E. Kalus (*Skalne olśnienia. Współczesna poezja tatrzańsko-podhalańska*. Kraków 2016, s. 20, przypis 42): „W poezji tatrzańskiej po 1980 r. autorzy eksponują motywy wprowadzone przez Marię Kalotę-Szymańską, są to m.in.: próba dotarcia do najgłębszych doznań wspinacza, kruchość człowieka wobec gór, góry jako prywatna ojczyzna, azyl, kategoria czasu”.

6 Zob. B. Marzęcka, *Kalota-Szymańska Maria*. Hasło w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. T. 4. Warszawa 1996, s. 24–25.

7 Wiersze tatrzańskie M. Kaloty-Szymańskiej zebrane zostały także w następujących tomach poetki: *Tatrzańskie postscriptum*. Posł. J. Kolbuszewski. Kraków 1993; *Moje góry*. Toruń 2007. Utwory Kaloty-Szymańskiej często są przedrukowane w antologiach o tematyce górskiej – zob. np. *Tatry w poezji i sztuce polskiej*. Przedm., wybór, oprac. M. Jagiełło. Oprac. J. Woźniakowski. Kraków 1975, s. 318–319. – *Strofy o górach. Antologia*. Wybór, oprac., posł. J. Kolbuszewski. Warszawa 1981, s. 266–267. – *Tatry i górale w literaturze polskiej*, s. 600–604.

8 Zob. m.in. J. Kolbuszewski: *Tatry w literaturze polskiej*. Kraków 1982; *Literatura i Tatry. Studia i szkice*. [Wstęp W. A. Wójcik]. Zakopane 2016. – J. Majda, *Tatrzańskim szlakiem literatury. Szkice literackie*. Kraków 1982. – *Tatry i poeci. Antologia wierszy*. Wybór, oprac. M. Jagiełło. Warszawa 2007.

do rodzinnego domu. Góry dla osoby mówiącej tworzą ważne miejsce, w którym czuje się „u siebie". Jest to zarówno powrót na łono natury, jak i do bezpiecznego, stałego świata, przeciwstawianego przemijającej codzienności, naznaczonej wojennymi wspomnieniami, odchodzeniem najbliższych i procesami industrializacyjnymi (zob. *Prolog*, S 7).

Nieco bardziej skomplikowanie jawi się sprawa temporalnego wymiaru tomu, gdyż tytułowy „sezon" wydaje się niedoprecyzowany. Może oznaczać sprzyjające wspinaczkom górskim miesiące, powtarzające się co roku lub konkretny moment w historii czy też w indywidualnej biografii. Cykl *Sezon w Tatrach* pochodzi z wcześniejszego tomu Kaloty-Szymańskiej, opublikowanego w 1964 roku[9]. W pierwodruku był poprzedzony dedykacją: „Współtowarzyszom lata 1959, Mężowi oraz Kici i Wojtkowi Dembińskim"[10]. Choć poetka w późniejszym tomie usunęła tę osobistą notę, to jednak pozostały biograficzne tropy. Ale tytułowy sezon można interpretować nie tylko w odniesieniu do życiowej pasji poetki, lecz także w bardziej uniwersalnym, egzystencjalnym kontekście, jako pełen aktywności czas młodości i dojrzałości, stojący w kontraście do nieuchronnie przychodzącej później starości, wypełnionej wspomnieniami i życiowymi rozrachunkami.

W pierwszych wersach *Prologu* znajduje się jeszcze jedna istotna informacja zakodowana w słowach: „kiedy stopy odnajdują dawny szlak". Rozpoznanie bliskiego miejsca dokonuje się przez ciało, przez doświadczenia zmysłowe – kontakt stóp z podłożem, które następnie poetka w kolejnych wersach i utworach z tego tomu wielokrotnie dookreśla jako kamieniste, granitowe, skaliste, w każdym razie charakterystyczne dla przestrzeni górskiej. Nie jest to jedynie zapis doświadczenia taktylnego, zawarta w tych słowach sugestia odnosi się również do propriocepcji i kinestezji[11]. To informacja na temat położenia i ruchu ciała, przywołanie momentu górskiej wędrówki, gdy osoba mówiąca odczuwa poprzez ciało swoje bycie w górach. Oprócz pionowej pozycji ciała podczas przemierzania szlaków odnotowane zostały także doświadczenia związane z przyleganiem do skały w trakcie wspinania się wzwyż. Natomiast w zamykającym tom *Epilogu* bezpośrednie doświadczenia tatrzańskie należą do przeszłości, są wspominane z sentymentem i z bólem. Ponownie pojawia się motyw stóp, za sprawą którego następuje wyraźne rozdzielenie dwóch rzeczywistości/światów – gór i przestrzeni poza nimi:

> Odkąd już nie dotykam szorstkiej skały szczytów
> Odkąd stopy przywykły tylko do równiny
> Odkąd ręce zbyt słabe a serce schorzałe
> – prawda Cierpię

---

9 M. K a l o t a - S z y m a ń s k a, *Sezon w Tatrach i inne wiersze*. Gdynia 1964. W późniejszym tomie poetka jedynie zmieniła tytuł ostatniego utworu tego cyklu, zamiast *Epilogu* jest *Powrót*, dodała także cykl *Po sezonie*, kończący się zupełnie innym *Epilogiem*.

10 *Ibidem*, s. 5.

11 A. G a r r i n g t o n (*Haptic Modernism. Touch and Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh 2013, s. 186) w apendyksie do swojej rozprawy podaje następujące definicje tych terminów: „K i n e s t e z j a – Zmysł, poczucie własnego ruchu, skalibrowane na nowo w modernizmie przede wszystkim ze względu na doświadczenia związane z podróżowaniem transportem zmechanizowanym i kinowe doświadczenia wzrokowe. [...] P r o p r i o c e p c j a – Zmysł położenia własnego ciała w przestrzeni".

Gorzko jest Hiobem siedzieć u podnóży
gorzko jest wiedzieć że wszystko minęło
że ta ziemia kamienia chmur i samotności
na zawsze już zamknięta a powrotu nie ma
Nie zobaczę już jaskrów u wysokiej turni
Kozica mi nie śmignie błyskawicą płową
I liny nie poczuję w dłoniach obolałych
i w ostrym wietrze grani nie będzie zwycięstwa [S 66–67]

W pierwszej części tomu, niemal w każdym wierszu odnotowane zostały doświadczenia sensualne, odczuwanie świata górskiego dokonuje się zwłaszcza przez dotyk[12]. Zaznaczyć trzeba jednak ponownie, że jest to dotyk bardzo szeroko rozumiany, obejmujący (zgodnie z tendencjami we współczesnej literaturze) doświadczenia haptyczne, kinestezję i propriocepcję[13]. W drugiej części natomiast pojawiają się refleksje wywołane wspomnieniami dawnego fizycznego kontaktu z górami. Zatem również na poziomie sensualności tom Kaloty-Szymańskiej dzieli się na dwie, pod wieloma względami symetryczne, części – zapisowi sensualnych doświadczeń w pierwszym cyklu odpowiadają ufundowane na nich wspomnienia i refleksje zawarte w drugim.

Proponuję tu studium przypadku literackiej topografii sensorycznej – lirycznych krajobrazów taktylnych. Celem artykułu jest analiza symetryczności/podwójności przestrzeni i doświadczeń w tomie *Sezon w Tatrach i po sezonie*. Ramy metodologiczne proponowanej w nim interpretacji z jednej strony wyznacza geopoetyka (w której eksponowane są kwestie związane z literackimi topografiami sensualnymi), a z drugiej – somaestetyka (podnosząca dotyk do roli ważnego, jeśli nawet nie najważniejszego ze zmysłów)[14].

„szukają dłonie chwytów pewnych". Dotykanie Tatr

W tomie *Sezon w Tatrach i po sezonie* topografia odgrywa ważną rolę. W wierszach z pierwszego cyklu odnaleźć można takie toponimy, jak Morskie Oko, Lejkowy Staw, Widły, Czarny Staw. Świat przedstawiony został zatem wyraźnie umiejscowiony geograficznie, można go wręcz zlokalizować na mapie[15]. Dobra orientacja

---

12 Ów sposób przedstawienia miejsca wydaje się o tyle interesujący, że – jak pisze B. Frydryczak (*Zmysły w krajobrazie*. Łódź 2020, s. 59): „Dotyk to jeden z najbardziej nieuświadamianych zmysłów, który jest naszym codziennym doświadczeniem/doznaniem cielesnym i w kluczowy sposób bierze udział w odczuwaniu świata zewnętrznego. Dotyk bowiem, jak żadne inne doznanie, stanowi podstawowy, pierwotny, pozostający poza namysłem kontakt fizyczny, w którym zawiera się sposób rozpoznawania bezpośredniego otoczenia, jego warunków i znajdujących się w nim obiektów: temperatury, wagi, masy, faktury, itd."

13 Zob. A. Garrington, *Touching Texts. The Haptic Sense in Modernist Literature*. „Literature Compass" 2010, z. 7/9, s. 811: „Współczesne rozumienie trójdzielnej haptyki (połączenia dotyku, kinestezji i propriocepcji) zaczyna się [...] formułować w pierwszych czterech dekadach XX wieku – uzasadnieniem tego faktu jest [...] w dużej mierze potrzeba wyrażenia nowych doświadczeń ludzkiego ciała, które pojawiły się w tych latach".

14 Zob. Rybicka, *op. cit.* (zwłaszcza rozdz. *Sensoryczna geografia literacka*). – M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Kraków 2020.

15 Zob. A. Kobelska, *Świat umiejscowiony. Myślenie geograficzne w nowoczesnym literaturoznaw-*

w tatrzańskiej topografii potwierdza silny związek podmiotu z górami. Szczególnie znaczące jest użycie w jednym z wierszy, zamiast oficjalnej nazwy Mięguszowieckiego Szczytu, taternickiego określenia – „masyw Mięgusza" (***, S 9). Wznoszący się nad Morskim Okiem szczyt, drugi co do wysokości w polskich Tatrach, należy do „klasyków tatrzańskich" i od dawna przyciągał taterników, którzy wytyczyli na nim wiele dróg. Przejście grani Mięguszy wymaga jednak dużych umiejętności wspinaczkowych i stosowania asekuracji. Kalota-Szymańska zarysowała przestrzeń wędrówki i wspinaczki, bohaterka jej wierszy to taterniczka zafascynowana górami, topografię tatrzańską zna ona z autopsji. Liryczne sprawozdanie z sezonu w Tatrach obejmuje zarówno doznania połączone z ruchem w poziomie (chodzeniem po ścieżkach, dolinami, dźwiganiem ciężkiego plecaka, odpoczywaniem nad stawami, na górskich polanach, itp.), jak i w pionie (gdy konieczna jest asekuracja, związanie liną ze wspinaczkowym partnerem). Osoba mówiąca nie kontempluje tu gór z dystansu, lecz pozostaje z nimi w bezpośrednim kontakcie, odczuwa stopami kamieniste podłoże, dotyka gładkiej lub zimnej skały, palcami kurczowo trzyma się skały, przezwyciężając prawa grawitacji, przylega całym ciałem do ściany.

Jednym z podstawowych założeń geografii sensorycznej jest przekonanie, że ramy percepcji warunkują nie tylko biologia, kultura i historia, ale też geografia. Rybicka zauważa, iż specyficzne formacje krajobrazowe, takie jak góry, morza, pustynie, doliny, jeziora, a także regiony i miejsca, wiążą się ze „swoistymi i rozpoznawalnymi wrażeniami sensorycznymi, które mogą tworzyć tożsamość terytorialną danych obszarów"[16]. Wiersze Kaloty-Szymańskiej mocno eksponują cielesność sytuacji percepcyjnej (wędrówek i bycia w górach), dlatego zarysowuje się w nich specyficzna tatrzańska topografia sensualna. Tatr nie poznaje się w sposób intelektualny, lecz cielesny, zmysłowy, krajobraz nie jest estetyzowany, a odczuwany. Interesujące okazują się przy tym przesunięcia w tradycyjnej hierarchii zmysłów, przede wszystkim detronizacja wzroku. Podstawą staje się dotyk i to on inicjuje kolejne doznania zmysłowe[17] – odczuwana jest bowiem „szorstka pewność liny" (S 7), „szorstka zieloność kosówki" (S 10), „twarda kamienność skały" (S 11). Eksponowanie doświadczeń taktylnych wydaje się niezwykle interesujące i wyjątkowe, gdyż – co zaznacza Jolanta Brach-Czaina – współczesna kultura „błysków, dźwięków i obrazów" przemilcza dotyk, który nie został tak nobilitowany, jak inne zmysły[18]. Swego rodzaju „ocenzurowanie" owego zmysłu, zdaniem autorki *Błon umysłu*, może wynikać z jego związku z erotyką i seksualnością. Podobnie Rybicka zauważa, że „Dotyk wydaje się tym zmysłem, który najtrudniej przełożyć na perspektywę literackiej geografii sensorycznej"[19]. A jednak w wierszach poetki-taterniczki krajobraz górski ma swoją teksturę i jest dotykalny.

---

stwie polskim. W zb.: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*. Red. D. Ulicka. Warszawa 2020.

16 Rybicka, *op. cit.*, s. 248.

17 Frydryczak (*op. cit.*, s. 59) pisze o paradoksie związanym z tym, że dotyk, który w hierarchii zmysłów zyskał najniższą pozycję, pełni zarazem „kluczową rolę w rozwoju emocjonalnym, intelektualnym i społecznym (co poświadcza najwcześniejszy okres życia), wchodząc w relację z innymi zmysłami, uzupełniając je, lub wspierając się na nich".

18 J. Brach-Czaina, *Dotknięcie świata*. W: *Błony umysłu*. Warszawa 2003, s. 57–58.

19 Rybicka, *op. cit.*, s. 260.

Kulminacją doświadczeń taktylnych w cyklu *Sezon w Tatrach* są dwa wiersze: *Wspinaczka* i *Stanowisko asekuracyjne*. W pierwszym z nich dłoń nie pełni tylko swojej podstawowej funkcji związanej z chwytaniem, trzymaniem, ale stanowi także istotne narzędzie poznania i gwarant bezpieczeństwa:

Badając załom i wypukłość
jędrność kamienia
jego stałość
szukają dłonie chwytów pewnych
stopni po których droga
dalej
Napięta czujnie armia mięśni
w ułamku sekundy wykonuje
co mądrość dłoni jej rozkaże
Tak metr po metrze
stale w górę
ścianą kominkiem płytą gładką
idziemy czując swoje ciało
świadomi
jak mocne twarde
jak jest doskonałe
I kiedy ręka w geście stygnie
Poddana tylko szczytów wiatrom
Surowa ostra ludzka radość
pieni się w nas aż po ostatnią
tkankę ciała [S 15]

W utworze oddane zostało nie tylko stopniowe przemieszczanie się wzwyż, lecz również ruch wewnątrz, prowadzący do coraz większej świadomości własnego ciała, jego możliwości, ale i słabości:

Chybotliwy pion nóg
punkt zetknięcia pod powietrznym kątem
żarliwe lgnięcie dłoni
do szorstkiego granitu
kiedy ściana staje dęba [S 13]

Bezwolne, instynktowne reakcje cielesne (podobnie jak zmysły często lekceważone w kulturze, uznawane za pierwotne) w lirycznym opisie wspinaczki są równie ważne, co znajomość oraz świadome stosowanie techniki wspinaczkowej – w tym przypadku kardynalnej zasady „trzech punktów podparcia" („*three points of contact*")[20]:

Za plecami tony powietrza
otwierające się bramy
przenikliwej ciszy
i tylko trzy punkty zetknięcia
z granitem
[. . . . .]
Jedynie trzy punkty zetknięcia
chronią przed furią
pomieszanych pionów i poziomów

20 Zob. *Basic Moves*. Na stronie: http://www.climbingtechniques.org/basic-moves.html (data dostępu: 15 III 2023).

Trzy punkty
a jakiż ból w rozwarciu słupów powietrza
jakiż ból
rozciągający w czarne nic
kruchą białość człowieka [S 13–14]

Wspinaczka to sprawdzian możliwości ciała i stopnia zgrania ze wspinaczkowym partnerem, od których zależy życie własne i drugiego. W wierszu *Stanowisko asekuracyjne* skały są odczuwane nie tylko poprzez dłonie czy stopy, ale wręcz przez całe ciało. Dla większej precyzji w stosowaniu somaestetycznej terminologii trzeba dodać, że doświadczenia taktylne, a więc dotykowe (fizyczne), w tym i w kolejnych utworach stopniowo nabierają coraz bardziej multisensorycznego i metaforycznego charakteru – stają się bardziej haptyczne[21]:

Gdy wpieram plecy w szorstką zwartość skały
że nie z granitu mam ciało żałuję
A wyobraźnia we mnie się rozbestwia
gdy w czarny granit wpięta niedorzecznie
napinam mięśnie aż do odrętwienia
Wolno wycieka lina z czujnych dłoni
minuty puchną sączy zimno kamień
Jeżeli szarpnie i haki wypruje
Zbyt słabe są ręce
Ciężar zbyt wielki
Cudze życie
Jeszcze pięć metrów
trzy dwa Nareszcie
Jak radość fletu
kiedy się wyzwoli
od ciężkich dźwięków
rogów i waltorni
brzmi okrzyk
Gotowe Idę [S 22]

W wierszach, które otwierają tom Kaloty-Szymańskiej, panuje swego rodzaju „haptyczna gorączka"[22]. Przestrzeń górska jest żarliwie, gorączkowo dotykana. W *Nocnej przejażdżce łodzią po Morskim Oku* dotyk stanowi rodzaj namiętności, pędu i konieczności, wywołuje radość:

Jutro
kiedy świt wstąpi

---

21 Na konieczność uwzględniania „metaforycznego rejestru" w zapisach haptyczności zwraca uwagę Garrington (*Haptic Modernism*, s. 17). Natomiast potrzebę rozróżniania pojęć „taktylny" i „haptyczny" podkreśla Smolińska (*op. cit.*, s. 41–49), analizująca zarówno ich znaczenie, jak i historię. Por. definicje: „Taktylny – Dotykowy / w dotyku; interesujący w dotyku / odczuwany w dotyku; osoba z apetytem na dotyk / otwarta na dotyk" (Garrington, *Haptic Modernism*, s. 187); „Haptyczny – Modalność zmysłowa łącząca dotyk, kinestezję, propriocepcję w sposób podprogowy. Termin stosowany w odniesieniu do utworów literackich lub filmowych opisujących i/lub ewokujących tę modalność zmysłową" (*ibidem*, s. 185).
Frydryczak (*op. cit.*, s. 66) referując ustalenia P. Rodway'a, zauważa, że haptyczność jest przez niego ujmowana jako „»ogół reakcji cielesnych na powierzchni skóry« oraz system koordynacji ciała z otoczeniem".

22 Smolińska, *op. cit.*, s. 13–27.

na szare stopnie piargów
zaufamy naszym rękom
zaufamy naszym ciałom
sprzęgnięci nerwem liny
ogarnięci twardą koniecznością skały
pędem nieodwracalnego wznoszenia się
Dotkniemy wreszcie tego miejsca
ponad którym tylko
powietrze
przeniknięcie słońcem
przestrzeń [S 11–12]

We *Wspinaczce* poprzez dotyk podkreślone zostały bliskość i materialność gór, tworzy się w ten sposób bardzo intymny związek z miejscem:

Więc oto dłonie
gestem ufnym
pieszczotą która się należy
jedynie ciału kochanemu
lekko i miękko suną w górę [S 15]

Tatry w tomie Kaloty-Szymańskiej nie są krajobrazem abstrakcyjnym, estetycznym, lecz konkretnym, bezpośrednio odczuwanym. Zmysły bliskiego zasięgu, czyli węch, smak, dotyk i propriocepcja „przybliżają możliwość biokomunikacji z organizmami o innym stopniu złożoności i odmiennym od ludzkiego aparacie percepcyjnym, jak owady, robaki, rośliny (przydrożne), grzyby"[23], dlatego też w wierszach Kaloty-Szymańskiej z pobytem w górach wiąże się „przychylność przyrodzie" (*Prolog*, S 8). Wspinaczka pozwala dostrzec szarość skały „splamionej liszajami porostów" (*****, S 21), podczas wędrówki to właśnie doznania polisensoryczne przekonują o bliskości i bogactwie natury:

I dzień się zacznie
rosnący słonecznie
rozwijający się serpentyną ścieżki
fioletowo zamyślony
nad smukłym tojadem
Nabrzmiały pachnącymi kroplami malin
wezbrany zieloną powodzią łąki
szorstki od jodłowych igieł
pachnący wiatrem słońcem i przestrzenią
(*Włóczęga*, S 19)

Brach-Czaina w *Błonach umysłu* pisze, że „Kto szanuje konkretność istnienia, tego przewodnikiem w świecie jest skóra. Dłoń. Stopa"[24]. Takie dotykanie świata opisuje także cykl *Sezon w Tatrach.* Dotyk stanowi nieodłączny element wspinaczki wysokogórskiej, poetka uwypukla jego poznawcze i tożsamościowotwórcze aspekty oraz budowane w ten sposób relacje. Ze względu na to, iż – jak zauważa Anna Łebkowska – „dotyk [...] może stworzyć, powołać do życia nowy wymiar świa-

---

23 M. Roszczynialska, *Dendrofilia. Literatura wrażliwa na drzewa. (O twórczości Michała Książka).* W zb.: *Poetyki doświadczenia przestrzennego.* Red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok 2020, s. 259.

24 Brach-Czaina, *op. cit.*, s. 57.

ta [...], jest metaforycznie powiązany z tym, co oparte na współczuciu, czy – ogólniej – empatii, byciu z kimś, odczuwaniu z kimś"[25], w tomie *Sezon w Tatrach i po sezonie* zarysowuje się bardzo podmiotowy, wręcz partnerski stosunek do przestrzeni górskiej. Osoba mówiąca wnika w krajobraz górski, stając się jego częścią[26]. Równocześnie dotyk okazuje się wyraźną metaforą bycia. Taka komunikacja/komunia ze światem (w tym przypadku górskim), pozwala odczuć jego konkretność i materialność, ale i wywołuje pytania o naturę i istotę ludzkiego życia, o to, co jest poza namacalnym światem. Pytania te intensyfikują się w części *Po sezonie*.

„Pamięć litej skały przechowuję w opuszkach palców". Dotyk Tatr

„Żywioł dotykalności" – zdaniem Brach-Czainy – stanowi nieodłączny element życia[27]. Autorka *Błon umysłu* określa dotykanie jako zjawisko dwustronne: „To świat nas dotyka, gdy my go dotykamy"[28]. Zwrotność dotyku odnotowuje również Kalota-Szymańska w tomie *Sezon w Tatrach i po sezonie*. O ile w pierwszym cyklu dominującą rolę odgrywa dotykanie skały, o tyle w drugim ważniejszy okazuje się dotyk gór, nie odczuwany jedynie wraz ze wspomnieniami dawnych doznań sensualnych. W lirycznym opisie halnego wiatru krzyk tłumi „ciężka łapa stężałego w okrutną dotykalność powietrza" (*Halny*, S 49), w wierszu *Deszcz* dotyka „szara dłoń deszczu" (S 47). Po wspinaczce pozostają na drodze „kilometry paznokciowych ścinków" (*Tożsamość*, S 45). Materialne resztki są figurą pamięci, przypominają o dotykaniu gór i związanych z tym wysiłku, zmęczeniu, doznaniach. Bezpośrednie doświadczenia charakteryzowała tak duża intensywność, że osoba mówiąca nie potrafi o nich zapomnieć. Jeśli uwzględni się sensy metaforyczne dotyku, można powiedzieć, iż została ona dotknięta przez góry, poruszona, zmieniona, naznaczona, doświadczenia cielesne wpłynęły na jej samoświadomość[29]. Bohaterka liryczna nie dotyka skał, jest „w kamiennym uścisku miasta więźniem już dośmiertnym" (*Zawidzę*, S 44), pozostaje „daleko od Batyżowieckiej" (*Daleko od Batyżowieckiej*, S 38), ale:

Jeszcze tylko w snach
wędruję halami
lekka jak puch mleczu
(***, S 60)

W części *Po sezonie* dystans zwiększa się nie tylko ze względu na czasowe

25 A. Łebkowska, *Somatopetyka, afekty, wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*. Kraków 2019, s. 71–72.

26 Zob. Frydryczak, *op. cit.*, s. 55: „*Bycie w krajobrazie* i jego ucieleśnienie to moment, w którym nie tylko można uznać wagę zmysłów w obcowaniu z krajobrazem, ale wręcz przyznać im rolę pierwszoplanową w relacji ze światem".

27 Zob. Brach-Czaina, *op. cit.*, s. 58: „Biegnę, przytykam stopy do ziemi, a powietrze napiera na mnie i pcha. Siedzę, leżę, przyciskam się do krzesła i łóżka. Dotyka mnie woda, gdy ją piję i gdy potykam się w kałuży. [...] Cokolwiek robię, nie mogę uwolnić się od dotykania".

28 *Ibidem*, s. 59. O charakterystycznej dla dotyku zwrotności pisze Frydryczak (*op. cit.*, s. 56), nawiązując do poglądów M. Merleau-Ponty'ego – „dotykając, jest się równocześnie dotykanym: można stracić orientację, kto kogo lub co czego dotyka".

29 Zob. M. Gołębiewska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*. „Teksty Drugie" 2004, nr 1/2.

i przestrzenne oddalenie od gór, lecz także od ukochanej przestrzeni odgradza „łachman ciała" (*Epilog*, S 66):

Jak dotkliwie cierpię
wiotkość własnych mięśni
(***, S 31)

Ciało, dzięki któremu kiedyś bohaterka mogła doświadczać gór, stało się wrogiem, bo oddala od nich. Ale zarazem to właśnie ciało przechowuje dotyk gór i przypomina o nim:

Pamięć litej skały
Przechowuję
W opuszkach palców
(*Owocowanie*, S 64)

Szorstki granit
dzisiaj dopiero
bolesny
w otarciu o pamięć
(*Wypadek*, S 40)

Utwory z cyklu *Po sezonie* mają bardziej refleksyjny charakter niż te wchodzące w skład *Sezonu w Tatrach*. W wierszu *Rozszczepianie włosa na czworo* wspomnienia dawnych doznań stają się podstawą intelektualnego poznawania gór i siebie:

Tutaj w obliczu gór
patrzę jaśniej
na własne rozszczepianie
włosa na czworo [S 46]

Punkt kulminacyjny, w którym dawne odczucia przekształcane są wręcz w *quasi*-naukową refleksję, stanowi wiersz *Górologia*. Tytuł okazuje się żartobliwą prowokacją, gdyż w utworze nie ma prezentacji założeń ogólnej nauki o górach, lecz przedłożone zostało swego rodzaju sprawozdanie z nauki osobiście otrzymanej od gór za pośrednictwem doświadczeń zmysłowych:

Tak bardzo wyczuwalne
dotykiem dłoni
zmęczeniem stóp
groźbą lecących kamieni

Tak bliskie
w codziennym obcowaniu
od poranku po zmierzch
po nocne trwanie
w samym jądrze prastarej cichości

Tak zmienne
przy każdym kroku uczynionym w górę
objawiane w coraz nowym kształcie
oczom radośnie wnikającym w przestrzeń
w pomieszanie pionów i poziomów

Tak różne
pod dostałym słońcem lata

w szaro włóczących się jesiennych mgłach
w huku biało spływających lawin

Tak bardzo obojętne
że moja tutaj obecność
czy nieobecność
nieważne najzupełniej
i kiedyś
i dzisiaj [S 50]

Dotyk Tatr oznacza zatem odczucie własnej małości, nieważności, odkrycie „właściwego wymiaru" (*Właściwy wymiar*, S 62). Zmienia się położenie osoby mówiącej, gdyż – nie patrzy już z góry, nie wspina się po skalnych ścianach, nie tyle chodzi po górach, ile wciąż schodzi w dół i znajduje się u ich „podnóża":

Trzeźwa jasność dnia
wskazuje mi moje miejsce
właściwe
– nisko u podnóża
Tatr
(***, S 60)

Tutaj u waszych podnóży
widzę się we właściwym wymiarze
– człowieczego bytu
(*Właściwy wymiar*, S 62)

Paradoksalnie, mimo oddalenia w wierszach z cyklu *Po sezonie*, góry są jakby wyższe, większe. W umniejszeniu siebie można dostrzec próbę wyjścia poza ludzką hegemonię w świecie, poza myślenie antropocentryczne. Ów gest w poezji Kaloty-Szymańskiej ma również wymiar proekologiczny. Ujawnia się on w wierszu *Dziś*, w poetyckich uwagach na temat niepokojących zmian w ukochanej przestrzeni:

Tutaj
gdzie przestrzenna cisza
leżała miękko
w swych kamiennych łożach

gdzie na szlaku
kozicę spotkać mogłeś
słyszeć głos świstaka

gdzie smukły tojad
ufnie bujał w wietrze

Dziś tylko ludzi
hałaśliwą gromadą idących
widzisz

i hałdy śmieci
dookoła [S 53]

Metaforyczny wymiar dotyku gór sprawia, że w *Epilogu* przemieniają się one w „przetworzone etycznie wyzwanie":

Ale miarą przestając być własnego ciała
woli i serca sprawdzianem surowym

w inny wymiar wzrosłyście
O ileż piękniejszy
Wyobrażeniom sprostać które się zrodziły
z obcowania ze skałą z prastarej swobody
gór podległych jedynie wiatrom słońcu deszczom
– niełatwo jest Nieprosto Ale osobliwie
Pięknie
I nie znam czystszej wspanialszej radości
Odkąd nie z konkretnością granitu się wadzę
lecz z waszym przetworzonym etycznie wyzwaniem
rzadkie moje zwycięstwa Lecz ileż cenniejsze
Utracone cieleśnie wciąż myślom przytomne
rozrastacie się we mnie w dwójnasób wspaniałe
I moje trwanie przy was z wami w waszym cieniu
pełne nieprzepłaconej radości dążenia [S 67]

Dotyk Tatr ma charakter totalny, obejmuje już nie tylko ciało, odnosi się do relacji pomiędzy umysłem a ciałem, podmiotem a światem. Krajobraz ucieleśniony w pierwszym cyklu, w drugim ulega uwewnętrznieniu:

W świecie zmiennym tak bardzo nic nie jest ostoją
Poza czasem trwające samotne i wieczne
góry w sobie zamknęłam i na ile człowiek
potrafi być szczęśliwy
to jestem szczęśliwa
(*Epilog*, S 67)

Punkt dojścia w tomie Kaloty-Szymańskiej stanowi „myślenie haptyczne", czyli oparte zarówno na umyśle, jak i na zmysłach, w jego granicach dokonuje się „fuzja postrzegania przeszłego, zapisanego w pamięci, z postrzeganiem aktualnym" –

a proces ów jest empatycznym transferem wiedzy. W jego ramach może dochodzić do uzmysławiania i uświadamiania sobie nieznanych dotąd związków znaczeniowych, w wyniku czego produkowana jest nowa wiedza, która powinna [...] prowadzić do przemyślenia na nowo własnych wyobrażeń o świecie[30].

Konkluzje. Przekraczanie „*haptic sublime*"

W podsumowaniu trudno nie zadać pytania o związki z tradycją literacką. W jakim stopniu wyeksponowane w tomie *Sezon w Tatrach i po sezonie* dotykanie i dotyk gór są wyjątkowe i nowatorskie? Tego typu doświadczenia przecież w oczywisty sposób wiążą się z górskim krajobrazem, bez nich nie ma wędrówek po szlakach, nie wspominając już o wspinaczce, angażującej ręce, nogi i całe ciało. Słowne reprezentacje sensualnych doznań, wraz z odkrywaniem gór dla kultury (które na dobre rozpoczęło się po przełomie romantycznym[31]) i z rozwojem alpinizmu czy taternictwa, stały się nieodzownym elementem literatury o tematyce górskiej. Alan McNee pisze,

---

30 Smolińska, *op. cit.*, s. 81.

31 Znaczenie przełomu romantycznego w tym kontekście podkreśla m.in. J. Woźniakowski (*Góry niewzruszone o różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. W: *Pisma wybrane*. T. 2: *Góry niewzruszone i pisma rozmaite o Tatrach*. Wybór, wstęp, oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz. Kraków 2011).

że już pod koniec XIX wieku w alpinistycznym piśmiennictwie wiktoriańskim ważna była koncentracja na wysiłku i fizycznym kontakcie między wspinaczem a górami. Na tym fundamencie wykształciła się nowa forma wzniosłości, nazwana przez angielskiego badacza „*haptic sublime* [haptyczna wzniosłość]"[32]. Odczucie materialności, „zimnej, kamiennej rzeczywistości" stało się niezbędnym elementem, pozwalającym w pełni zrozumieć i docenić góry. Wrażenia wzrokowe potwierdzały wyjątkowość doświadczeń ciała, natomiast ryzyko i niebezpieczeństwo uwzniosławały wspinaczkę, przydając jej wartości estetycznych i transcendentnych[33]. Z „*haptic sublime*" wiązało się odczucie, że wspinaczka jest wyższą, lepszą formą doświadczenia niż zwykła turystyka, chodzenie i oglądanie gór z daleka, czy nawet malowanie lub pisanie o nich z perspektywy doliny[34]. O „*haptic sublime*" w polskiej literaturze nadmienia Przemysław Kaliszuk, dostrzegając jej przejawy już w dziele Stanisława Staszica *O ziemiorództwie Karpatów*[35]. Charakterystyczne dla tej estetyki deskrypcje, wywołane kontaktem z górskim krajobrazem, widoczne są także w powieści *Na przełęczy* Stanisława Witkiewicza i późniejszych utworach różnych autorów. Po pewnym czasie i ten model wzniosłości okazał się jednak niewystarczający. Coraz wyraźniejsza stała się w piśmiennictwie o górach tendencja do ograniczania wzruszeń, metafizycznych i duchowych przeżyć, na rzecz uwag bardziej pragmatycznych, fachowych. W utworach pisanych przez wspinaczy z pierwszej połowy XX wieku przebywanie w górach postrzegano jako wartość samą w sobie, która nie musi być uwznioślana przez dodawanie jej wymiaru metafizycznego[36]. Ale – jak stwierdza Kaliszuk – „*haptic sublime*" w polskiej literaturze ujawnia się nadal w różnym stopniu w przedstawieniach przestrzeni, fizjologii ciała funkcjo-

---

32 Zob. A. McNee, *The Haptic Sublime and the „Cold Stony Reality" of Mountaineering*. „Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century" nr 19 (2014) s. 14: „Wzniosłość haptyczna obejmuje spotkanie z krajobrazami górskimi, w których podmiot ludzki doświadcza bliskiego kontaktu fizycznego – czasami bolesnego lub niebezpiecznego, czasami ekscytującego i satysfakcjonującego, jednak zawsze obejmującego jakiś rodzaj transcendentnego doświadczenia wywołanego przez fizyczną bliskość ściany skalnej, ściany lodowej lub zbocza śniegu. Jest ono raczej haptyczne niż taktylne, ponieważ obejmuje nie tylko kontakt ze skórą, ale wrażenia odczuwane całym ciałem, a bardzo często także wrażenie ruchu krajobrazu i świadomość własnego położenia w tym krajobrazie".
A. McNee szerzej rozwinął swoją koncepcję w monografii *The New Mountaineer in Late Victorian Britain. Materiality, Modernity, and the Haptic Sublime* (London 2017).

33 Zob. McNee, *The Haptic Sublime and the „Cold Stony Reality" of Mountaineering*, s. 4–5.

34 Zob. *ibidem*, s. 5: „wspinaczka górska jako wyższa forma doświadczenia – wyższa np. od doświadczenia turysty, który zwiedza góry w ramach jednej z wycieczek Thomasa Cooka, lub artysty, który pozostaje w dolinie i szkicuje góry z dystansu".

35 P. Kaliszuk, *„This Fabulous Rainbow of Sensations". The Haptic Sublime in Modern Polish Mountaineering Literature*. „Primerjalna književnost" 2022, nr 1, s. 83.

36 Zob. *ibidem*, s. 93–94: „Nowoczesny model wzniosłości [tj. „*haptic sublime*"] wkrótce stał się niewystarczający. Wraz z rozwojem technik wędrówek górskich, nowych praktyk wspinaczkowych i technologii góry stały się bardziej dostępne, a ludzie weszli w nową, wcześniej niewyobrażalną cielesną relację z przestrzenią. Wzniosłość stopniowo zyskiwała wymiar pragmatyczny. Opisy wspinaczki górskiej eliminowały sentymentalizm i ograniczone rozważania metafizyczne i duchowe. Porzucili instrumentalne podejście do wspinaczki i pieszych wędrówek i skupili się na autotelicznej naturze obcowania z krajobrazami górskimi, co zachęcało do aktywnego uczestnictwa, a nie biernego podziwu".

nującego na wysokościach, w próbach oddania sensualnych doświadczeń, a nawet w definicjach wspinaczki[37].

W tomie Kaloty-Szymańskiej także można dostrzec elementy „*haptic sublime*", chociażby poczucie wyższości wspinaczy nad „niedzielnymi turystami". Znamienne jest jednak to, że nie tyle wiąże się ono z przekonaniem, iż wspinaczka jest czymś lepszym od chodzenia ceprostradami, ile wynika z większej wrażliwości na środowisko oraz świadomości, jak wiele tracą turyści, nie szanując gór i ich natury:

Odpoczywając
widziałam ich z wysoka
Aż tutaj
dolatywały głosy
i skrzek tranzystorów
Było mi ich żal
Tak usilnie
dodawali sobie ważności
tacy mali
pod szarymi nawisami ścian
Zagłuszali strachliwie
to coś w sobie
co mogło z nagła odpowiedzieć
na zew Wielkiej Ciszy
spływające
z wyniosłości szczytów
(*Niedzielni turyści*, S 54–55)

Ponadto, jeszcze w cyklu *Sezon w Tatrach* poetka skupia się na doświadczeniach taktylnych, obrazując wspinaczkę jako ruch w przestrzeni, natomiast w cyklu *Po sezonie* znacznie ważniejsze okazują się nadbudowane nad taktylnością i haptycznością sensy metaforyczne i pytania tożsamościowe. W utworach z omawianego tomu koncentracja na wspinaczce, na fizycznym kontakcie z górami nie tylko ma techniczny charakter, lecz wiąże się również z etyką. Kalota-Szymańska przekracza konwencję „*haptic sublime*" nie w przekształcaniu wypowiedzi lirycznej w fachowy opis przejścia drogi wspinaczkowej, ale poprzez eksponowanie relacyjności kontaktu z górami – osoba mówiąca dotykając, jest zarazem dotykana. Dotyk w wierszach poetki – zgodnie ze słowami Brach-Czainy – otwiera, „Wyprowadza poza uwięzienie w odrębności. Określa nas jako współistniejących [...]", stanowi „materializację bliskości"[38], rodzi poczucie odpowiedzialności za środowisko, czego wyraz dają wątki ekologiczne. Intymna relacja z przestrzenią górską to zasadniczy temat *Sezonu w Tatrach i po sezonie*. Nowoczesność, przełomowość tomu Kaloty-Szymańskiej wynika nie tylko z eksponowania fizycznych doświadczeń, sensualnego kontaktu z górami,

---

37 Zob. *ibidem*, s. 94: „We współczesnej polskiej literaturze górskiej wzniosłość haptyczna przejawia się w różnych proporcjach w opisach topografii i ruchu, w przedstawieniach fizjologii ciała ludzkiego funkcjonującego w przestrzeni pionowej, w próbach rejestrowania i wyrażania zmysłowości, taktylności i przestrzenności, a ostatecznie w niedoskonałych lingwistycznych przedstawieniach wspinaczki jako złożonej ludzkiej maszynerii przestrzennej. Wzniosłość haptyczna pojawia się również w definicjach alpinizmu oraz w wyjaśnieniach motywacji do wspinaczki".

38 Brach-Czaina, *op. cit.*, s. 68.

ale i ze zwrócenia uwagi na podmiotowość gór – „ziemia kamienia, chmur i samotności" jest partnerem, dzięki któremu lepiej można poznać siebie samego.

Abstract

ELŻBIETA DUTKA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-5404-2586

TACTILE LANDSCAPES OF THE TATRA MOUNTAINS IN MARIA KALOTA-SZYMAŃSKA'S POETRY

The article interprets Maria Kalota-Szymańska's volume *Sezon w Tatrach i po sezonie* (*Season in the Tatra Mountains and after the Season*). The collection, published in 1981, is distinguished by its compositional symmetry and duality in terms of sensual topography. The sense of touch plays a unique role in this compilation. Exposing tactile landscapes creates an intimate relationship with the elevated space. It is a two-sided relationship: the lyrical subject who climbs uphill not only touches the rocks, but also feels the touch of the mountains. Initially, there are poetic representations of direct experiences in the Tatra Mountains; the second part of the collection is filled with memories, while sensuality leads to haptic sublime. However, this convention is transcended by focusing on the issues of ethics and environmental responsibility.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.7

JACQUES DERRIDA

„UKRADKIEM JAK WILK…" PIERWSZY WYKŁAD SEMINARYJNY Z CYKLU „BESTIA I WŁADCA". CZĘŚĆ 2*

Racyja mocniejszego zawsze lepsza bywa.
Zaraz wam tego dowiodę[1].

Z pewnych względów żadne seminarium nie powinno się tak zaczynać. Jednak każde seminarium ma taki właśnie początek – antycypując, a równocześnie odraczając przedstawienie czy przeprowadzenie dowodu. Każde seminarium zaczyna się od jakiegoś bajkowego „Zaraz wam tego dowiodę".

Czym jest bajka?

Na początek moglibyśmy zapytać nas samych (właśnie tak – zapytać nas samych, ale co się robi, kiedy się siebie pyta? gdy się pyta o coś samego siebie? kiedy się sobie zadaje pytanie, samego siebie przepytuje na ten czy inny temat lub też – co już wiąże się z czymś innym – kiedy się samemu pyta siebie? kiedy się samemu w sobie pyta samego siebie, jak by to było możliwe albo jak by to był ktoś inny?), chyba warto na początek, zanim jeszcze zaczniemy, zapytać nas

* Podstawę tłumaczenia stanowi wykład J. Derridy *Première séance. Le 12 décembre 2001* (w: *Séminaire. La Bête et le Souverain*. T. 1: *2001–2002*. Éd. M. Lisse, M.-L. Mallet, G. Michaud. Paris 2008. Éditions „Galilée". © Jacques Derrida Estate, reprezentowany przez Éditions du Seuil). Przekład był porównywany z wersją angielską: J. Derrida, *First Session, December 12, 2001*. W: *The Beast and the Sovereign*. T. 1. Ed. M. Lisse, M.-L. Mallet, G. Michaud. Transl. G. Bennington. Chicago–London 2009. Seminarium *Bestia i władca* (2001–2003) było ostatnim z prowadzonych przez Derridę w École des hautes études en sciences sociales (ÉHÉSS) w Paryżu. Tytuł prezentowanego wykładu pochodzi od autorki tłumaczenia na język polski i został nadany na potrzeby publikacji w „Pamiętniku Literackim". Część 1 ukazała się w poprzednim zeszycie kwartalnika. Tam też znajduje się więcej informacji na temat samej podstawy przekładu. Objaśnienia w nawiasach kwadratowych pochodzą od tłumaczki. Tłumaczka dziękuje pani prof. Grażynie Borkowskiej za możliwość pracy nad tak interesującym tekstem oraz pani red. Agnieszce Magrel za doskonałą adiustację i otwartość na różne rozwiązania translatorskie. [Przypis tłum.].

1 J. de La Fontaine, *Wilk i baranek*. W: *Bajki. Wybór*. Dawne przekł. S. Trembecki [i in.]. Nowe przekł. J. Dackiewicz [i in.]. Nota aut., przypisy A. Stepnowski. Ilustr. Grandville. Wyd. 4. Warszawa 1976, s. 22 (przeł. S. Trembecki). Te dwa początkowe wersy bajki stanowią jeden z powracających motywów w pierwszej części wykładu. W oryginale francuskim brzmią: „*La raison du plus fort est toujours la meilleure: / Nous l'allons montrer tout à l'heure* [Racja najsilniejszego jest zawsze najlepsza / Pokażemy to bezzwłocznie]" (J. de La Fontaine, *Le Loup et l'agneau*. W: *Fables*. Ks. 1. Édition établie, présentée et annotée par M. Fumaroli. Avec les gravures de J.-B. Oudry (1783). Paris 1985, s. 51). [Przypis tłum.].

samych, jaki związek może zachodzić między seminarium a bajką [lub baśnią – w języku francuskim wyraz „*fable*" oznacza bowiem zarówno 'krótki utwór z morałem', jak i 'opowieść o fantastycznej treści, przekazującą uniwersalne prawdy'], między seminarium a stosowanym w baśni czy bajce i przejawiającym się w wyrażeniach „pewnego razu był sobie" oraz „jak gdyby" trybem fikcji, symulakrum, wypowiedzi zmyślonej, narracji, zwłaszcza jeśli w danej bajce występuje jakiś baśniowy zwierz: bestia, jagnię, wilk, wykreowane przez Boga w *Księdze Rodzaju* (1, 21) wielkie potwory morskie lub też cztery bestie ze snu czy wizji Daniela (proszę przeczytać w szczególności [wersety z *Księgi Daniela* począwszy] od rozdziału 7, 1; chodzi o: „Te wielkie bestie w liczbie czterech – to czterej królowie, którzy powstaną z ziemi" [Dn 7, 17][2], inaczej mówiąc – cztery postacie zwierzęce [symbolizujące] suwerenność historyczno-polityczną); albo jeszcze – i zwłaszcza – wszelkie bestie z *Apokalipsy św. Jana*, które najwyraźniej uosabiają figury polityczne czy polemologiczne (wszakże samej lekturze zacytowanego fragmentu warto byłoby poświęcić więcej niż jedno seminarium); bądź też Lewiatan, ów apokaliptyczny potwór morski, ten smok polityczny, którego Bóg przemianował na Behemota, zwracając się po raz niemalże ostatni do Hioba (40, 15–16); zapraszam Państwa do powtórnego przeczytania owych wersetów: „Oto hipopotam[3] – jak ciebie go stworzyłem – / jak wół on trawą się żywi. / Oto jego siła jest w biodrach [...]", i nieco dalej, także w *Księdze Hioba* (40, 25–26. 40, 31–32. 41, 1–4):

Czy krokodyla[4] chwycisz na wędkę
lub sznurem wyciągniesz mu język,
czy przeciągniesz mu powróz przez nozdrza,
a szczękę hakiem przewiercisz?
[. . . . .]
a głowę – harpunem na ryby?
Odważ się rękę nań włożyć,
pamiętaj, nie wrócisz do walki.

Oto zawiedzie twoja nadzieja,
bo już sam jego widok powala.
Kto się ośmieli go zbudzić?
Któż mu wystąpi naprzeciw?
[. . . . .]
O członkach[5] jego nie będę milczał [...][6].

---

2 Wszystkie odwołania do *Biblii*, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję według edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5. Poznań 2000. [Przypis tłum.].

3 W przytoczonym przez Derridę francuskim przekładzie *Biblii* werset ten brzmi: „*Voici l'Animal: Behémôth* [Oto Zwierzę: Behemot]". Natomiast w polskim wydaniu *Pisma Świętego* (Hi 40, 15) wspomniane przez autora „przemianowanie" zwierzęcia w ogóle nie wybrzmiewa. Jedynie w przypisie do przywołanego wersetu czytamy: „Hebr. *behemot* (dzikie zwierzę), inni tłum. jako nazwę potwora mitycznego [...]". [Przypis tłum.].

4 Hi 40, 25, przypis*: „Właściwie chodzi o zwierzę mitologiczne, Lewiatana, podobnie jak w w. 15 *behemot*, często wspominany w księgach poetyckich *S[tarego] T[estamentu]*". [Przypis tłum.].

5 Hi 41, 4, przypis*: „TM [tekst masorecki, czyli ujednolicony tekst *Biblii hebrajskiej*] niepewny, różnie popr. i tłum.; inni popr.: »głosie«". [Przypis tłum.].

6 *Nb.* w *Piśmie Świętym Starego i Nowego Testamentu. Najnowszym przekładzie z języków oryginalnych z komentarzem* (Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. Częstochowa 2009) werset 41, 4 brzmi:

Proszę przeczytać kolejne [wersety], ale zapamiętać to [zdanie]: „O członkach jego nie będę milczał […]" (Hi 40, 25 n.).

Proszę przeczytać również [*Księgę*] *Izajasza* (27, 1):

> W ów dzień Pan ukarze swym mieczem,
> twardym, wielkim i mocnym,
> Lewiatana, węża płochliwego,
> Lewiatana, węża zwiniętego;
> zabije też potwora morskiego.

Proponuję jeszcze zajrzeć do *Psalmów* (74, 13–14), mamy tu właśnie zwrot do Boga zdolnego zniszczyć, uśmiercić obrzydliwą, potężną i odrażającą bestię, Lewiatana:

> Ty ujarzmiłeś morze swą potęgą,
> skruszyłeś głowy smoków na morzu.
> Ty zmiażdżyłeś łby Lewiatana,
> wydałeś go na żer potworom morskim.

Tam, gdzie tak często przeciwstawia się królowanie zwierząt rządom ludzkim jako królowanie tego, co niepolityczne – rządom polityczności, w sytuacjach, w których równie dobrze można definiować człowieka jako zwierzę czy też byt polityczny, jako istotę żyjącą, także nade wszystko „polityczną", tam również po wielokroć sedno polityczności, a w szczególności kwintesencję państwa i władzy, przedstawiano w bezkształtnej formie potworności zwierzęcej, w amorficznej postaci mitologicznego, baśniowego czy nienaturalnego monstrum jako sztuczną potworność zwierzęcia.

Pomiędzy wszystkimi zagadnieniami, które będziemy rozwijać we wszelkich możliwych kierunkach, pośród tej mnogości pytań, jakie mamy sobie zadać, znajdzie się zatem kwestia owego przedstawienia człowieka jako „zwierzęcia politycznego" czy „istoty politycznej" („*zôon politikon*" – zgodnie z dobrze znanym i zarazem wielce enigmatycznym sformułowaniem poczynionym przez Arystotelesa w *Polityce* ⟨księga 1⟩; to oczywiste, powiada Stagiryta, że *polis* stanowi cząstkę natury ⟨*tôn phusei*⟩ i że człowiek z natury jest istotą polityczną ⟨„*kai oti anthrôpos phusei politikon zôon*"⟩[7]; z czego [filozof] wnioskuje – położywszy uprzednio, wielokrotnie w tym samym tekście, na tych samych stronicach i też nieco wcześniej, nacisk ⟨wbrew opiniom, które się czasem słyszy lub czyta⟩ na istnienie i życie jako ζῆν ⟨*zên*⟩, nie zaś jako βιος ⟨*bios*⟩, na tzw. εὖ ζῆν ⟨*eu zên*⟩, dobre życie, do czego również musimy powrócić – a zatem [Arystoteles] wnioskuje, że byt bez miasta, ἀπολις ⟨*apolis*⟩, byt apolityczny, jest, z natury, nie zaś z przypadku ⟨„*dia phusin kai ou dia tuchên*"⟩, albo gorszy ⟨*phaulos*⟩, albo lepszy od człowieka, przewyższa go ⟨„*kreittôn ê anthrôpos*"⟩[8], co wskazuje wyraźnie, że polityczność [*politicité*], byt polityczny istoty zwanej czło-

---

„Nie chcę pominąć opisu jego członków, / wspomnę słowem o jego sile i wspaniałej budowie". [Przypis tłum.].

7 W polskim przekładzie (A r y s t o t e l e s, *Polityka*. Przeł., oprac. L. P i o t r o w i c z. Przedm. K. G r z y b o w s k i. Warszawa 2002, s. 17) czytamy: „państwo należy do tworów natury, […] człowiek jest z natury stworzony do życia w państwie […]", do czego odnosi się przypis 10: „W tekście: πολιτικὸν ζῶον, dosłownie: »człowiek jest istotą państwową«". [Przypis tłum.].

8 Cały ten fragment znaleźć można u A r y s t o t e l e s a (*ibidem*, s. 16–17). [Przypis tłum.].

wiekiem to coś pośredniego między owymi dwoma innymi istnieniami, jakimi są zwierzę i bóstwo, z których każde na swój sposób byłoby „apolityczne")... Wracam zatem [do głównego wątku]: pomiędzy wszystkimi zagadnieniami, które rozwiniemy we wszelkich możliwych kierunkach, pośród tej mnogości pytań, jakie mamy sobie zadać, znajdzie się więc kwestia owego przedstawienia człowieka jako „zwierzęcia politycznego" czy „istoty politycznej", ale również problem pewnej podwójnej i sprzecznej figuracji (a figuracja stanowi zawsze początek jakiejś fabulacji, konfabulacji), mianowicie kwestia podwójnej i zarazem sprzecznej reprezentacji człowieka politycznego. Z j e d n e j s t r o n y, człowieka politycznego przedstawia się jako górującego, we właściwej mu suwerenności, nad bestią, którą poskramia, czyni podwładną, podporządkowuje sobie, udomawia albo zabija, za tym zaś idzie władza suwerenna polegająca na wzniesieniu się ponad zwierzę oraz na przywłaszczeniu go sobie, dysponowaniu jego życiem. Z d r u g i e j s t r o n y natomiast (i na tym polega sprzeczność), mamy do czynienia z figuralnym przedstawieniem człowieka politycznego, a zwłaszcza państwa suwerennego, j a k o z w i e r z ę c o ś c i czy wręcz bestialstwa (dokonamy rozróżnienia także między tymi dwiema cechami), jako normalnej zwierzęcości albo jako potwornego bestialstwa, samego w sobie mającego charakter mitologiczny lub baśniowy. Człowiek polityczny nadrzędny względem zwierzęcości i człowiek polityczny jako zwierzęcość.

Stąd [wynika] najwyższy stopień ogólności i abstrakcyjności pytania, które będziemy musieli sobie zadać: dlaczego suwerenność polityczną, władcę, państwo bądź lud raz przedstawia się jako górujące, dzięki prawu rozumu, nad bestią, nad naturalnym życiem zwierzęcia, a kiedy indziej (albo równocześnie) jako przejaw bestialstwa czy zwierzęcości człowieka, innymi słowy – jego naturalności [w rozumieniu: wywodzenia się z natury]? Zadane pytania pozostawiam na razie na tym etapie. Ale zasadność naszej odpowiedzi, którą nazwałbym „protetyczną" lub „propaństwową" bądź też „protetyczno-państwową", tzn. zgodną z logiką techniczną czy protetyczną pewnego dodatku, który uzupełnia naturę poprzez przyprawienie jej sztucznego organu, tutaj: państwa (zasadność odpowiedzi protetyczno-państwowej), wywiedziemy z najbardziej zaskakującego, niewątpliwie najbardziej żywego w naszej pamięci (i do [owej kwestii] powrócimy) przykładu figuralnej reprezentacji tego, co polityczne – państwa i władzy suwerennej, poprzez alegorię czy bajkę przedstawiającą monstrualne zwierzę, a konkretnie potwora nazwanego „Lewiatanem" w *Księdze Hioba*; mianowicie z książki [Thomasa] Hobbesa zatytułowanej *Lewiatan* [*, czyli Materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*] (1651). Począwszy od wprowadzenia, i w opozycji do Arystotelesa, co również będziemy musieli później doprecyzować, *Lewiatan* Hobbesa wpisuje sztukę ludzką w logikę naśladowania sztuki Boskiej. Natura stanowi sztukę Boską wtedy, kiedy Bóg formuje świat i nim rządzi, to znaczy wtedy, gdy poprzez pewien artyzm żywota czy też dzięki swoistemu geniuszowi życia wytwarza to, co żyje, i tym samym rozkazuje istnieniu. A zatem człowiek, który jest najznakomitszym dziełem spośród wszystkich bytów wykreowanych przez Boga, sztuka ludzka, która stanowi najdoskonalszą replikę sztuki Boskiej, sztuka tej istoty żywej, jaką jest człowiek, imituje sztukę Boga, ale – nie będąc zdolną do s t w a r z a n i a – f a b r y k u j e, a nie mogąc spłodzić zwierzęcia naturalnego, produkuje zwierzę sztuczne. Sztuka sięga tak głęboko, że imituje ową doskonałą formę życia, jaką stanowi człowiek, i – cytuję – „S z t u k a

[…] idzie jeszcze dalej, naśladując rozumny i najbardziej doskonały twór natury, c z ł o w i e k a. Tworzy bowiem tego wielkiego LEWIATANA […]"[9] (frontyspis [oryginalnego wydania] dzieła przedstawia gigantycznego, monstrualnego człowieka, który dominuje nad miastem, i Hobbes na tej stronicy przywołuje następujący fragment po łacinie z [*Księgi*] *Hioba* ⟨41, 25–26⟩: „Nic na ziemi mu nie dorówna […]", po czym padają słowa: „Na wszystkie wyniosłe stworzenia spogląda z góry, / jest królem wszystkich pysznących się zwierząt"[10]).

Po raz kolejny pozostawiam Państwu do przeczytania bądź też do ponownej lektury [fragment z *Księgi Hioba*] i zachęcam, ponaglam do tego, by [spojrzeć na] dwie czy trzy stronice, które opisują – ustami Boga – potwora Lewiatana. Podejmuję powtórnie cytat z wprowadzenia Hobbesa do *Lewiatana*:

> S z t u k a […] idzie jeszcze dalej, naśladując rozumny i najbardziej doskonały twór natury, c z ł o w i e k a. Tworzy bowiem tego wielkiego LEWIATANA, zwanego PAŃSTWEM (po łacinie „*CIVITAS*"), który nie jest niczym innym niż sztucznym człowiekiem, choć większych wymiarów i większej siły niż człowiek naturalny, którego obronie i opiece ma służyć[11].

⟨A więc Lewiatan to państwo i sam człowiek polityczny, człowiek sztuczny, człowiek sztuki i instytucji, człowiek wytwórca i wytwór swej własnej sztuki, która naśladuje sztukę Boską. Sztuka jest tu, właśnie jako instytucja, jako sztuczność, jako techniczny dodatek, pewnego rodzaju zwierzęcą i monstrualną naturalnością. I Hobbes dokona analizy, dostarczy gruntownego opisu, „O członkach jego nie [będzie] milczał", jak zostało powiedziane w *Księdze Hioba*, wyszczególni członki monstrualnego ciała tego zwierzęcia, tego Lewiatana, wytworzonego na kształt człowieka politycznego przez człowieka. [Filozof] zaczyna zatem od władzy suwerennej, która jest zarazem absolutna i niepodzielna (powrócimy do tego – Hobbes bez wątpienia czytał [Jeana] Bodina, pierwszego wielkiego teoretyka suwerenności politycznej); ale owa suwerenność absolutna, to także zobaczymy, ma wszelkie cechy z wyjątkiem naturalności; stanowi wytwór mechanicznej sztuczności, jeden z produktów człowieka, artefakt; i właśnie dlatego władza absolutna przypomina w swej zwierzęcości monstrum, a więc sztucznie spreparowane zwierzę, które – jak próbki wytworzone w laboratorium – ma charakter protetyczny. Z tych samych powodów, rzekłbym, rezygnując z formuły komentarza i przechodząc do interpretacji, tzn. wnioskując z tego, co Hobbes mówi poza treściami wyrażonymi *explicite*: jeżeli władza suwerenna – jak sztuczne zwierzę, jak protetyczna monstrualność, jak Lewiatan – jest ludzkim artefaktem, jeśli nie wywodzi się z natury, to ulega dekonstrukcji, jest historyczna; a jako historyczna, poddana nie kończącej się transfor-

---

9 Th. H o b b e s, *Lewiatan, czyli Materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*. Wstęp, oprac. E. C u r l e y. Przeł. Cz. Z n a m i e r o w s k i. Warszawa 2023, s. 79.

10 Cyt. z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*. W *Biblii Tysiąclecia* wersety te brzmią:

> Równego mu nie ma na ziemi,
> [. . . . .]
> Każde mocne zwierzę się lęka
> jego – króla wszystkich dzikich zwierząt. [Przypis tłum.].

11 H o b b e s, *op. cit.*, s. 79.

macji, jest jednocześnie niepewna, śmiertelna i otwarta na udoskonalenia; przywołuję raz jeszcze i kontynuuję [wybrany przeze mnie] fragment:〉

> S z t u k a [...] idzie jeszcze dalej, naśladując rozumny i najbardziej doskonały twór natury, c z ł o w i e k a. Tworzy bowiem tego wielkiego LEWIATANA, zwanego PAŃSTWEM (po łacinie „*CIVITAS*"), który nie jest niczym innym niż sztucznym człowiekiem, choć większych wymiarów i większej siły niż człowiek naturalny, którego obronie i opiece ma służyć. W tym sztucznym człowieku w ł a d z a s u w e r e n n a jest sztuczną duszą, jako że daje życie i ruch całemu ciału; s ę d z i o w i e i inni u r z ę d n i c y wymiaru sprawiedliwości i egzekutywy są sztucznymi s t a w a m i; n a g r o d a i k a r a (które, wsparte na siedlisku władzy suwerennej, poruszają wszystkimi stawami i członkami tak, iżby każdy z nich spełniał swą powinność) to n e r w y [...][12].

Przerywam na chwilę cytowanie, aby zwrócić uwagę na dwie kwestie. Z jednej strony, władza suwerenna jest sztuczną duszą, duszą, czyli tym, na czym się zasadza życie, życie owego Lewiatana, jego witalność, istotowość, tzn. także [istnienie] państwa, tego potwora państwowości stanowiącego efekt sztuki ludzkiej i zdominowanego przez nią, owego przypominającego sztuczne zwierzę potwora, który jest nikim innym, jak sztucznym człowiekiem, powiada Hobbes, i który istnieje pod postacią republiki, państwa, wspólnoty [narodowej] (*common-wealth*), *civitas* – tylko dzięki suwerenności. Owa władza suwerenna jest niczym płuco ze stali, sztuczne oddychanie, „sztuczna dusza". Państwo jest więc rodzajem robota, zwierzęcego potwora w ludzkiej postaci albo przypominającego monstrualne zwierzę człowieka, który ma więcej siły itp. niż człowiek naturalny. [Państwo], wykraczając w uprzedmiotawianiu władzy poza człowieka naturalnego, upodobnia się do gigantycznej protezy przeznaczonej do zwiększania panowania tego, co żyje, wzmacniania rządów istoty ludzkiej, którą proteza ta chroni i której służy, czyniąc to jednak niczym martwy mechanizm, czy wręcz machina śmierci, stanowiąca tylko maskę istnienia – jak machina śmierci może służyć istnieniu. Z drugiej strony, ta machina państwowa o działaniu protetycznym, nazwijmy ją „protetyczno-państwową", owa p r o t e t y c z n a p a ń s t w o w o ś ć [po francusku przymiotnikowo: *prothétatique*, w wersji angielskiej rzeczownikowo: *prosthstate*, czyli państwo-proteza] ma zarazem przedłużać, naśladować, imitować, wręcz odtwarzać z najdrobniejszymi szczegółami tę istotę, która ją kreuje. Co powoduje, że ów dyskurs polityczny Hobbesa – paradoksalnie – jest równocześnie witalistyczny, organicystyczny, finalistyczny o r a z mechanistyczny. Z dbałością o detal w a n a l o g i s t y c z n y m opisie z *Lewiatana* dostrzeżona zostaje w ciele państwa, republiki, *civitas*, wspólnoty (*common-wealth*) anatomia całego czlowieka.

Przykładowo nerwy są p r a w e m k a r n y m, nagrodą i karą, przez co – jak pisze Hobbes – władza suwerenna, wiążąc w sposób służebny względem siebie każdy staw i członek, wprawia te ostatnie w ruch, aby spełniały swoje obowiązki. A więc Hobbes w obrębie fizjologii tego, co polityczne, właśnie w odniesieniu do prawa karnego mówi o pewnej suwerenności, która stanowi zatem nerw czy system nerwowy ciała politycznego, zapewniając mu zarazem ruchomość jego członków. Dobrobyt i bogactwo są siłą, *salus populi*, bezpieczeństwo [narodu] to z a d a n i e p a ń s t w a, d o r a d c y są p a m i ę c i ą, z g o d a jest z d r o w i e m, b u n t – cho-

---

[12] H o b b e s, *op. cit.*, s. 79.

robą i wreszcie, do czego będziemy bezustannie powracać, wojna domowa oznacza śmierć. Wojna domowa to śmierć Lewiatana, śmierć państwa, i oto – w głębi – temat naszego seminarium: czym jest wojna, dzisiaj, jak dokonać rozróżnienia między wojną domową a wojną w ogóle? Czym się różni wojna domowa w znaczeniu „wojny partyzanckiej" (pojęcie z książki [Carla] Schmitta, który dostrzega u Hobbesa „wielkiego ducha politycznego, cechującego się wybitną systematycznością"[13]) od wojny międzypaństwowej? jaka jest różnica między wojną a terroryzmem? między terroryzmem wewnętrznym a terroryzmem międzynarodowym? Hobbesowskie usystematyzowanie tych kwestii wydaje się nie do pomyślenia bez owej protetycznej państwowości (jednocześnie zoologistycznej, biologistycznej i techno-mechanistycznej), cechującej władzę suwerenną [rozumianą] jako zwierzę-maszyna, żywy mechanizm i machina śmierci. Owa protetyczno-państwowa władza suwerenna, o której niepodzielności (problem niepodzielnej władzy suwerennej jest decydujący i będzie miał dla nas ogromne znaczenie) Hobbes przypomina w [dziele] *O obywatelu* (*De Cive*)[14], zakłada prawo ludzi do zwierząt. Uprawnienia człowieka do panowania nad zwierzętami dowodzi Hobbes w rozdziale 8: *O prawie panów do niewolników*, tuż przed tym, jak w rozdziale 9 zatytułowanym *O prawach rodziców w stosunku do dzieci i o królestwie patrymonialnym* władza suwerenna, panowanie czy władza najwyższa zostaje przez niego nazwana „niepodzielną" (do tej cechy wciąż będziemy wracać); i Hobbes wykazuje, że owa władza suwerenna w rodzinie powraca do ojca będącego – cytuję – „małym królem w swoim domu"[15], a nie do matki, mimo iż dzięki naturalnemu poczęciu, w „stanie natury" (H 330), w którym – jak pisze Hobbes – „nie można wiedzieć, którego ojca jest ktoś synem […]" (H 322) (od dawna panujące uprzedzenie), władza nad dzieckiem należy właśnie do matki – jedynej osoby, co do której można mieć pewność, że współdziałała w poczęciu; kiedy opuszcza się stan natury poprzez umowę cywilną, wtedy to ojcu – w „państwie ucywilizowanym" [franc. *république policée*, ang. *civil government*] – przypada posiadanie władzy i potęga. Tak więc Hobbes, tuż przed tym, jak zacznie traktować „O prawach rodziców w stosunku do dzieci i o królestwie patrymonialnym" (H 328) (a zatem o prawie absolutnym

---

13 C. Schmitt: *Der Begriff des Politischen* (1932). Berlin 1963, s. 64; *La Notion de politique. – Théorie du partisan*. Préf. J. Freund. Trad. M.-L. Steinhauser. Paris 1992, s. 109. Derrida określa to dzieło zawsze tytułem *Le Concept du politique* (Koncepcja polityczności). [Przypis do wyd. franc.] [Ukazał się przekład tej pracy na język polski. Zob. C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*. W: *Teologia polityczna i inne pisma*. Wybór, przekł., wstęp M. A. Cichocki. Kraków–Warszawa 2000. Na temat rozwoju terminu „polityczność" i wpływu myśli politologicznej Schmitta na dzisiejsze rozumienie tego, co polityczne, pisał m.in. K. Minkner (*Główne problemy konceptualizacji pojęcia polityczności*. „Studia Politologiczne" 2015, t. 37. Na stronie: https://www.studiapolitologiczne.pl/Glowne-problemy-konceptualizacji-npojecia-politycznosci,115787,0,1.html ⟨data dostępu: 31 III 2025⟩)].

14 T. Hobbes, *O obywatelu*. W: *Elementy filozofii*. Przeł., słowem od tłumacza poprzedził Cz. Znamierowski. T. 2. *Rzecz o fizyce Hobbesa* dodał A. Teske. Warszawa 1956. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem H. Liczby po skrócie oznaczają stronice. [Przypis tłum.].

15 Dla podanego przez Derridę cytatu nie ma dokładnego odpowiednika ani w tekście oryginalnym po angielsku, ani w polskim przekładzie dzieła, w którym znajduje się następujące zdanie: „Być bowiem królem, to nic innego, niż mieć panowanie nad wieloma osobami; tak więc wielka rodzina to królestwo, a małe królestwo to rodzina" (H 322). [Przypis tłum.].

ojca w społeczeństwie obywatelskim), właśnie pod koniec rozdziału 8 zatytułowanego *O prawie panów do niewolników* formułuje prawo ludzi do zwierząt. Mamy tu zatem pewną konfigurację systematyczną i hierarchiczną zarazem: na szczycie władca suwerenny (pan, król, mężczyzna, mąż, ojciec: sama samoistność ⟨skomentować⟩), a poniżej – podporządkowani i usługujący mu – niewolnik, zwierzę, kobieta, dziecko. Wyraz „podporządkowanie" [w przytoczonym dalej przekładzie Znamierowskiego wyraz ten ⟨ang. *subdue*⟩ został zastąpiony wyrażeniem „brać w swą moc"], gest „podporządkowania się" znajdują się w centrum tego ostatniego akapitu rozdziału 8 na temat prawa pana do niewolników; przeczytam ów fragment na zakończenie dzisiejszych rozważań:

> Prawo do zwierząt pozbawionych rozumu zdobywa się w ten sam sposób, jak do osób ludzkich, a mianowicie siłą i mocą naturalną. Jeśli więc w stanie naturalnym wolno jest każdemu ze względu na wojnę wszystkich przeciw wszystkim brać w swą moc, czy też nawet zabijać ludzi, ilekroć komuś będzie się wydawało, że to prowadzi do jego własnego dobra, to tym bardziej będzie to dozwolone w stosunku do zwierząt; a więc dozwolone będzie człowiekowi brać w niewolę te zwierzęta, które może oswoić i wykorzystać, inne zaś może jako szkodliwe ścigać i niszczyć w ustawicznej wojnie. Panowanie więc nad zwierzętami ma swe źródło w prawie natury, nie zaś w pozytywnym prawie Bożym. Gdyby bowiem takie prawo nie istniało przed ogłoszeniem *Pisma Świętego*, to nikt nie mógłby prawnie zabijać zwierząt na pokarm, co stwarzałoby dla ludzi sytuację bardzo zaiste uciążliwą, jako że zwierzęta mogłyby ludzi pożerać, nie czyniąc bezprawia, ludzie zaś nie mogliby tego samego czynić ze zwierzętami. Jeśli więc prawem natury jest, iż zwierzę zabija człowieka, to wedle tego samego prawa się dzieje, gdy człowiek zabija zwierzę. [H 327–328]

Wniosek: bestia oraz władca (para, kopulowanie, spójnik), bestia jest władcą, człowiek jest bestią dla człowieka, „*homo homini lupus*", Piotruś i wilk, Piotruś towarzyszy swojemu dziadkowi w polowaniu na wilka, Piotruś, dziadek i wilk, ojciec jest wilkiem.

W tekście *Kwestia analizy laików (rozmowa z bezstronnym)* (*Die Frage der Laienanalyse*, 1926, rozdział 4) [Sigmund] Freud udaje, że prowadzi dialog – jak wiadomo – z osobą bezstronną i przypomina swojemu rozmówcy, że za każdym razem, gdy „pożerające zwierzę, wilk" [...] występuje w jakiejś bajce, „w przebraniu tym dostrzegamy postać ojca"[16]. I Freud tłumaczy, iż nie można zrozumieć mitów oraz bajek bez odwołania się do dziecięcego życia seksualnego. W owym zestawie opowieści o pożerającym ojcu odnajdziemy również – precyzuje autor – Kronosa, który pochłania swoje dzieci, pozbawiwszy męskości swego ojca Uranosa, zanim sam zostanie wykastrowany przez własnego syna Zeusa ocalonego przez matkę dzięki podstępowi.

Co się jednak tyczy tych analogii zooantropologicznych czy wręcz tropów zooantropoteologicznych nieświadomości (Freud mówi bowiem w książce *Kultura jako źródło cierpień* ⟨1929–1930, rozdział 3⟩, że dzięki technice i zapanowaniu nad naturą człowiek stał się „bogiem zaopatrzonym w protezy"[17]) – w tej samej książce (na początku rozdziału 7) Freud zadaje sobie pytanie, dlaczego mimo podobieństwa między instytucjami państwowymi społeczności zwierzęcych a instytucjami państwowymi ludzi, analogia ta napotyka pewne ograniczenie. Zwierzęta są z nami

---

16 S. Freud, *Kwestia analizy laików (rozmowy z bezstronnym)*. W: *Dzieła*. T. 9: *Technika terapii*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2007, s. 269.

17 S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1992, s. 80.

spokrewnione, to nasi bracia, jak [czytamy] w jednym z francuskich tłumaczeń, to nasi krewni, istnieją nawet państwa zwierzęce, ale my, ludzie, nie będziemy tam szczęśliwi, powiada wreszcie Freud[18]. Dlaczego? Hipoteza, którą pozostawia w zawieszeniu, głosi, że państwa te doświadczają zatrzymania swojej historii. Nie mają ani przeszłości, ani przyszłości; powodem zaś owego zatrzymania, owej stabilizacji, statyczności (i w takim rozumieniu to państwa zwierzęce okazują się stabilniejsze, bardziej statyczne, a więc bardziej państwowe niż państwa ludzkie), powodem ich relatywnie ahistorycznej statyczności jest względna równowaga między środowiskiem a popędami. Natomiast w przypadku człowieka – zgodnie z hipotezą pozostawioną przez Freuda w zawieszeniu – prawdopodobne się wydaje, że pewien nadmiar *libido* czy pewne jego ożywienie mogłoby sprowokować nowy bunt ze strony popędu destrukcyjnego, na nowo rozpętać popęd śmierci i okrucieństwo, a zatem także (w sposób skończony bądź nieskończony) wznowić bieg historii. Oto pytanie, które Freud pozostawia przed nami otwarte. (Przeczytać Freuda, *Kultura jako źródło cierpień*, rozdział 8, s. 103.)

Dlaczego nasi krewniacy, zwierzęta, nie znają takiej walki w łonie swych „kultur”? Niestety, nie wiemy tego. Jest bardzo prawdopodobne, że niektóre z nich, np. pszczoły, mrówki, termity, przez setki tysięcy lat dążyły do tego tak usilnie, że dopracowały się swych państwowych instytucji, podziału funkcji i ograniczenia jednostki, które u nich dziś podziwiamy. Charakterystyczny dla naszej współczesnej sytuacji jest fakt, iż uczucia nasze mówią nam, że nie uważalibyśmy siebie za szczęśliwych w każdym z tych państw zwierzęcych i w żadnej z ról przydzielonych tam poszczególnym istotom. W innych gatunkach zwierząt mogło dojść do osiągnięcia czasowej równowagi między środowiskiem a zwalczającymi się w nich popędami, a tym samym do pewnego zatrzymania ich rozwoju. U praczłowieka nowy impuls *libido* mógł spowodować kolejny wzrost popędu niszczycielskiego. Powstaje tu wiele pytań, na które nie można jeszcze znaleźć odpowiedzi[19].

Z języka francuskiego przełożyła *Olga Mastela*
ORCID: 0000-0003-4528-4388

Abstract

JACQUES DERRIDA

“STEALTHILY AS A WOLF...” THE FIRST SESSION OF THE SEMINAR “LA BÊTE ET LE SOUVERAIN” (“THE BEAST AND THE SOVEREIGN”). PART 2

In the second part of the lecture, Jacques Derrida reflects on the essence of the political and analyses different animal representations of state and sovereignty. He makes references to numerous biblical images of monsters and beasts, which eventually leads him to rethinking Aristotle’s idea of man as a political animal and to deconstructing Thomas Hobbes’s philosophy of social and political order. Concluding that man is a wolf to man, Derrida recommends re-reading psychoanalytical explanations of myths and fables. Following Sigmund Freud, the author leaves open the question of limits in analogies between animal societies and human state institutions.

18 S. Freud, *Le Malaise dans la culture*. Trad. Ch. et J. Ogier. Paris 1971, s. 79: „*nos frères les animaux* [nasi bracia zwierzęta]”. [Przypis do wyd. franc.].

19 Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, s. 103.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.8

DOROTA ROJSZCZAK-ROBIŃSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

WIELOWARSTWOWOŚĆ ŹRÓDŁOWA APOKRYFÓW STAROPOLSKICH JAKO PROBLEM BADACZA TEKSTÓW DAWNYCH*

Apokryfy staropolskie – charakterystyka materiału

Staropolskie apokryfy *Nowego Testamentu* to największa zachowana grupa tekstów średniowiecznych, zbiór 9 dzieł niezwykle ważnych dla badań nad polskim średniowieczem[1]:

1. *Rozmyślanie przemyskie* (Bibl. Narodowa, rkps 8024 III ⟨dalej: RP[2]⟩). Największy zachowany słowiański apokryf opowiada historię Świętej Rodziny (od narodzin i dzieciństwa Maryi)[3]. Dzieło nie przetrwało w całości (urywa się na scenie przesłuchania Jezusa przez Piłata). Tekst przez lata traktowano wyłącznie jako kompilację wielu źródeł łacińskich i czeskich, nierzadko wartościowano negatywnie, uważano za nieudany lub zepsuty, dziś stanowi on obiekt badań specjalistów różnych dyscyplin. Widzimy dużą niezależność polskiego twórcy od źródeł łacińskich, świadome działania translatorskie, dostrzegamy fragmenty uznane za autorskie[4].

* Artykuł realizowany w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki (projekt nr 2017/26/E/HS2/00083: *Początki języka polskiego i kultury religijnej w świetle średniowiecznych apokryfów „Nowego Testamentu". Uniwersalne narzędzie do badań polskich tekstów apokryficznych*).

1 Pełna bibliografia dla staropolskich apokryfów i każdego z pojedynczych tekstów zbierana jest na stronie: *Staropolskie apokryfy „Nowego Testamentu"* (apocrypha.amu.edu.pl ⟨data dostępu: 18 X 2023⟩; zakładka: *Opracowania ⟩ Bibliografia*).

2 Cytaty staropolskie i fragmenty ze źródeł łacińskich (opisy źródeł obcojęzycznych znajdują się w zakładce: *Opracowania ⟩ O źródłach*; źródła polskie i łacińskie cytowane są za stroną *Apocrypha* i z użyciem skrótów przyjętych w projekcie ⟨wykaz skrótów: https://apocrypha.amu.edu.pl/about?id=4⟩) podaję za stroną *Staropolskie apokryfy „Nowego Testamentu"* (apocrypha.amu.edu.pl), zachowując oznaczenia edytorskie wydawców (opisane w zakładce: *O projekcie*). Cytaty lokalizuję za pomocą skrótów wymienionych w tekście głównym, po spacji podaję numery kart, po przecinku zaś zakresy wersów.

3 Wydawany w całości już czterokrotnie. Zob. *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katol. kapituły przemyskiej*. Wyd. A. Brückner. Kraków 1907. BPP 53; *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa, tzw. przemyskie. Podobizna rękopisu*. Wyd., wstęp S. Vrtel-Wierczyński. Warszawa 1952; *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*. T. 1–3. Wyd. F. Keller, W. Twardzik. Weiher–Freiburg 1998–2004; *Rozmyślanie przemyskie*. Wyd. D. Rojszczak-Robińska [i in.]. Na stronie: apocrypha.amu.edu.pl (data dostępu: 18 X 2023).

4 Starcie poglądów kanonicznych z nowymi badaniami omówiono w artykule T. Miki i D. Rojsz-

2. *Rozmyślania dominikańskie* (Bibl. Klasztoru Karmelitanek Bosych w Krakowie, rkps nr 287 ⟨dalej: RD⟩) to pięknie zdobiony manuskrypt z medytacją pasyjną, poświęconą wydarzeniom biblijnym od Niedzieli Palmowej do złożenia Jezusa w grobie. Tekst nie był wcześniej wydawany w całości[5].

3. *Sprawa chędoga o męce Pana Chrystusowej* (Bibl. Narodowa, rkps 3040 III ⟨dalej: SCh⟩). To obszerne kazanie pasyjne, przekazujące głównie treści ewangeliczne, uzupełniane fragmentami m.in. *Ewangelii Nikodema*, pism ojców Kościoła, kazań średniowiecznych, zawierające też sporo typowo apokryficznych, ludowych opowieści (np. przetworzony motyw o madejowym łożu – o zbójcy, który gościł Świętą Rodzinę w drodze do Egiptu[6], czy nawiązania do sensacyjnych losów Judasza, wzorowanych na micie o Edypie[7]).

4. *Ewangelia Nikodema* (dalej: EN) – staropolskie tłumaczenie *Acta Pilati*, wpisane w ten sam kodeks co *Sprawa chędoga*. Dokładniej, jak wykazują najnowsze badania[8], są to dwa odrębne przekłady, utrwalone na kartach 260r–282v i 127r–152r.

5. *Historyja trzech kroli* (dalej: HTK) stanowi staropolskie tłumaczenie *Historia Trium Regum* (dalej: HTR) Jana z Hildesheim, które włączone zostało w ten sam kodeks co *Sprawa chędoga*.

6. *Karta Rogawskiego* (dalej: KR) to urywek większej całości, jedna pergaminowa karta, przechowywana w Bibl. Książąt Czartoryskich w Krakowie (w teczce: sygn. 2566). Przez lata uznawano ów tekst za fragment wcześniejszego odpisu *Sprawy chędogiej*, ale w ostatnim okresie tezę tę podważono[9].

7. *List Lentulusa* (dalej: LL) jest tłumaczeniem *Epistula Lentuli* (dalej: EpLent),

---

czak-Robińskiej *Kanon wiedzy o „Rozmyślaniu przemyskim"* (w zb.: *„Rozmyślanie przemyskie". Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*. Red. J. Bartmiński, A. Timofiejew. Przemyśl 2016).

5 Nowe edycje omawianych tekstów znajdują się na stronie: www.apocrypha.amu.edu.pl (data dostępu: 12 V 2025).

6 Temat ostatnio podjęli I. Kotlarska i W. Stelmach w artykule *Motyw Dobrego Łotra w staropolskich apokryfach „Nowego Testamentu" na tle dziewiętnastowiecznych bajek ludowych* („Literatura Ludowa" 2022, nr 4).

7 Zob. M. Adamczyk, *„Przeklęty jeszcze w matce..." Jedna ze staropolskich wersji biografii Judasza*. „Roczniki Humanistyczne" 1997, z. 1.

8 Zob. W. Wydra, *O kodeksie Wawrzyńca z Łaska (1544 rok) i „Ewangelii Nikodema" w nim zawartej*. W zb.: *Z dziejów literatury i kultury staropolskiej. Studia o książkach i tekstach*. Red. W. Wydra, W. R. Rzepka. Poznań 2017. Zob. też *A „Gospel of Nicodemus" Preserved in Poland*. Introd., notes Z. Izydorczyk, W. Wydra. Polish version from the codex of Laurentius of Łask ed. W. Wydra. Latin version from Kraków, Bibl. Jagiellońska MS 1509 ed. Z. Izydorczyk. Turnhout 2007. – K. Borowiec, *O języku dwóch redakcji polskiej „Ewangelii Nikodema" z kodeksu Wawrzyńca z Łaska (1544). Rekonesans*. W zb.: *Język staropolskich apokryfów. Pytania, problemy, perspektywy*. Red. D. Rojszczak-Robińska, A. Deskur, W. Stelmach. Poznań 2023.

9 Zob. L. Bernacki, *Karta z „Rozmyślania o życiu Pana Jezusa"*. „Pamiętnik Literacki" 1911, z. 1/4. – J. Janów, *Trzy przyczynki do historii piśmiennictwa staropolskiego*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności" 1946, nr 2. Zagadnieniom podobieństwa i pokrewieństwa staropolskich apokryfów poświęciłam książkę *Staropolskie pasje: „Rozmyślanie przemyskie", „Sprawa chędoga", „Karta Rogawskiego". Źródła, język, fabuła* (Poznań 2016). Tam też weryfikuję hipotezy na temat relacji między *Kartą Rogawskiego*, *Sprawą chędogą* a *Rozmyślaniem przemyskim*.

staropolskim opisem wyglądu Jezusa, pochodzącym z połowy XV w., utrwalonym na kartach 302v–303r papierowego kodeksu datowanego na lata 1417–1418 (Bibl. Jagiellońska, rkps 2151).

8. *Żywot świętej Anny* (Bibl. Jagiellońska, sygn. BJ St. Dr. Cim. 147 ⟨dalej: ŻSA⟩) to starodruk, przekład *Legenda Sanctissimae Matrone* Jana z Koszyczek, tekst apokryficzno-hagiograficzny.

9. *Żywot Pana Jezu Krysta* Baltazara Opeca (dalej: ŻPJK) pochodzi z 1522 r., z drukarni Hieronima Wietora, stanowi opowieść o życiu Świętej Rodziny, zdobioną drzeworytami, wzbogaconą modlitwami i pieśniami, zachowaną również w innych, późniejszych redakcjach. Dzieło oparte jest m.in. na *Meditationes vitae Christi* Pseudo-Bonawentury, *Speculum passionis* czy – jak wskazał ostatnio Roman Mazurkiewicz – na kazaniach Pelbarta z Temesvaru[10].

Wymienione teksty z różnych względów wydają się kluczowe dla badań początków polskiego języka i literatury religijnej i w pewien sposób stoją w centrum polskiej literatury średniowiecznej. Nie ma drugiej tak obszernej (łącznie ponad 2000 stronic rękopisów i starodruków), spójnej i jednocześnie zróżnicowanej grupy zachowanych polskojęzycznych tekstów średniowiecznych. W wielu miejscach są one paralelne[11], mówią o tym samym lub w podobnej formie. Dzięki temu dają możliwość porównywania różnych redakcji tego samego dzieła, przekładów czy ujęć identycznego tematu. Poza zachowanymi staropolskimi wersjami modlitw codziennych, kilku psalmów bądź kanonów mszy świętej[12] badacze staropolszczyzny pozbawieni są źródeł dla takich studiów porównawczych. Znane dziś teksty odznaczają się różnorodnością pod względem stylu i gatunku. Choć zasadniczo należą do stylu wysokiego w odmianie religijnej – podobnie jak w *Biblii* – występują w nich fragmenty pisane w odmiennej stylistyce (np. w scenie procesu pojawiają się elementy języka urzędowego czy potocznego). W ramach tekstów apokryficznych należących do danego gatunku (kazania, pasji, medytacji, listu) znajdują się elementy właściwe dla innych gatunków literackich (jak hymny, plankty lub kazania)[13].

Teksty oparte są na wielu źródłach łacińskich i czeskich (czasem tych samych, czasem takich samych w odmiennych redakcjach, czasem różnych). Autorzy korzystają ze źródeł niezależnie, w rozmaity sposób (np. widać inne wykorzystanie *Ewangelii*, *Księgi Psalmów* czy pism patrystycznych[14]).

---

10 R. Mazurkiewicz, *Kilka uzupełnień źródłowych do edycji „Żywotu Pana Jezu Krysta" Baltazara Opeca. (W pięćsetlecie wydania z 1522 roku)*. „Terminus" 2022, z. 4. O źródłach wspomnianego dzieła zob. też R. Wójcik, *Tłumacz, wykładacz, kompilator czy autor? Wokół kompozycji „Żywota Pana Jezu Krysta" Baltazara Opeca i jego stosunku do „Meditaciones vite Christi"*. W: B. Opec, *Żywot Pana Jezu Krysta (1522)*. Wyd., wstęp W. Wydra, R. Wójcik. Wstęp ikonograf. K. Krzak-Weiss. Poznań 2014.

11 Na zależności między nimi wskazywno właściwie od początku. *Kartę Rogawskiego* uważano np. za fragment odpisu *Sprawy chędogiej*, a *Żywot Pana Jezu Krysta* – za tekst tego samego autora, który napisał *Rozmyślania przemyskie*. Zob. przypis 9.

12 Zob. np. W. Wydra, *Polskie dekalogi średniowieczne*. Warszawa 1973. – M. Leńczuk, *Staropolskie przekazy kanonu Mszy Świętej. Wariantywność leksykalna*. Warszawa 2013.

13 Zob. *Staropolski apokryf wobec gatunku* (w przygotowaniu).

14 Zob. D. Rojszczak-Robińska: *Strategies for Quoting the Holy Scriptures in the Old Polish Biblical-Apocryphal Narrations*. „Scrinium" nr 16 (2020); *Translation of „the Psalms" in the Old Polish Biblical-Apocryphal Narrative Texts. The Beginnings of Vernacular Religious Language*. „The

Wreszcie, spora część dzieł zachowała się wyłącznie w kopiach. W efekcie, dzięki pracy kopistów, w apokryfach są zaświadczone różne etapy rozwoju języka polskiego wewnątrz tego samego tekstu (np. dawniejsze i nowsze formy rozkaźników lub szczątki liczby podwójnej). Zjawisko to nazwano wielowarstwowością genetyczną tekstów dawnych[15].

Materiał odznacza się więc bardzo dużym zróżnicowaniem, lecz jednocześnie spójnością. Celem artykułu jest zdiagnozowanie i przedstawienie zjawiska ważnego dla tekstów apokryfów staropolskich, a także jego wpływu na badania początków języka i kultury polskiej. Nazwę je wielowarstwowością źródłową. Stanowi ona coś innego niż wielowarstwowość genetyczna – mówimy bowiem nie o zachowanej formie tekstu (kopia – oryginał), ale o procesie jego powstawania, jego relacji do źródeł i o świadomości funkcjonowania samych tekstów źródłowych. Wielowarstwowość źródłową rozumiem zatem jako cechę tekstu, która wynika z kilku czynników:

1. Polski tekst oparty jest na wielu źródłach (nawet ten pozornie jednoźródłowy, będący tłumaczeniem jednego tekstu źródłowego, jak *Ewangelia Nikodema*, *Historyja trzech kroli* czy *List Lentulusa*).

2. Źródła łacińskie są wielowarstwowe, a staropolscy autorzy są tego świadomi.

3. Źródła obce same w sobie są różnogatunkowe, wielostylowe i wielojęzyczne.

4. Łączenia przebiegają na rozmaitych poziomach – całych rozdziałów, zdań, fragmentów zdań, samych wyrazów, dodawania elementów z jednego tekstu do tłumaczeń pozostałych.

Źródła apokryfów staropolskich nie były jednorodne, nie były też traktowane przez ich autorów jako spójna całość, lecz raczej jako zbiór, z którego można dowolnie dobierać elementy potrzebne do realizacji celu. Cele poszczególnych autorów mogły być różne. Maria Adamczyk pisała o tych dziełach, że dążą „do odsłonięcia całej oczywistej i prawdopodobnie prawdziwej wiedzy o zdarzeniach świętych dziejów [...]"[16]. Dziś więcej mówi się o świadomych wyborach dokonywanych przez tłumaczy[17], ale nad staropolskimi apokryfami przez lata ciążyła bezkrytyczna opinia Aleksandra Brücknera o ich niewolniczej wierności łacińskim źródłom i niewielkiej wartości literackiej. Adamczyk w 1996 r. wskazywała:

> *Rozmyślanie...* – będąc typową kompilacją, nie preferuje „indywidualnej inicjatywy twórczej" [...]. [...] Zaanektowane przez „składacza" i scalone „w jedne księgi" rozmaite wypowiedzi [...]. Kompilatora – zda się – nie przeraża dysonans, jaki może stąd wyniknąć. „Gospodaruje" on – jako *sui generis* autor wewnętrzny dzieła – poszczególnymi jednostkami [...][18].

Bible Translator" 2023, z. 1; *Writings and the Authority of the Church Fathers in Old Polish Apocryphal Texts*. „Scrinium" nr 19 (2023).

15 Szerzej na ten temat zob. np. T. Mika, *Genetyczna wielowarstwowość i złożoność tekstów staropolskich a ich badania historycznojęzykowe. Rekonesans*. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" t. 68 (2013).

16 M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*. Poznań 1980, s. 28.

17 Zob. np. T. Mika, *Maryja, Jezus, Bóg w „Rozmyślaniu przemyskim". O nazywaniu osób*. Poznań 2002. – D. Rojszczak-Robińska, *Jak pisano „Rozmyślanie przemyskie"*. Poznań 2012.

18 M. Adamczyk, wstęp w: *„Cały świat nie pomieściłby ksiąg". Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*. Wyd. W. R. Rzepka, W. Wydra. Warszawa–Poznań 1996, s. 40–41.

Wacław Twardzik w artykule opublikowanym w 1994 r. zauważał:

doświadczenie nas nauczyło [...], że kopista *Rozmyślania* najdziksze wymyślał swawole, między innymi powtarzając zbytecznie już wcześniej napisane wyrazy, kiedy indziej opuszczając całe fragmenty, a w innych miejscach wciągając glosy do tekstu nie tam, gdzie należy[19].

Tymczasem uwzględnienie zjawiska wielowarstwowości źródłowej sprawia, że odmiennie można podejść do rozlicznych cech apokryfów staropolskich i inaczej konstruować pytania stawiane tekstom staropolskim. Samą ich relację do źródeł analizowałam na różne sposoby w trakcie prac prowadzonych w ramach projektu (zob. przypis*)[20]. W niniejszym tekście przedstawię kilka przykładowych obszarów (te wskażę w drugiej części artykułu), których interpretacja może znacząco się zmienić przy tak sformułowanych założeniach.

Wielowarstwowość źródłowa. Czynniki sprawcze

Pierwszą część artykułu poświęcę analizie wymienionych już czynników składających się na wielowarstwowość źródłową tekstu staropolskiego. Należy oczywiście od razu poczynić kilka zastrzeżeń: nigdy do końca nie wiemy, na jakiej redakcji opierać się mógł średniowieczny pisarz, czy korzystał ze źródeł pośrednio czy bezpośrednio, czy widoczne zmiany i różnice są spowodowane decyzją autora, któregoś z kopistów, czy wynikają z innej redakcji tekstu.

Budowanie polskiego tekstu z wielu źródeł i wielowarstwowość źródeł łacińskich

Wśród wskazanych staropolskich apokryfów są cztery dzieła pozornie oparte na jednym tylko źródle łacińskim, czyli: *List Lentulusa* – tłumaczenie *Epistula Lentuli*; *Historyja trzech kroli* – przekład *Historia Trium Regum* Jana z Hildesheim; *Ewangelia Nikodema* – tłumaczenie *Acta Pilati*; *Żywot świętej Anny* – przekład *Legenda Sanctissimae Matrone*.

W średniowieczu nie znano pojęcia praw autorskich. Z tekstów źródłowych korzystano swobodnie, najczęściej bez odwołań, zmieniając i uzupełniając je w zależności od potrzeb. Czasem posługiwano się autorytetem jednego pisarza (np. św. Augustyna), cytując innego twórcę:

„*Auctoritas*" osoby relacjonującej (a zajmującej zgodne z odbiorcą stanowisko religijno-moralne) było gwarantem prawdziwości przekazu [...]. Zatem „*auctoritas*" przenoszona była również na fakty, o jakich przekaz informował, i którym na tej właśnie podstawie zawierzano jako historycznym [...][21].

Za ostateczny kształt tekstu odpowiedzialny był natomiast nie tylko tłumacz pierwszy, ale też każdy kolejny kopista, wbrew opiniom o szkodliwej roli kopisty-mutatora[22]. Staropolscy pisarze wręcz nawoływali do poprawiania tekstu:

---

19 W. Twardzik, *Glosy w „Rozmyślaniu przemyskim"*. „Teksty Drugie" 1994, nr 3, s. 157.

20 Zob. przypis 14. Zob. też D. Rojszczak-Robińska, *Staropolscy apokryfiści o swoich źródłach. Strategie cytowania*. W zb.: *Źródła staropolskich apokryfów. Pytania, problemy, perspektywy*. Red. D. Rojszczak-Robińska, A. Deskur, W. Stelmach. Poznań 2021.

21 Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, s. 80.

22 Zob. Twardzik, *op. cit*.

A przeto proszę mężow uczonych, najdąli to to isto być[y] przeciw drodze prawdy, aby poprawili albo owszeją odezwali, albo jest-li jem to lubo, aby wszytki księgi zeż⟨g⟩li, aby zazdrościwy mnie nijeden w tym nie ⟨u⟩włoczył ani ktory zły człowiek ni miał sie naśmiewać. [RP 174, 7–14]

Choć i ten fragment może wyrażać opinię niepolskiego autora, lecz być przejęty za źródłem łacińskim (*Vita rhythmica* ⟨VR 3654–3661⟩). W bardzo wielu miejscach widać, że ze źródeł korzystano swobodnie. Zazwyczaj nie wiemy, do jakiej redakcji tekstów mogli sięgać staropolscy autorzy[23]. Z pewnością mieli oni świadomość wieloźródłowości tekstów, które tłumaczyli, i pochodzenia przynajmniej części cytatów czy nawiązań. Fragmenty innych źródeł czasem zdradzano i wprowadzano na zasadzie przytoczenia:

A przeto rzekł Dawid o niem: „Nadobniejszy w postawie nad syny ludzskie". [LL 303r, 10–11]

speciosus forma prae filiis hominum
[Piękniejszy urodą nad syny człowiecze ⟨...⟩[24]]. [Ps 44, 3]

Badając sposoby wprowadzania cytatów, zauważyłam, że odniesienia do konkretnego autora czy tekstu (to rzadziej) pojawiają się często niezależnie od źródła łacińskiego, są do tegoż źródła dodatkiem. Nie wiadomo, czy w przywoływanym fragmencie to polski autor w miejsce łacińskiego ogólnego terminu „*propheta*" wprowadził imię psalmisty „Dawid" („*ut merito secundum prophetam diceretur: »speciosus forma prae filiis hominum«*", EpLent [7]), w różnych bowiem redakcjach *Listu Lentulusa* odmiennie przytaczano ten werset (np. „*ita ut merito secundum prophetam Dauid diceretur: »speciosus forma prae filiis hominum«*"[25]). Tu należałoby zapytać, dlaczego pisarz pominął określenie „prorok". Źródła wprowadzano na różne sposoby, m.in. przez podanie autora (tak w wypadku ojców Kościoła), tytułu dzieła (najczęściej w wypadku ksiąg biblijnych), autora i tytułu (tak np. jeśli chodzi o dzieła św. Augustyna), funkcji autora (prorok, profeta, dziejopis) czy tytułu i lokalizacji (rozdziału bądź księgi).

W wielu miejscach źródła wprowadzone zostały niejawnie, służą za materiał, z którego budowano narrację. Używając metafory apokryfu jako witrażu, można powiedzieć, że to kolorowe szkiełka, każde o innym kształcie i barwie, tworzące obraz (Teresa Michałowska pisała w takim wypadku o poetyce centonu). Ową mnogość odniesień widać np. w *Żywocie świętej Anny*, w scenie lamentacji Joachima. Monolog bohatera skonstruowano ze skrawków psalmicznych:

A on skromnie odpowiedział: „Ja nie mogę cierpieć sromoty mojej, bowiem odpędzona jest i wzgardzona modlitwa i ofiara moja. Dlategom tu przyszedł, iżbych podniosł oczy moje na gorę, skąd by mi przyszło wspomożenie od Boga. [ŻSA 8v, 16–21]

---

23 Wyjątkiem jest tutaj pierwsza część staropolskiej *Ewangelii Nikodema*, której podstawę źródłową wskazali Izydorczyk i Wydra. To rękopis BJ 1509 z kodeksu Bibl. Jagiellońskiej (zob. *A „Gospel of Nicodemus" Preserved in Poland*).

24 Wszystkie tłumaczenia łacińskich wersetów biblijnych zaczerpnięto z edycji: *Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja typu „B" oryginalnego tekstu z XVI w. i wstęp ks. J. Frankowski. Wyd. 8. Warszawa 2013.

25 E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig 1899, s. 323**. Za zwrócenie na to uwagi dziękuję prof. Pawłowi Stępniowi.

Czytelnik z pewnością rozpoznawał w tych monologach fragmenty *Psalmu 120* (1–2):

Levavi oculos meos in montes unde veniet auxilium mihi
auxilium meum a Domino qui fecit caelum et terram
[Podnosiłem oczy moje na góry:
Skąd mi przyjdzie pomoc.
Pomoc moja od Pana,
Który stworzył niebo i ziemię].

Czy można mówić o wielowarstwowości źródłowej, skoro na razie analizujemy cztery teksty jednoźródłowe? Cytaty są w źródle, a polski autor przekłada „z dobrodziejstwem inwentarza" to, co przynosi tekst łaciński, nie wskazując tego w żaden sposób. Spójrzmy np. na miejsce w *Historyi trzech kroli*, w założeniu także opartej na jednym źródle łacińskim, czyli na *Historia Trium Regum*, popularnej w średniowieczu opowieści o dziełach trzech mędrców ze Wschodu i ich relikwiach:

A w onej to mgle i w ciemności gwiazdę są stracili, jako Izajasz prorok mowi: „Powstań, oświeć Jerusalem, iżeć przychodzi światłość twoja a chwała Boża na tobie weszdła ⟨jest⟩. Iże owa ciemności przykryją ziemię, a mgła przykryje ludzie, nad tobą zaprawdę wejdzie Pan, a chwała jego w tobie będzie widziana. A będą chodzić ludzie w światłości twojej, a krolewie w jasności wschodu twego". [HTK 180r, 9–18]

Staropolski autor przytoczył proroctwo Izajasza. Przywołuje je już Jan z Hildesheim:

Unde ait Isaias: „Surge illuminare Ierusalem, quia venit lumen tuum et gloria domini super te orta est, quia ecce tenebrae cooperuerunt terram et caligo populos etc." [HTR 14, 2]

W starodruku cytat kończy się słowami „*et cetera*". Polski autor znał cytat i ubogacił go, biorąc fragment bezpośrednio z księgi prorockiej (Is 60, 1–3), być może przywołując go z pamięci:

Surge inluminare quia venit lumen tuum et gloria Domini super te orta est quia ecce tenebrae operient terram et caligo populos super te autem orietur Dominus et gloria eius in te videbitur et ambulabunt gentes in lumine tuo et reges in splendore ortus tui [Wstań, oświeć się, Jeruzalem, bo przyszła światłość twoja a sława Pańska weszła nad tobą! Bo oto ciemności okryją ziemię i mrok narody, ale nad tobą wznidzie Pan, a sława jego nad tobą widziana będzie. I będą chodzić narodowie w światłości twojej a królowie w jasności weszcia twojego].

Tego typu uzupełnienia obserwujemy też w tekstach z założenia wieloźródłowych. Najwyraźniej zobaczyć to można, gdy apokryfista korzysta z *Ewangelii* w miejscach, w których pojawiają się cytaty ze *Starego Testamentu*. Da się wówczas dostrzec nie tylko uzupełnienia, jak np. tutaj:

A miły Jesus im odpowiedział, rzekąc: „Azaście nie czcili w Piśmie, iże »z ust dziatek młodych i nieumiejących mowić skonałeś chwałę p r z e t w o j e n i e p r z y j a c i e l e[26]«?" [ŻPJK 44v, 26–28]

Jesus autem dixit eis: Utique; nunquam legistis: Quia ex ore infantium, et lactentium perfecisti laudem [A Jezus rzekł im: I owszem. Nie czytaliście nigdy: „Iż z ust niemowiątek i ssących doskonałąś uczynił chwałę"?]. [Mt 21, 16]

26 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem propter inimicos tuos
[Z ust niemowiątek i ssących
uczyniłeś doskonałą chwałę dla nieprzyjaciół twoich ⟨...⟩]. [Ps 8, 3]

Wydawać by się mogło, że *Ewangelie* – jako źródło kanoniczne – powinny być cytowane wiernie. Tak nie jest. Widać np. zmiany w miejscach, gdzie jeden z ewangelistów cytuje *Stary Testament* niedokładnie:

sed ut adimpleatur Scriptura: Qui manducat mecum panem, levabit contra me calcaneum suum [Ale żeby się wypełniło Pismo: „Który je ze mną chleb, podniesie przeciwko mnie piętę swoję"]. [Io 13, 18]

Etenim homo pacis meae, in quo speravi, qui edebat panes meos, magnificavit super me supplantationem
[Albowiem człowiek pokoju mego, któremu ufał, / Który jadał chleb mój, / Wielkie uczynił nade mną podeszcie]. [Ps 40, 10]

Łacińskie „*calcaneum*" to 'stopa, pięta', „*supplantatio*" – 'zdrada'. Frazeologizm „podnieść na kogoś piętę" oznacza 'wystąpić przeciw komuś'. Polski pisarz do tłumaczonego fragmentu z *Ewangelii według św. Jana* wstawia fragment psalmu w miejsce przytoczonego przez ewangelistę zmienionego wersetu:

ale by sie napełniło Pismo, jeż przepowiedano o Judaszu we psalmie rzekąc: „Biskupstwo jego weźmie iny", a tamoż dalej mowi: „Jen używał chleba mego, podniosł nade mną swą zdradę". [RP 540, 1–6]

Tego typu uzupełnienia i zmiany najczęściej pojawiają się, gdy ktoś cytuje psalmy. Na nich bowiem staropolscy autorzy uczyli się pisania i czytania, a także języka łacińskiego i jego gramatyki. Z *Księgą Psalmów* zetknęli się po raz pierwszy jeszcze jako niepiśmienni.

Nie ulega wątpliwości, że już same źródła były mozaiką, centonem precyzyjnie ułożonym z wielu tekstów, tę technikę pracy przejęli zaś polscy apokryfiści. Adamczyk pisała:

Dzieło staropolskie to typowa kompilacja tłumaczonych tekstów, przypadek szczególnego rodzaju pracy twórczej, cenionej w średniowieczu; przyrównywano ją do komponowania bukietu z rozmaitych kwiatów, do tworzenia przez pszczołę plastra miodu z różnego pochodzenia pyłku kwiatowego czy do konstruowania monumentalnej budowli (np. pałacu) z cennych materiałów uzyskanych od bogatych wierzycieli tj. autorów ksiąg natchnionych, ojców Kościoła, *etc.*), z którym to materiałem nie licują ewentualne, własne dodatki pełnego skromności budowniczego[27].

Oczywiście, dziś nie można już się zgodzić z tym, że teksty staropolskich apokryfów to li tylko kompilacje. Należy też ostrożniej podejść do takiej opinii badaczki:

Kompilator nie preferuje oryginalnej, „indywidualnej inicjatywy twórczej"; ceni składane przez siebie przekazy przede wszystkim „ze względu na autorytet tego, kto je sformułował i ogłosił", upatrując w tym rękojmię prawdziwości i rzetelności poznawczej[28].

Zauważano pracę własną, świadome zmiany i przekształcenia tekstów źródłowych. Są także miejsca, dla których do dziś nie ustalono źródeł, a badacze przypuszczają, że to fragmenty w pełni autorskie[29].

---

27 A d a m c z y k, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, s. 109.
28 *Ibidem*, s. 109–110.
29 Tak np. wskazano w tekście *Rozmyślania przemyskiego* dwa fragmenty będące częściowo obro-

Różnogatunkowość, wielostylowość i wielojęzyczność źródeł obcojęzycznych

Źródła staropolskich apokryfów układają się w kilka grup. Poza księgami *Pisma Świętego* są dzieła ojców Kościoła, prezentujące bogactwo gatunków: m.in. traktaty, listy, homilie, wykłady. Apokryfy staropolskie korzystają z tzw. apokryfów klasycznych, które same w sobie są różnogatunkowe – mamy tu np. ewangelie dzieciństwa (*Protoewangelię Jakuba* lub *Ewangelię Pseudo-Mateusza*), pasje (*Ewangelię Nikodema*) czy listy (*List Lentulusa*). Pozostałe teksty źródłowe odznaczają się także bardzo dużą różnorodnością: poza medytacjami (*Meditationes vitae Christi*) są tu np. rymowane traktaty (*Vita rhythmica*), historie biblijne (*Historia scholastica* Piotra Comestora), kazania (kazania Pelbarta z Temesvaru), legendy (*Legenda Sanctissimae Matrone*), glosy i teksty liturgiczne.

Badania nad źródłami polskich apokryfów, prowadzone w ostatnich latach, dowodzą też, że rozmaite źródła łacińskie funkcjonują na różnych poziomach tworzonego polskiego tekstu i nierzadko tłumaczone są odmiennie. *Ewangelie* – stanowią całość, mogą się pojawiać w narracji, komentarzu czy dialogu, mogą być cytowane dokładnie lub parafrazowane, łączone z innymi tekstami. *Psalmy* – występują także w dialogu czy narracji, choć same rzadko zostają skomentowane. Tłumaczone są zazwyczaj za pomocą ekwiwalencji formalnej. Teksty ojców Kościoła służą głównie lekturze *Pisma Świętego* na czterech poziomach: dosłownym (rozumianym też jako sens historyczny), moralnym, alegorycznym i anagogicznym. Rzadko się je cytuje, dużo częściej parafrazuje. Teksty tzw. apokryfów klasycznych realizowane są albo w formie bazy całości, albo w bardzo luźnych nawiązaniach (*Protoewangelia Jakuba*[30]). Jedynie z *Ewangelii Nikodema* korzysta się wprost[31].

To także musimy uwzględnić w badaniach nad staropolskimi tekstami. Pozorne niezgodności stylistyczne potencjalnie wynikają z tego, że mamy do czynienia z granicą źródeł.

Różne poziomy łączenia źródeł

Jak już wspomniałam, pisarze z upodobaniem tworzą swoiste mozaiki (szczególnie przy tłumaczeniu *Ewangelii*). Łączenia źródeł mogą przebiegać na różnym poziomie. Nierzadko granicą są duże cząstki: całe akapity, wątki czy rozdziały, np. uzdrowienie syna dworzanina w *Rozmyślaniu przemyskim* przedstawiono za *Ewangelią*

---

bionym materiałem homiletycznym – zob. Mika, *op. cit.*, s. 113–124. – D. Rojszczak-Robińska, *Spowiedź Judasza, czyli o nieznanym staropolskim kazaniu ukrytym w tekście apokryfu*. W zb.: *Memoriale Domini. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu profesorowi Jerzemu Stefańskiemu w 70 rocznicę urodzin*. Red. M. Olczyk, W. Radecki. Gniezno 2010.

30 Zob. J. Reczek, W. Twardzik, *„List Lentulusa" w staropolskim przekładzie*. „Prace Filologiczne" t. 20 (1970). – M. Starowieyski, *„Rozmyślanie przemyskie" na tle apokryfów „Nowego Testamentu"*. W zb.: *Rozmyślanie przemyskie. Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*. Red. J. Bartmiński, A. Timofiejew. Przemyśl 2016.

31 Zob. *A „Gospel of Nicodemus" Preserved in Poland*. – D. Rojszczak-Robińska, *W poszukiwaniu nieznanej staropolskiej pasji. Tłumaczenie „Ewangelii Nikodema" w polskojęzycznych tekstach średniowiecznych*. W zb.: *Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza*. T. 5: *Polszczyzna w tekstach przekładu*. Red. nauk. A. Pstyga, M. Milewska-Stawiany. Gdańsk 2016.

według św. Jana, a znajdujące się tuż przed przywołaną sceną wypędzenie Jezusa z Nazaretu za *Ewangelią według św. Łukasza*. Czasem granicę łączenia rozmaitych źródeł stanowi zaś zdanie (oczywiście, mówiąc o zdaniu, mam na myśli raczej jednostkę retoryczną niż składniową, podział na zdania w rękopisie nie istnieje, jest interpretacją wydawcy[32]):

A gdyż jego ta dziewka pytać poczęła, zaprzał przede wszytkimi rzekąc: „Ani wiem, ani znam, co mowisz". A wyszedszy na dwor i siedział przed sienią, a natychmiast kur zapiał, ale Piotr przed wielikimi strachy nie słyszał jego. A jako wychodził z uliczki, uźrała ji druga dziewka i rzekła tym, ktorzy tamo byli: „A ten był z Jesukrystem Nazarańskim". [RP 674, 21–675,7][33]

at ille negavit dicens neque scio neque novi quid dicas et exiit foras ante atrium et gallus cantavit [A on się zaprzał, mówiąc: „Ani wiem, ani rozumiem, co mówisz". I wyszedł precz na podwórze, a kur zapiał]. [Mc 14, 68]

exeunte autem illo ianuam vidit eum alia et ait his qui erant ibi et hic erat cum Iesu Nazareno [A gdy on wychodził ze drzwi, ujźrzała go druga służebnica i rzekła tym, co tam byli : „I ten był z Jezusem Nazareńskim"]. [Mt 26, 71]

Czasem łączenia przebiegają na poziomie pojedynczych słów i zwrotów, jak tutaj w scenie uzdrowienia paralityka:

Tedy miły Jesus wstąpiw w łodzią, przewiozł sie i przyszedł do swego miasta Kafarneum. A tu jemu ofierowan paraliżem zabity, leżący na łożu. A nieśli ji k niemu czterzej. A gdyż tamo przyszli, nie mogli jego k niemu przyprawić przed tłuszczami. Tako wlazszy na dach i odbili deszczki, i spuścili łoże ⟨z⟩ wirzchu, na ktoremże on leżał paraliżem zarażony. [RP 292, 14–23]

Fragment ten to kompilacja trzech *Ewangelii*. Za św. Mateuszem przytoczono początek – tylko w tej *Ewangelii* jest mowa o powrocie łodzią. Również za Mateuszem stylistycznie poprowadzono zdanie „A tu jemu ofierowan paraliżem zabity, leżący na łożu". Jedynie u św. Marka pojawia się nazwa miasta, w którym dzieje się scena, a także podana zostaje liczba osób niosących łoże. Tylko w tej *Ewangelii* mówi się też o zdjęciu dachu („i odbili deszczki [...]"). Za św. Łukaszem podano informację o wejściu na dach i opuszczeniu łoża. Zastrzeżenie pozostaje zawsze to samo: nigdy do końca nie wiemy, czy łączenie stanowi decyzję polskiego autora, uzupełnienie kopisty czy ślad innego źródła lub innej redakcji źródła.

Nie zawsze jest to tak precyzyjna mozaika. Często widać po prostu uzupełnianie pojedynczych słów, jak tu, gdzie z dwóch synaptycznych wersji wybrano wersję św. Mateusza, ale za św. Łukaszem dodano określenie czasu „natychmiast":

A jako spadł deszcz, przyszły potopy, w[z]iali wiatrowie, bijąc ku onemu domu, tako n a t y c h m i a s t spadł, iż jest upadnienie jego silno wielikie. [RP 284, 22–285, 4]

et descendit pluvia et venerunt flumina et flaverunt venti et inruerunt in domum illam e t c e c i d i t et fuit ruina eius magna [I spadł deszcz, i przyszły rzeki, i wiały wiatry, i uderzyły na on dom, i u p a d ł, i był upadek jego wielki]. [Mt 7, 27]

---

32 Zob. np. O. Z i ó ł k o w s k a, *O problemach z terminem „zdanie" w opisie składni tekstów*. W zb.: *Terminy w językoznawstwie synchronicznym i diachronicznym*. Red. T. M i k a, D. R o j s z c z a k - - R o b i ń s k a, O. Z i ó ł k o w s k a. Poznań 2018.

33 Prawdopodobne też jest, że autor mógł korzystać z gotowej kompilacji (*Vita Iesu Christi* Ludolfa z Saksonii), w której znajduje się takie właśnie zestawienie (za zwrócenie na to uwagi dziękuję prof. P a w ł o w i S t ę p n i o w i). Konieczne wydają się dalsze badania – dotychczas pisma Ludolfa wskazano jako źródło tylko dla trzech fragmentów *Rozmyślania przemyskiego*.

in quam inlisus est fluvius et continuo concidit et facta est ruina domus illius magna [o który ⟨dom⟩ otrąciła się rzeka i natychmiast upadł. I zostało się obalenie domu onego wielkie]. [Lc 6, 49]

O zjawisku tym pisałam:

It is evident that linking takes place at the level of individual words and expressions. Writers created specific mosaics, sometimes ordering the events in a logical sequence (doing it on their own or applying the solutions by St. Augustin), sometimes combining texts from the smallest fragments [Jest oczywiste, że łączenie odbywa się na poziomie pojedynczych słów i wyrażeń. Pisarze tworzyli swoiste mozaiki, czasem układając wydarzenia w logiczny ciąg ⟨samodzielnie lub stosując rozwiązania św. Augustyna⟩, czasem tworząc teksty z najdrobniejszych fragmentów][34].

Widać też indywidualne preferencje staropolskich twórców, np. autor *Sprawy chędogiej* częściej łączył źródła na poziomie poszczególnych wydarzeń, całych wątków, podczas gdy autor *Rozmyślania przemyskiego* na każdym możliwym poziomie, by uzyskać w miarę kompletną całość.

Wielowarstwowość źródłowa a analiza i interpretacja stylu tekstów dawnych

Wielowarstwowość źródłowa staropolskich apokryfów często rodzi problemy przy interpretacji określonych zjawisk stylistycznych i językowych. Omówię przykładowo kilka z nich.

Różna geneza podobnych struktur

W apokryfach niejednokrotnie pojawiają się rozmaitego typu struktury doprecyzowujące, wprowadzające np. nazwy własne. Używa się tam zwrotów „na imię", „imieniem" lub zdań podrzędnych przydawkowych („jen słynął" czy „jego zową"). Takie uzupełnianie informacji (np. biblijnych) jest typowe dla apokryfu i odpowiada jego podstawowej funkcji (wypełnianie miejsc pustych). Zdzisława Krążyńska struktury te interpretowała jako wywodzące się z dopowiedzeń, z języka mówionego:

Częściej treść organizuje się, rozpoczynając od informacji ogólniejszej, która w dopowiedzeniu zostaje rozwinięta (od ogółu do szczegółu) [...]. [...]

Dopowiadanie jest w języku dobrze zadomowione, stanowi [...] jedną z podstawowych operacji cechujących język mówiony[35].

Jeśli na takie konstrukcje spojrzymy z perspektywy źródeł, zauważymy, że bardzo podobne miejsca mają różną genezę i są świadectwem innych działań autora. Przyjrzyjmy się kilku fragmentom z konstrukcją „na imię". Całość może pochodzić z jednego źródła, zacytowanego *in extenso*:

Tedy sie stało, iże jeden człowiek, ktory jest był z radziec albo z rady żydowskiej, na imię Nikodem, książę żydowskie, ten istny przydąc do Jesusa w nocy i rzekł. [RP 236, 11–15]

---

34 Rojszczak-Robińska, *Strategies for Quoting the Holy Scriptures in the Old Polish Biblical-Apocryphal Narrations*, s. 284.

35 Z. Krążyńska, *Średniowieczne techniki rozbudowywania zdań. (Na przykładzie wielkopolskich rot sądowych)*. „Kwartalnik Językoznawczy" 2010, nr 3/4, s. 3, 13.

erat autem homo ex Pharisaeis Nicodemus nomine princeps Iudaeorum hic venit ad eum nocte et dixit [A był człowiek z faryzeuszów imieniem Nikodem, książę żydowskie. Ten przyszedł do Jezusa w nocy i rzekł mu ⟨...⟩]. [Io 3, 1–2]

Dwa źródła mogły zostać skompilowane na zasadzie wklejki:

Stało sie, kiedy miły Jesus przybliżał sie ku J⟨er⟩ychu, k temu miastu, ślepy jeden, syn Tymoteow, Bartymeusz na imię, siedział podle drogi, żebrząc. [RP 404, 8–12]

Factum est autem, cum approponquaret Iericho, caecus quidam sedebat secus viam mendicans [I zstało się, gdy się przybliżał ku Jerychu, ślepy niektóry siedział wedle drogi, żebrząc]. [Lc 18, 35]

filius Timaei, Bartimaeus [syn Tymeuszów, Bartymeusz]. [Mc 10, 46]

Dla porównania to samo miejsce w *Sprawie chędogiej* i w *Żywocie Pana Jezu Krysta* nie zostało uzupełnione o informację z *Ewangelii według św. Marka*:

A gdyż to stało sie jest potem, Jesukryst gdyż przybliżał się ku Jerycho, ślepy jeden żebrząc, wołał jest ku Jesukrystowi rzekąc: „Synu Dawidow, zmiłuj sie nade mną!" [SCh 8v, 1–5]

I stało sie, gdy sie przybliżali do Jerycha, ku tako rzekącemu miastu, jeden ślepy, siedząc podle drogi, słysząc wielki giełk ludu, począł pytać, co by to było. [ŻPJK 37r, 6–8]

Całość może też pochodzić z jednej *Ewangelii*, ale z różnych jej wersetów. Przykładowo w scenie wieczerzy u Szymona Trędowatego imię faryzeusza nie pojawia się w *Ewangelii* od razu:

Kiedy to zmowił miły Jesus, przystąpiwszy ku jemu Żyd licemiernik na imię Szymon, ktory jest był trędowaty, i prosił jego, aby s nim obiedwał. [RP 319, 1–5]

Rogabat autem illum quidam de Pharisaeis, ut manducaret cum illo [A niektóry z faryzeuszów prosił go, aby z nim jadł. I wszedszy w dom faryzeuszów, siadł do stołu]. [Lc 7, 36]

et respondens Iesus dixit ad illum Simon [A Jezus odpowiedziawszy, rzekł do niego: „Szymonie ⟨...⟩"]. [Lc 7, 40]

Przydomek bohatera przytacza autor *Rozmyślania przemyskiego* za inną *Ewangelią*:

cum autem esset Iesus in Bethania in domo Simonis leprosi [A gdy Jezus był w Betanijej w domu Szymona Trędowatego ⟨...⟩]. [Mt 26, 6]

Tu widać, iż dopowiedzenia mają określoną podstawę źródłową i mogą wynikać z bezpośredniego tłumaczenia na podstawie danego źródła, ale również z wyborów polskiego autora. To skutek właśnie wielowarstwowości źródłowej – tego, że same źródła już są kompilowane, ale też efekt dobrej znajomości rozmaitych źródeł, umiejętności ich łączenia i selekcji informacji dokonywanej przez polskiego autora. Identyczne struktury składniowe mogą mieć różną genezę, a przyczyną tego jest właśnie wielowarstwowość źródłowa tekstów dawnych.

Nadmiarowość elementów

Wielowarstwowością źródłową da się też wyjaśnić dostrzegalną nadmiarowość pewnych elementów. Zauważono np. powtarzanie całych wydarzeń, które może wynikać z opowiadania ich z wykorzystaniem różnych źródeł (jak dwukrotnie

przytoczona w *Rozmyślaniu przemyskim* historia o uzdrowieniu córki Jaira – odpowiednio za *Ewangelią według św. Marka* ⟨5, 35–43⟩ i za traktatem *Vita rhythmica*; czy dwukrotnie opisany cud uzdrowienia ślepego – raz za św. Mateuszem, raz za św. Łukaszem). Widać także powtarzanie pewnych elementów (np. zaimków bądź spójników), co można interpretować jako pozostałość języka mówionego, powtórzenie celowe lub efekt łączenia źródeł. Przykładowo w tym analizowanym już kiedyś[36] miejscu:

> Annasz wziąwszy miłego Jesukrysta i dał ji w ręce licemiernikom, pisarzom i mędrcom, i takież swym sługam, i posłał ji związanego do Kajfasza, ktory był tego lata biskupem i sędzią w duchownych prawiech. [RP 702, 25–703, 6]

Znaczący wydaje się tutaj spójnik „i" wprowadzający zdanie „i posłał ji związanego do Kaifasza [...]". Jego funkcja może być różna, np. stylistyczna. Gdy weźmiemy pod uwagę źródła, dostrzeżemy po prostu automatyczne przejęcie spójnika/partykuły razem z przytaczanym zdaniem „*Et misit eum Annas ligatum ad Caipham pontificem* [I odesłał go Annasz do Kajfasza, najwyższego kapłana]" (Io 18, 24).

Aleksandra Deskur pisała, że choć redundancja jest typowa dla kultury oralnej, to w tekstach apokryfów staropolskich bywa motywowana źródłem:

> Analiza przykładów pokazuje, że to samo zjawisko – w tym wypadku redundancja, na podstawie literatury z zakresu teorii oralności i piśmienności uznana przeze mnie za ślad oralności pierwotnej – może mieć różną genezę. [...]
>
> [Wydaje się zatem, że] Interpretacja miejsc w tekście staropolskim, które zostały wstępnie wyodrębnione jako oralne, powinna uwzględniać źródło [...][37].

Równie dobrze mogą one się pojawiać w miejscach łączenia źródeł.

Tzw. glosy

Wielowarstwowość źródłową trzeba też uwzględnić przy interpretowaniu glos[38]. Twardzik w przywoływanym tu już artykule pisał:

> Glos [...] w *Rozmyślaniu* jest nie kilkadziesiąt, lecz kilkaset; ale na takie, tym razem stanowcze, stwierdzenie mogę sobie pozwolić dopiero teraz, gdy praca nad transkrypcją tekstu została z grubsza ukończona. A wymagała ona przecież, podczas jej wykonywania, sprawdzania linijka po linijce, wyraz po wyrazie tekstu polskiego przekładu z jego łacińską podstawą i dopiero dokonanie takiej konfrontacji mogło ukazać nagą prawdę w całej jej oczywistości[39].

Jednocześnie badacz wartościował je zdecydowanie negatywnie (przytaczana

---

36 Zob. D. Rojszczak-Robińska, *Łacińskie źródła „Rozmyślania przemyskiego". Pytania, problemy perspektywy*. W zb.: *Jak badać teksty staropolskie*. Red. T. Mika, D. Rojszczak-Robińska, O. Stramczewska. Poznań 2015.

37 A. Deskur, *Badanie śladów oralności pierwotnej w tekście staropolskim a obecność źródła. Redundancja w „Rozmyślaniu przemyskim"*. W zb.: *Źródła staropolskich apokryfów*, s. 230.

38 Zob. np. Twardzik, *op. cit.* – A. Gesner, *Glosy w „Rozmyślaniu przemyskim". Wyniki analizy formalnej i perspektywy badań*. „Kwartalnik Językoznawczy" 2011, nr 3. – D. Rojszczak-Robińska, *Trudne miejsca „Rozmyślania przemyskiego". Problem glos*. W zb.: *Zbliżenie. Literatura, kultura, język, translatoryka*. Red. I. Fijałkowska-Janiak [i in.]. Gdańsk 2011. – D. Masłej, T. Mika, *Glosy jako integralny składnik średniowiecznego tekstu. W poszukiwaniu adekwatnych procedur badawczych*. „LingVaria" 2020, nr 1.

39 Twardzik, *op. cit.*, s. 156.

już opinia o tym, iż kopista „najdziksze wymyślał swawole"). Dziś w świetle studiów nad relacjami polskich tekstów do źródeł niewyobrażalne jest przekonanie, że to, czego nie ma w źródle, stanowi glosę. Nie sposób też dotrzeć do tzw. tekstu pierwszego, pratekstu. Twierdzę, iż badać należy to, co pozostawione przez czas. Wtedy zauważymy być może warstwy genetyczne tekstu lub warstwy źródeł – np. w zdaniu:

A przyszedszy do Piłata, nie weszli w witnicę, czuż w tę cze⟨ś⟩ć domu, ktorą Piłat dzierżał – bo Piłat był poganin, a nie z ich zakona, a przetoż sie jego wiarowali jakoż nieczystego – a takoż przez sługi Piłatowi Jesukrysta związanego podali, aby sie nie pokalili, iże były dni wielikonocne, kiedy mieli używać baranka wielikonocnego. [RP 748, 3–12]

Fraza „czuż w tę cze⟨ś⟩ć domu, ktorą Piłat dzierżał [...]" jest włączona w werset 28 z rozdziału 18 *Ewangelii według św. Jana* („*et ipsi non introierunt in praetorium ut non contaminarentur sed manducarent pascha* [A było rano i sami nie weszli na ratusz, aby się nie zmazali, ale iżby pożywali Paschy]") i formalnie przypomina glosę. Faktycznie jednak pochodzi z traktatu 114 św. Augustyna: „*hoc est in eam partem domus quam Pilatus tenebat* [dotyczy to tej części domu, która należała do Piłata]". O miejscach takich pisałam:

Być może podobnie jest z wieloma konstrukcjami bezspójnikowymi, które bez wiedzy o sensach i możliwościach tkwiących w źródłach (niekoniecznie tych wybranych przez autora RP), giną w nowym wydaniu RP, uznane za glosy synonimiczne lub rozbieżne znaczeniowo. W tytule czcienia: *O tem, jako miły Krystus napirwsze słowo przemowił [spytał] a tem ukazał, iże krolewstwo jego nie jest z tego świata* (RP 776/19–21), wydawcy skreślają zbędne ich zdaniem „spytał", nazywając je glosą lub dodatkiem tłumacza. [...] Według św. Jana wypowiedź Jezusa miała formę pytania („*A temetipso hoc dicis, an alii dixerunt tibi de me?*" J 18, 34[40]), u pozostałych ewangelistów – potwierdzenia („*tu dicis*" – Mt 27, 11). Być może zatem należałoby zachować pełne brzmienie tytułu czcienia i uznać, że „spytał" jest doprecyzowaniem do „przemówił", wynikającym być może z chęci wierności wszystkim czterem *Ewangeliom*[41].

W nowym wydaniu *Rozmyślania przemyskiego*[42] zdanie to transkrybuję następująco: „O tem, jako miły Krystus napirwsze słowo przemowił, spytał, a *tem* ukazał, iże krolewstwo jego nie jest z tego świata" (RP 776, 19–21), by pokazać łączenie źródeł na najniższym poziomie.

Niespójność stylistyczna tekstu

Wielowarstwowość źródłowa może też pomóc wyjaśnić pozorną niespójność stylistyczną pewnych fragmentów staropolskiego tekstu. O języku staropolskich apokryfów często pisano krytycznie, powielając opinie pierwszych badaczy. Pogląd ów, mimo pogłębionych studiów nad tymi tekstami, jest propagowany w rozlicznych kompendiach, przykładowo w leksykonie średniowiecza Michałowskiej czytamy:

Język *Rozmyślania* uderza prostotą, zbliża się do wzorów mowy potocznej. Decydują o tym nie

---

40 Przekład polski: „Sam od siebie to mówisz czylić inszy powiedzieli o mnie?"

41 D. Rojszczak-Robińska, *Teologia w służbie językoznawstwa. Nowe perspektywy w badaniach nad najstarszymi polskimi tekstami*. „LingVaria" 2014, nr 2, s. 119.

42 Zob. przypis 3.

tyle środki składniowe [...], ile raczej słownictwo, nasycone deminutywami oraz wyrażeniami pospolitymi[43].

W badaniach wielokrotnie zwracano uwagę przede wszystkim na partie narracyjne związane z dzieciństwem Jezusa. I choć Michałowska podkreśla, że *Rozmyślanie przemyskie* jest jednym z najwybitniejszych dzieł polskiego średniowiecza, to wybitności tej upatruje nie w możliwych działaniach autorskich czy przekładowych, ale w umiejętności kompilowania gotowych fragmentów. Z drugiej strony, istnieją też badania zapoczątkowane przez Krążyńską[44], która jako pierwsza opisała w tekście największego apokryfu warstwy stylistyczne, odmienne pod względem stylu, języka i przede wszystkim funkcji.

Studia nad źródłami i sposobem ich wykorzystania w staropolskich tekstach pokazują, że i one przyczyniają się do tegoż zróżnicowania. Zauważono bowiem, że rozmaite źródła używane są na różne sposoby i tłumaczone za pomocą innych strategii translatorskich – od ekwiwalencji formalnej przez dynamiczną po parafrazę. Bardzo wyraźnie można to zaobserwować na przykładzie tłumaczenia szyku przydawki zaimkowej w *Rozmyślaniu przemyskim*. Gdy staropolski autor przekłada *Księgę Psalmów*, przekład jest dosłowny, a szyk przydawki zaimkowej taki, jak w źródle łacińskim, tj. przestawny:

Ani zgłoba moja, ani grzech moj, Gospodnie. [RP 788, 12–14]

neque iniquitas mea neque peccatum meum Domine
[Ani nieprawość moja, ani grzech mój, Panie⟨...⟩]. [Ps 58, 5]

Kiedy pisarz przywołuje inne źródła, stosuje szyk naturalny dla polszczyzny, np. „złożył swe odzienie" (RP 531, 19), „*ponit vestimenta sua*" (Io 13, 4).

Analogiczną rzecz można zaobserwować w scenach Ostatniej Wieczerzy, a dokładniej w przytaczaniu kwestii liturgicznych. Gdy twórca cytował słowa konsekracji, wbrew własnym przyzwyczajeniom stosował szyk przestawny, resztę zdania tłumacząc zgodnie ze swoim zwyczajem:

wziąwszy miły Jesus chleb i pożegnał rzekąc: „Toć jest ciało moje" albož snadź pożegnał pożegnanim nieznanym. A tedy rozłomił i dał swym tóreżikom, rzekąc: „Weźmicie a jedzce. Toć jest ciało moje, tóreż pod wyobrażenim chleba widzicie. I będzie dano, czuż na śmierć, za was. To czyńcie na moję pamięć. [RP 541, 19–542, 5]

Accepit Jesus panem, et benedixit, ac fregit, deditque discipulis suis, et ait: Accipite, et comedite: hoc est corpus meum [wziął Jezus chleb i błogosławił, i łamał, i dawał uczniom swoim, i rzekł: „Bierzcie i jedzcie: to jest ciało moje"]. [Mt 26, 26]

Et accepto pane gratias egit et fregit et dedit eis dicens Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem [A wziąwszy chleb, dzięki czynił i łamał, i dał im, mówiąc: „To jest ciało moje, które się za was dawa. To czyńcie na pamiątkę moję"]. [Lc 22, 19]

---

43 T. Michałowska, *Rozmyślanie przemyskie*. Hasło w: *Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*. Warszawa 2011, s. 749.

44 Z. Krążyńska, *Warstwy stylistyczne „Rozmyślania przemyskiego"*. W zb.: *Język polski. Historia i współczesność. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia 75 rocznicy powstania Uniwersytetu im. A. Mickiewicza (Poznań, 4–5 maja 1994 r.)*. Red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski. Poznań 1995.

Podobnie należałoby wyjaśnić występowanie archaizmów fleksyjnych i leksykalnych w niektórych tylko warstwach tekstu. Może być ono oczywiście związane po prostu z tym, iż większość apokryfów zachowała się jedynie w kopiach, ale może też wynikać z tego, iż część źródeł funkcjonowała prawdopodobnie w starszych tłumaczeniach polskich. Przypuszcza się np., że autorzy apokryfów korzystali z niezachowanych polskich przekładów *Pisma Świętego*[45], choć badania pokazują, iż niektóre fragmenty z całą pewnością były tłumaczone bezpośrednio z łaciny.

Wielowarstwowość źródłowa to zjawisko wciąż nie w pełni przebadane. Dzięki splotowi czynników – takich jak wykorzystanie rozlicznych źródeł, łączenie ich na każdym możliwym poziomie tekstu, uzupełnianie i zmienianie tekstu źródłowego oraz zróżnicowanie źródeł samych w sobie – staropolskie apokryfy przechowują ogromne pokłady wiedzy i są świadectwem umiejętności średniowiecznych pisarzy. Zważywszy na ubóstwo dziedzictwa średniowiecznej polszczyzny, taki materiał jest nie do przecenienia. Uwzględnienie wielowarstwowości źródłowej wymaga też dogłębnego przebadania mechanizmów łączenia, dzięki którym tekst pozostaje spójny, co przez lata uznawano za główne osiągnięcie pisarzy-kompilatorów. Dziś wiemy już, że nie tylko kompilacją się zajmowali, ale wręcz sami tworzyli pewne fragmenty tekstu. Tym bardziej świadomość wielowarstwowości zarówno genetycznej, jak i źródłowej analizowanych tekstów może zmienić ich obraz i nasze postrzeganie literatury religijnej polskiego średniowiecza.

Abstract

DOROTA ROJSZCZAK-ROBIŃSKA Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0003-4449-8659

SOURCE MULTILAYEREDNESS OF OLD POLISH APOCRYPHA AS A PROBLEM OF OLD TEXTS RESEARCHER

The Old Polish biblical-apocryphal narratives belong to the most extensively preserved Polish-language medieval texts (a total of more than 2,000 pages of manuscripts and old prints). The paper presents a phenomenon of these texts, which is called source multilayeredness. It is a combination of several factors influencing the text's form (the Polish text is built of many sources; the sources are multi-layered and multi-genre, of which the Old Polish authors are well aware; the linking proceeds on various layers). This allows a different interpretation of the various apocryphal features that until now have many a time been valued negatively.

45 Zob. I. Kwilecka, *Studia nad staropolskimi przekładami „Biblii"*. Poznań 2003.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.9

DOROTA KOŁODZIEJ Uniwersytet Śląski, Katowice

„RĘKA = MOJE SŁOWO" FUNKCJE ZNAKU RÓWNOŚCI W UTWORACH TADEUSZA PEIPERA A CYBERNETYKA

Brazylijsko-włoski neoawangardowy artysta i krytyk Waldemar Cordeiro w liście do chorwackiego historyka sztuki Boža Beka wyznaje:

> Moim zdaniem, cały wysiłek awangardy polega na digitalizacji języka artystycznego. Różnica między awangardą historyczną a neoawangardą jest różnicą technologiczną, nie zaś różnicą metody. Cel obu formacji to przetłumaczenie pracy artystycznej na kod liczbowy[1].

Choć zacytowane stwierdzenie może wydawać się mało przydatne do rozważań o Tadeuszu Peiperze, odnoszę wrażenie, że mimo swej ogólności pozwala precyzyjnie opisać pewien niewystarczająco dotąd przeanalizowany aspekt twórczości autora zbioru *Tędy*. Umieszczenie przedstawiciela awangardy historycznej w nieco ahistorycznym dla niego kontekście eksperymentów z lat sześćdziesiątych XX wieku, związanych z rodzącą się sztuką komputerową i rosnącym zainteresowaniem teorią informacji, daje szansę na reinterpretację istotnej grupy utworów poetyckich zawierających znak =, zgromadzonych w pierwszych tomach Peipera: *A* oraz *Żywe linie*. O wadze tej graficznej innowacji w poezji Peipera niech zaświadczą tu dwie wypowiedzi.

Adam Ważyk w zbiorze esejów *Gra i doświadczenie* deklaruje: „Od pięćdziesięciu lat »człowiek = ptak z węgla« brzmi dla mnie jak karta wizytowa Peipera"[2]. Skoro zaś – zgodnie z tym, co czytamy w pracach teoretycznych tego drugiego – „potrzeba ładu przedostała się we wszystkie gałęzie działalności ludzkiej. Nauka jest porządkowaniem, polityka jest porządkowaniem, twórczość artystyczna jest porządkowaniem"[3], to czy można wyobrazić sobie lepszy sposób organizacji tekstu niż poprzez matematyczny symbol równości? A co za tym idzie: czy istnieje bardziej

---

1 W. Cordeiro, *Letter to Božo Bek, August 5, 1968*. W zb.: *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961– 1973*. Ed. M. Rosen, in collab. with P. Weibel, D. Fritz, M. Gattin. Karlsruhe – Cambridge, Mass., 2011, s. 241.

2 A. Ważyk, *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla*. W: *Gra i doświadczenie. Eseje.* Warszawa 1974, s. 72.

3 T. Peiper, *Myśli o poezji*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*. Przedm., koment., bibliogr. S. Jaworski. Oprac. tekstów T. Podoska. Przekł. pierwodruków A. Włodek [i in.]. Red. S. Góra, S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1974, s. 24.

właściwa karta wizytowa papieża awangardy, istotnie zawierająca minimum słów i maksimum treści, niż po prostu znak równości?

Druga wypowiedź jest przypuszczalnie jeszcze bardziej znacząca. Pochodzi z anegdoty, według której Witold Majchrowski (redaktor naczelny sosnowieckiego miesięcznika „Młodzi Idą") przed wywiadem z Peiperem miał złożyć takie osobliwe wyznanie:

> Wierzę w boga jedynego Awangardy, żyjącego już czternaście lat, [...] i w królestwo nieznośnej i kapryśnej metafory, i w słońce = tylko benzyna lub para, i człowieka = ptak z węgla[4].

Peiper jawi się tu zatem jako bóg, którego atrybutem jest właśnie znak =. Jeśli te dwa anegdotyczne argumenty nie wydają się wystarczająco przekonujące, warto odnotować, że za ważnością znaku równości we wczesnej poezji autora zbioru *Nowe usta* przemawiają obserwacje czysto frekwencyjne. W debiutanckim tomie *A* znak równości występuje w wierszach: *Ulica*, *Bezokoliczniki*, *Ogród miejski*, *Naszyjnik*, *Ujmij twoje oczy*, *Noc zgładzona*, *Czyli*, *Wśród*, *Twierdzenie*. W różnych konfiguracjach można go zatem dostrzec w 9 na 25 utworów. W *Żywych liniach* znajdziemy go natomiast w tekstach: *Niedziela*, *Kwadrans radości*, *Zaproszenie*, *Zwycięzca*, czyli w 4 na 15 utworów. W zbiorze *Raz* Peiper użył symbolu =, zgodnie zresztą z tytułem tomu, po raz ostatni – w wierszu *Dancing*. Podsumowując dane frekwencyjne, trzeba zauważyć, że w dwóch pierwszych tomikach znak równości pojawia się w mniej więcej jednej trzeciej tekstów (odpowiednio 36% i około 27%). Pierwszym wierszem ze znakiem =, licząc w kolejności występowania w tomie, będzie *Ulica* – utwór przywołany też w cytowanych wypowiedziach Ważyka i Majchrowskiego. Zacznijmy więc analizę problemu od niego:

Ulica.
Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.
Hymn pionu.
Przez rogatkę dachów światło się przemyca,
złodziejom dnia – kara.
Tramwaj, paw z blachy, ... gl-gl... próżność swą rozgęgla.
Słońce = tylko benzyna lub para.
Człowiek = ptak z węgla.
(*Ulica*, P 39[5])

Wiersz dąży do elementarnej syntezy. Kolejno każdy z definiujących fragmentów staje się coraz krótszy. Ulica określona za pomocą 8-członowego zdania ustępuje miejsca tramwajowi opisanemu 3-wyrazowym wtrąceniem oraz onomatopeją. Interesujące nas szczególnie dwa znaki równości zamykają ciąg poetyckich denotacji. Należy wszak zauważyć, że pomiędzy nimi także dochodzi do stopniowego skracania wypowiedzeń. Pierwszy ze znaków równości konstruuje bardziej rozbudowaną definicję, zawierającą alternatywę poprzedzoną partykułą, po drugim pojawiają się jedynie opisywany rzeczownik i opisujący go człon w postaci przydawki przyimko-

---

4 Cyt za: T. Peiper, *W „Peiperowni"*. Wywiad Z. Budzyńskiego. W: jw., s. 442.

5 Skrótem P odsyłam do: T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz. Utwory *Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979, s. 39. Liczba po skrócie wskazuje numer stronicy.

wej. Podwójne użycie znaku = ma tu jasne uzasadnienie w dramaturgii utworu. *Ulica* (a wraz z nią znak równości) stanowi wręcz reprezentatywny przykład funkcjonowania zasady ekwiwalencji – działania poezji równania, po którego jednej stronie znajduje się rzecz, po drugiej zaś jej słowny ekwiwalent, jak wiadomo, możliwie najbardziej oddalony od nazwy rzeczy. Interesujący nas znak pomaga zatem w osiągnięciu tak istotnego dla Peipera efektu, zrównując w sposób skondensowany dwa znaczeniowo odległe elementy zdania.

W kontekście przedstawionej analizy utworu *Ulica* pytanie o funkcje znaku równości w poezji Peipera wydać się może trywialne. Mielibyśmy tu do czynienia po prostu z chwytem, innowacją wybijającą czytelnika z normalnego trybu lektury, z aktualizacją zautomatyzowanego symbolu matematycznego w dziele literackim, a zarazem – by opisać to najbardziej zwięźle – ze skrótem. Wykorzystanie znaku równości byłoby formą zwyczajnie oszczędniejszą. Tymczasem, jak utrzymuje Peiper w znanej polemice z Jarosławem Iwaszkiewiczem: „Ekonomia mowy jest jednym z praw rozwoju języka. A ekonomizm – jednym z haseł nowej literatury"[6]. Co więcej, przyjmując, że użycie znaku równości w cytowanym wierszu ma na celu kondensację znaczeń, zbliżamy się do ogólnej koncepcji języka Awangardy Krakowskiej. Wolno zatem sądzić, iż taką interpretację można rozszerzyć na inne przypadki jego występowania. Na co pozwalają także dotychczasowe rozpoznania badaczy literatury awangardowej. Michał Kłosiński pisze np.:

> Ponieważ matematyka jest językiem ekonomii, znakowanie matematyczne w twórczości awangardy i futurystów świadczy o poszukiwaniu systemu zdolnego wyeliminować nadmiar znaczących, dynamizując tekst[7].

Przedstawiony sposób myślenia sprawdza się bardzo dobrze w interpretowaniu wielu aspektów twórczości autora zbioru *Tędy*. Mój zamiar polega wszak na udowodnieniu, że wbrew pozorom problem roli znaku równości do nich nie należy. Ten matematyczny symbol nie działa bowiem w poezji Peipera niczym typograficzna innowacja dynamizująca tekst. Wręcz przeciwnie – główną funkcją znaku równości jest uczynienie wiersza bardziej statycznym, jednoznacznym, mniej podatnym na operacje czytelnika. Chociaż pisarz wykorzystuje symbol = na różne sposoby (zastępuje on zaimek „jak", ale też stanowi sygnał wprowadzenia wyrażenia cudzysłowowego lub graficzny znak pauzy), to za każdym razem taki zabieg wiąże się z nadrzędną funkcją porządkująco-ujednoznaczniającą. Znak równości, ów elementarny składnik wiersza Peiperowskiego, nie pojawia się więc na zasadzie prostego, mechanicznego powtórzenia. Analiza utworów, w których symbol ten bywa stosowany, zmusza do istotnego przemyślenia podstawowych założeń poetyckich autora – i to w dwóch kierunkach. Z jednej strony, wymaga ona cofnięcia się do rozpoznań z lat sześćdziesiątych XX wieku łączących teorię poezji Peipera z cybernetyką. Z drugiej zaś, zachęca do rozwinięcia tamtych wniosków na przyszłość – z uwzględnieniem sposobu, w jaki kwestie teorii informacji spożytkowała artystycznie neoawangarda. Taki właśnie jest główny cel niniejszego artykułu – refleksja

---

6 T. Peiper, *Sprawa językowa*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 100.

7 M. Kłosiński, *Ekonomia i polityka w polskiej poezji lat dwudziestych*. W: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*. Red. P. Rypson. Warszawa 2015, s. 413.

nad podstawami poetyki Peipera w kontekście cybernetyki przetworzonej przez literaturoznawstwo strukturalistyczne oraz w eksperymentach neoawangardy. Sam znak = stanowi tu więc raczej reprezentatywny przykład szerszego problemu niż wyłączny temat rozważań interpretacyjnych.

„a = 2b", czyli (po)równania Peipera

W 14 wierszach Peipera, w których został użyty znak =, trudno znaleźć jakiekolwiek regularności. Pojawia się on na początku utworu (*Ujmij twoje oczy*), w środku (*Naszyjnik*), ale też na końcu (*Czyli*). Można go zaobserwować zarówno w tekstach z nurtu retorycznego, jak i kreacyjnego. Występuje niemalże w każdej z odmian konstrukcji oratorskiej opisanych przez Stanisława Jaworskiego: w przemówieniu do drugiej osoby (*Naszyjnik*, *Ujmij twoje oczy*, *Zaproszenie*), oznajmieniu (*Twierdzenie*, *Ulica*), w fabule logicznej (*Czyli*, *Bezokoliczniki*, *Zwycięzca*, *Wśród*) oraz w ikonie (*Kwadrans radości*)[8]. Bywa używany wielokrotnie w jednym tekście (*Ulica*, *Bezokoliczniki*, *Ujmij twoje oczy*, *Dancing*), chociaż częściej tylko raz (*Ogród miejski*, *Naszyjnik*, *Noc zgładzona*, *Czyli*, *Wśród*, *Twierdzenie*, *Niedziela*, *Kwadrans radości*, *Zaproszenie*, *Zwycięzca*). Wszystkie te cechy zostały ujęte zbiorczo w tabeli:

Tytuł utworu	Tom	Liczba wystąpień znaku =	Sąsiadujące znaki
Ulica	*A*	2	brak
Bezokoliczniki	*A*	3	, =
Ogród miejski	*A*	1	brak
Naszyjnik	*A*	1	brak
Ujmij twoje oczy	*A*	5	(=wyraz)
Noc zgładzona	*A*	1	, =
Czyli	*A*	1	wyraz = wyraz?
Wśród	*A*	1	, =
Twierdzenie	*A*	1	, =
Niedziela	*Żywe linie*	1	brak
Kwadrans radości	*Żywe linie*	1	brak
Zaproszenie	*Żywe linie*	1	: wyraz =
Zwycięzca	*Żywe linie*	1	wyraz = wyraz?
Dancing	*Raz*	2	, wyraz =

8 S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*. Kraków 1968, s. 158–163.

Ostatnia kolumna tabeli przedstawia kolejną intrygującą właściwość znaku równości. W ponad połowie tekstów interesujący nas symbol występuje w sąsiedztwie innych znaków, najczęściej przecinka:

> Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem,
> kąpie się w toni ech, poziomych, = śpiące jezioro
> (*Noc zgładzona*, P 51)

> Wśród słów o barwie uśmiechu w światło opakowanych
> błyszczących na godzinach które drgają, = uśmiechy na rtęci
> (*Wśród*, P 58)

> wróżbiarze zakopani w chleb, = oczy w portfelu,
> (*Twierdzenie*, P 60)

> Na falach potu suną, = nieme krzyki,
> spieszą się, pędzą mkną,
> = bezokoliczniki,
> (*Bezokoliczniki*, P 40)

Oprócz tego znak = pojawia się w nawiasowych wtrąceniach i to aż pięciokrotnie w jednym tekście:

> Obcęgami miłości odetnij palec wskazujący. Miękki (=wata) Ostry (=nóż).
>
> Ostrugaj go zębami. Małymi (=piasek ze srebra) Lśniącymi (=gwiazdy w gałęziach róż).
>
> Wydrąż nim w mojej piersi otwór. Ponętny (=czerwone jezioro w tunelu).
> (*Ujmij twoje oczy*, P 50)

Wszystkie te cytaty, pokazujące kombinacje znaku równości z innymi znakami interpunkcyjnymi, ilustrują problem związany z głośną lekturą takich tekstów i zmuszają do odpowiedzi na pytanie, co znak = miałby właściwie zastępować. I choć wprowadzenie owego elementu jest przede wszystkim wizualną innowacją, niejasne pozostaje, jak powinien być on odczytywany na głos. Czy wymaga w mowie użycia zaimka „to"? A może zaakcentowania pauzą? Jeszcze inną interpretację przedstawia Jaworski, informując, że „Przy autorecytacjach znak równania zastępowany był po prostu łącznikiem porównawczym »jak«"[9]. O ile jednak zasadę tę da się z powodzeniem zastosować do tekstu *Ujmij twoje oczy* („ostrugaj go zębami małymi j a k piasek ze srebra"; por. P 50), a nawet do wiersza *Zaproszenie* („ręka j a k moje słowo"; por. P 73), o tyle większość z wymienionych utworów, w których wykorzystana została kombinacja , = (przecinek i znak równości), wydaje się już takiej lekturze nie poddawać. W sposobach używania przez Peipera znaku równości widać wyraźnie bliskość metafory-dopowiedzenia, będącej z perspektywy gramatyki przydawką orzekającą[10], oraz porównania, tak krytykowanego przez Peipera w tekstach programowych. Wolno oczywiście założyć, że właśnie w tej bliskości manifestowałaby się główna funkcja omawianego symbolu w wierszach autora. Znak równości pozwalałby na rezygnację z łącznika „jak", niezgodnego z celami

---

9 *Ibidem*, s. 184.
10 Zob. *ibidem*, s. 175.

programowymi, stanowiącego „watę słowną”[11]. Z drugiej strony, należy dostrzec, że metafora-dopowiedzenie (i zbliżona do niej peryfraza) jest przecież konstrukcją występującą w tej poezji często, która zwykle doskonale obywa się bez zapożyczonego z nauk ścisłych symbolu. Metafora-dopowiedzenie może bowiem zostać wizualnie oddzielona za pomocą dwukropka – „Niebo: karta tytułowa zaginionej książki” (*Miasto*, P 38). Zazwyczaj jednak tę rolę przejmuje po prostu przecinek – „moje deski, żółte obłoki z drzewa” (*Na rusztowaniu*, P 45), „usta twoje, chodnik lśnień i uśmiechów” (*Ja, Ty*, P 46), „drzewa, świeczniki z zieleni” (*List*, P 57).

Wartą uwagi wskazówkę dotyczącą potrzeby wprowadzenia nowego znaku (poza oczywistą chęcią uniknięcia łącznika „jak”) stanowi komentarz Peipera do *Metafory teraźniejszości*, w którym pojawia się zapis algebraiczny:

> Mówiąc [...] o metaforze, włączam w nią często także porównanie poetyckie. [...] Jedynym porównaniem dosłownie prawdziwym jest równanie. Że a = 2b, jest przy pewnych założeniach dosłownie prawdziwe; ale, że w *Panu Tadeuszu* „Litwa jest jak zdrowie”, jest zestawieniem dowolnym[12].

Z tego punktu widzenia mało istotne okazuje się więc, czy w wierszach mamy do czynienia z porównaniem czy metaforą, wszak jedno i drugie wolno włączyć do tej samej grupy rozważań. Funkcją znaku równości nie jest zatem ukrywanie porównania jako niechcianego środka poetyckiego, lecz tworzenie porównań (i metafor), które są „dosłownie prawdziwe”. Symbol = służy uniknięciu dowolności, narzuceniu czytelnikowi jedynych poprawnych zestawień słów.

Użycie znaku równości w roli elementu wspierającego interpunkcję nie tylko wprowadza ograniczenia w rozumieniu danego słowa, w ten sposób zmniejsza się też liczba możliwości lektury samej definicji poetyckiej. Stąd połączenie przecinka ze znakiem =. Taka konfiguracja symboli ma przypuszczalnie ukazać czytelnikowi, że człon określający nie odnosi się wyłącznie do poprzedzającego wyrazu, lecz do całej ich grupy. Przyjrzyjmy się ponownie fragmentowi wiersza *Noc zgładzona* (P 51):

> Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem,
> kąpie się w toni ech, poziomych, = śpiące jezioro

Połączenie przecinka ze znakiem równości pozwala wizualnie zasugerować odbiorcy, że intencją tekstu jest zestawienie: „noc (to) śpiące jezioro”. Podobny efekt bywa osiągany przez dwukropek i powtórzenie. Gdyby przepisać za pomocą symbolu = fragment *Nocy zgładzonej*, wyglądałby on tak: „Noc o woni kobiety, gwałcona tylko gwiazd wzrokiem, kąpie się w toni ech, poziomych: noc = śpiące jezioro”. Właśnie tego rodzaju konstrukcja wykorzystana została w tekście *Zaproszenie* (P 73):

> Lecz zwinna ręka zbierze czarny batalion
> łez i złoży je w skarbonkę: ręka = moje słowo.

I znów ten z kolei wers można by przekształcić w schemat znany z *Nocy zgładzonej*: „zwinna ręka zbierze czarny batalion łez i złoży je w skarbonkę, = moje słowo”. Identycznym przekształceniom poddają się wiersze *Twierdzenie* oraz *Wśród*,

---

11 T. Peiper, *Metafora teraźniejszości*. W: *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972, s. 55.

12 *Ibidem*, s. 56, przypis 1.

lecz najobszerniejszym, gdyż obejmującym właściwie cały utwór, przykładem schematu: rozbudowany człon dopowiadany = dopowiedzenie do jego głównej części, jest wiersz *Bezokoliczniki*.

Ale niewykluczone, że zaprezentowany tu sposób lektury przywiązuje zbyt dużą wagę do tylko jednej i w dodatku przypisowej wypowiedzi Peipera. A ponadto odnosi wysnute z niej wnioski do całej grupy tekstów literackich. Jeżeli wszak weźmiemy pod uwagę fakt, że Peiper nie posługuje się w swoich pismach znakiem równości szczególnie często, będzie zrozumiałe, iż każde jego użycie powinno zostać poddane analizie. Co więcej, mechanizm wynikający z zastosowania znaku równości w funkcji precyzującej zestawienie jest spójny z innym elementem poetyki Peipera, opisanym przez Janusza Sławińskiego. Według badacza ten matematyczny symbol funkcjonuje podobnie do zdania rozkwitającego, które miało „opierać się wszelkim operacjom czytelnika, [...] być konstrukcją zamkniętą na jego dopełnienia konkretyzacyjne"[13]. Ale na tym nie koniec, ponieważ użycie znaku = wprowadzające analizę tekstu na określone tory wiąże się też ze zjawiskiem wyrażenia cudzysłowowego.

Znak = jako cudzysłów

Ustaliliśmy, że znak równości nie powoduje w poezji Peipera przemian składniowych. Przeciwnie występuje zwykle w konstrukcjach najbardziej typowych dla twórczości papieża awangardy. Warto wobec tego zapytać: czy znak = jest w takich przypadkach rzeczywiście konieczny? Podpowiedź pojawia się w rozważaniach Marii Renaty Mayenowej dotyczących wyrażeń cudzysłowowych. Badaczka wymienia kilka utworów poetyckich, w których cudzysłów nie stanowi elementu wprowadzającego, i pokazuje, że ową funkcję może pełnić również inny znak graficzny. Wśród przykładów odnotowuje zaś właśnie Peiperowską *Ulicę*. Trzeba by zatem stwierdzić, że znak = umożliwia „ustalenie własnego repertuaru ekwiwalencji [...]"[14]. Problem z ową interpretacją polega na tym, że Mayenowa przywołuje z wiersza *Ulica* dwa fragmenty, jeden z interesującym nas znakiem, a drugi bez, wskazując, iż element wprowadzający wyrażenie innego poziomu znaczeniowego nie musi w ogóle występować *explicite* w tekście. Oczywiście, można założyć, że opisywany przez badaczkę mechanizm, będący „wynikiem czysto metajęzykowych operacji, dokonywanych dla potrzeb języka poetyckiego"[15], jest po pierwsze bardziej istotny dla poetyki Peipera, po drugie zaś często nierozumiany przez jego czytelników, potrzebuje więc dodatkowych wizualnych wyznaczników[16]. Ślady takiego myślenia

---

13 J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 133. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. Red. W. Bolecki. T. 1.

14 M. R. Mayenowa, *Wyrażenia cudzysłowowe. Przyczynek do badań nad semantyką tekstu poetyckiego*. W: *Studia i rozprawy*. Wybór, oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska. Warszawa 1993, s. 169.

15 *Ibidem*, s. 170.

16 Podobnie ujmuje ten problem J. Fazan (*Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010, s. 92), czytając zestawienia poetyckie występujące m.in. w wierszu *Ulica* jako odrywające od „bezpośredniego, zmysłowego ujęcia świata".

da się odnaleźć w wypowiedzi Juliana Przybosia dotyczącej frazy „miód niosą na palcach ci, którzy grzesząc tworzyli" z wiersza *Czyli* (P 52):

> Dopiero po latach, pogodziwszy się teoretycznie z koncepcją poezji pojęciowej Peipera (praktycznie nie mogę jej przyjąć, bo inna jest natura mojej wyobraźni), patrzę na to zdanie jako na wyznanie śmiałej wiary twórczej. Już owego miodu na paznokciach staram się nie widzieć, aby pozbawiwszy go właściwości zmysłowych, przyjąć jako pojęcie czegoś najsłodszego w życiu, a owe paznokcie jako metonimię tworzącej (jak rzeźbiarza) ręki – i w ogóle twórczości[17].

Być może właśnie z uwagi na brak znaku sygnalizującego szczególny charakter wprowadzonego wyrażenia fragment z utworu *Czyli* wymagał od Przybosia trwającego lata pogodzenia się z poetyką Peipera, a wers „człowiek = ptak z węgla" stanowił niezmienną przez 50 lat jej wizytówkę. W pewnym sensie wracamy tu do dwóch anegdotycznych wspomnień o poezji autora zbioru *Tędy* z początku artykułu. Przyboś docenia przecież „znakomity wymowny rytm zdania, nadający mu siłę apodyktycznego argumentu, jakby wyrocznej formuły"[18], ale nawet on nie jest w stanie przezwyciężyć niemiłych wrażeń zmysłowych. Stąd tym większa potrzeba, by – jak pisze Edward Balcerzan, kiedy omawia trudności w odbiorze dzieł Peipera – poetyckie wyrażenie „wywikłać [...] z odniesień do realnego świata" i „zredukować do pojęcia [...]"[19].

Znak równości niezależnie czy w porównaniu, czy w metaforze niczego już nie czyni bardziej dynamicznym. Wręcz przeciwnie – ustatecznia tekst, sprawia że „wprowadzenie pewnych słów dla celów asocjacyjnych" staje się nie dowolnym połączeniem, ale „dosłownie prawdziwym" równaniem[20]. A zatem podobny mechanizm do opisywanego przez Wiesława Pawła Szymańskiego na poziomie leksykalnym przekształcenia energii w rzecz[21] funkcjonuje także w warstwie typograficznej, właśnie dzięki dodaniu znaku równości. Analizując przytoczone teksty, dochodzimy nieuchronnie do paradoksalnych zasad działania Peiperowskiego systemu ekonomicznego. Skoro „Ekonomia mowy jest jednym z praw rozwoju języka"[22], a metafora, będąca „sama przez się skrótem", okazuje się „jednym z środków poetyckich najbardziej ekonomicznych", gdyż „zaoszczędza się przy niej porównawcze »jak«"[23], to wprowadzanie do poezji znaku = stanowi gest rozrzutny. Tak samo we fragmentach ciążących bardziej ku metaforze, np.: „ręka = moje słowo" (P 73), czy tych bliższych porównania, np.: „Miękki (=wata), Ostry (=nóż)" (P 50), kalkulacja wypada niekorzystnie. Lukę między wyrazami wypełnia bowiem dodatkowy symbol, a miejsce jednego wyrazu zajmują dwa inne znaki. Jeżeli weźmie się pod uwagę kontekst głośnej lektury tych tekstów, podczas której symbol = zastępowany był krytykowanym przysłówkiem, zupełnie nie da się już doliczyć żadnych oszczędności. I należy uwzględnić jeszcze komentarz Peipera do zasady jukstapozycji w poezji

---

17 J. Przyboś, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 399.
18 *Ibidem*, s. 398.
19 E. Balcerzan, *Polska poezja w latach 1918–1939*. Warszawa 1996, s. 57.
20 Peiper, *Metafora teraźniejszości*, s. 56.
21 W. P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 72.
22 Peiper, *Sprawa językowa*, s. 100.
23 Peiper, *Metafora teraźniejszości*, s. 55.

hiszpańskiej: „Zdania leżą obok siebie. Bez połączeń, bez przejść. Istnieje między nimi jedynie pajęczynowy pomost ogólnej idei"[24]. Zamiast ogólnego „pajęczynowego pomostu" Peiper proponuje w analizowanych wierszach dwie równoległe linie matematycznego symbolu. W tym sensie omawiana na początku artykułu *Ulica* nie jest wzorem ekonomii wyrazu, a raczej podręcznikowym przykładem zbędności, nadmiarowości i redundancji. Idealnie oszczędna metafora została uzupełniona przez matematyczny symbol – suplement, którego znaczeniowym zyskiem okazuje się czysta strata.

Znak = jako pauza

Czy istnieje aspekt działania tekstu poetyckiego, gdzie wprowadzenie znaku równości przynosi znaczeniowe zyski? Formułowana przez Peipera krytyka futurystów sugeruje, że tak:

> Powinni byli wprowadzić nowe znaki, ewentualnie kombinacje starych (np. ich zwielokrotnienie: podwójny przecinek, podwójną kropkę – na oznaczenie przystanków dłuższych niż te, jakie znaki te oznaczają w formie pojedynczej). – W ten sposób rytmika i ogólna budowa utworu poetyckiego zyskałaby i na precyzji, i na jasności[25].

Prawdopodobnie więc znak = nie jest wcale, jak może się początkowo wydawać, symbolem matematycznym, ale – podwójnym myślnikiem? Metodą sygnalizowania nieco dłuższej pauzy? Funkcja związana z regulowaniem tempa lektury wypływa oczywiście z wykorzystywanych już przez Jaworskiego, w analizie twórczości autora *Nowych ust*, właściwości przydawki orzekającej, o której Zenon Klemensiewicz, znawca zagadnienia, pisał, że jest ona „oddzielona od swojej podstawy pauzą intonacyjną"[26]. Taka interpretacja roli znaku = pozwala dostrzec, iż Peiper często stosuje go w sąsiedztwie rymów. Byłaby to zatem metoda oddalenia wyrazów podobnie brzmiących, nie rezygnująca zarazem z ich funkcji poetyckiej – a więc sposób lepszy od przerzutni krytykowanej przez awangardzistę. Zapewne najbardziej wyrazistym przykładem skuteczności tej metody jest linijka z wiersza *Dancing* (P 104):

niech rosną nawiasy moich dni, nawiasy = zawiasy.

Jednakże identyczny efekt zostaje też uzyskany w *Bezokolicznikach* (P 40):

Na falach potu suną, = nieme krzyki,
spieszą się, pędzą mkną,
= bezokoliczniki,
[. . . . .]
spieszą się, na bębnie z betonu grają ich trzewiki,
spieszą się, pędzą, mkną,
= bezokoliczniki,

Za funkcją rytmizującą podwójnej pauzy przemawia także paralelna budowa członów po obu stronach znaku =, jak we fragmentach:

---

24 T. Peiper, *Nowa poezja hiszpańska*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 79.
25 T. Peiper, *Futuryzm*. W: *Tędy. – Nowe usta*, s. 160.
26 Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*. Wyd. 3. Warszawa 1961, s. 65.

Woń pocących się ciał = woń kadzielnic.
(*Ogród miejski*, P 44)

po świetle = po upudrowanym stawie
(*Naszyjnik*, P 47)

Czyli: krople krwi = krople krwi?
(*Czyli*, P 52)

Rozumowanie to wzmocnić mogą również omówione już konstrukcje z przecinkiem lub dwukropkiem, w których powtarza się pierwszy człon porównania – jak np. w wierszu *Niedziela* (P 67):

[...] górzyste pacierze dzieci,
dzieci = przechodniów którzy się uśmiechami mierzą,

Funkcja rytmiczno-przystankowa znaku równości widoczna jest jednak w sposób najbardziej kompleksowy w utworze *Zaproszenie* (P 73):

Pani tak mówi wonią, jak ja mówię słowami.
Mówię? Kołyszę. Słowo; jeszcze jedno; słowa.
Dzień dzisiejszy jest nocą, jest nocą jest nocą
która zgładziła światłem biel palca Pani.
[. . . . .]
[...] Są noce
które zabijają, które zabijają które zabijają
cieniem, jak gąsienica odpełzającym owoce.
Lecz zwinna ręka zbierze czarny batalion
łez i złoży je w skarbonkę: ręka = moje słowo.

Przeczytanie tego utworu, zgodnie z sugestią Joanny Grądziel-Wójcik, jako „partytury głosowej" ukazuje jego symetryczną budowę[27]. Pierwsza część dotyczy dnia trzykrotnie określonego jako noc, druga zaś nocy – także trzykrotnie określonych – jako te, które zabijają. Oczywiście owe podobieństwa są bardzo widoczne. Nieco mniej rzuca się w oczy położenie poszczególnych znaków, przedzielających partyturę na części. Mamy tu wszak do czynienia z dwukrotnym brakiem przecinka w powtarzanej konstrukcji, między przedostatnim a ostatnim powtarzanym członem. I trudno uznać wymienione braki za nieistotne, zważywszy na akrybię interpunkcyjną cechującą pozostałe fragmenty wiersza. Obie części znajdują swoje podsumowanie w 2-wersowym zdaniu, zaczynającym się od słów: „lecz zwinna ręka..." Uzasadnieniem tego zdania jest poetycka definicja: ręka (to) moje słowo, zbudowana z dwóch podwójnych znaków przystankowych – z dwukropka (czyli podwójnej kropki) i „podwójnego myślnika" (czyli znaku =).

Takiej partyturowej interpretacji podlegałaby także pierwotna wersja utworu *Bezokoliczniki*, zawierająca nie cztery, lecz sześć znaków równości. Dwa ostatnie wersy tekstu opublikowanego najpierw w 1922 roku w trzecim numerze „Zwrotnicy", potem zaś w 1924 roku w tomie *A*, miały bowiem inną postać. Przecinkom, które występują samodzielnie w *Poezjach* z 1935 roku i w opracowanych na ich

27 J. Grądziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań 2010, s. 85.

podstawie *Poematach i utworach teatralnych*, we wcześniejszych edycjach towarzyszyły znaki równości:

> i, niestrudzeni, przeczą nocy, = fałszywej plotce,
> i wierzą w dzień bez końca, = w zdanie bez kropki[28].

Usunięcie znaku = w kolejnym wydaniu zmusza do przemyślenia tezy, że celem Peipera miałoby być wyraźne zasygnalizowanie pojęciowego charakteru tekstu. O ile w przypadku pierwszego z przytoczonych wersów ze względu na umiejscowienie orzeczenia, nawet bez ułatwiającego taką lekturę symbolu =, rozpoznajemy konstrukcję metafory-dopowiedzenia, o tyle w przypadku drugiego nie jest to już całkiem oczywiste. Sam przecinek w owej konstrukcji sugeruje przede wszystkim enumerację obiektów wiary, nie zaś ich utożsamienie. Przykład wcześniejszej wersji utworu zmusza też do zrewidowania drugiej postawionej w niniejszym artykule tezy – dotyczącej funkcji, jaką pełni kombinacja przecinka i znaku równości. Tym razem pierwszy z cytowanych wersów pokazuje, iż zupełnie nie mamy w nim do czynienia z sygnałem interpunkcyjnym zapowiadającym, że człon określający odnosi się nie tylko do wyrazu, po którym bezpośrednio następuje, ale do całej poprzedzającej go grupy słów. Rodzaj gramatyczny przymiotnika nie pozostawia miejsca na wątpliwości: fałszywa plotka jest określeniem nocy.

Opublikowane w „Zwrotnicy" *Bezokoliczniki* nakłaniają do czytania = jako wyłącznie graficznego znaku pauzy. Zarazem tak rozumianą jego funkcję można by skrytykować słowami samego Peipera, zaczerpniętymi z tekstu o metaforze, gdzie przypomina, że – jego zdaniem – symbol = służy „jedynie do wypełnienia zdania dla nadania mu miękkich okrągłości, często wyłącznie tylko rytmicznych"[29]. Czytany w ten sposób – partyturowo, głosowo – znak = nadal pozostaje wszak rozwiązaniem nieekonomicznym, redundantnym.

Znak = jako łącznik między poetyką a cybernetyką

Znak równości oraz związana z nim i aspirująca do policzalności metaforyka matematyczna występująca w pismach Peipera przywołują oczywiste skojarzenia z ekonomią. Zmiany gospodarcze początku XX wieku są narzucającym się kontekstem interpretacyjnym wierszy jego autorstwa. Chociaż język zysków i strat, dochodów i rozchodów, zwyżek i zniżek umożliwia sformułowanie wielu ciekawych tez interpretacyjnych[30], to w niniejszym artykule chciałabym przyrównać pseu-

---

28 T. Peiper, *Bezokoliczniki*. W: *A*. Kraków 1924, s. 13.

29 Peiper, *Metafora teraźniejszości*, s. 55.

30 Mam tu na myśli książkę M. Baron-Milian *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (Katowice 2015) oraz pracę M. Kłosińskiego *Wojownicy awangardy – projekty ekonomiczno-społeczne w manifestach literackich Brunona Jasieńskiego* (w zb.: *Ekonomie w literaturze i kulturze*. Red. B. Cembrowski, P. Tomczok. Katowice 2017). Dla mojego artykułu w szczególności istotne były jednak rozpoznania J. Skurtysa, w którego analizach Peiper jawi się i bezkompromisowym wyznawcą tayloryzmu („*Słowa są jak bezrobotni". Kilka wstępnych uwag na temat ekonomicznych paradoksów języka awangardy*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, nr 2), i „biednym ciułaczem" (J. Skurtys-Idczak, *Cena istnienia. Relacje literatury i ekonomii w twórczości Adama Ważyka*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem J. Orskiej. Wrocław 2020, s. 69). Na stronie: https://wfil.uwr.edu.pl/wp-content/uploads/

domatematyczny sposób myślenia o języku do dyskursu zyskującego popularność prawie pół wieku po powstaniu wierszy Peipera, czyli do teorii informacji[31].

Nie jest to, rzecz jasna, pomysł nowy[32], a wykorzystywanie do analizy poezji autora zbioru *Tędy* pojęć takich jak informacja, szum czy entropia świadczy pośrednio o ich popularności w literaturoznawstwie i językoznawstwie lat sześćdziesiątych XX wieku[33]. Niemniej jednak nadal, po prawie 60 latach, zaskakująco aktualnie brzmią słowa Sławińskiego: „Jest rzeczą wręcz zastanawiającą, w jaki sposób doktryna wodza awangardy antycypowała problematykę dzisiejszej teorii poezji", wypowiedziane z myślą o literaturoznawczym zainteresowaniu teorią informacji[34]. Prześledźmy więc kilka koncepcji Peipera w jej kontekście.

Zacznijmy od przytoczenia z książki Roberta Abernathy'ego, które do złudzenia przypomina tezy samego Peipera: „Utwór poetycki przedstawia przesłanie wielkiej ilości informacji przez kanał o małej przepustowości"[35]. Przypomnijmy w tym miejscu, że w popularnym opracowaniu Norberta Wienera informacja traktowana była jako miara zorganizowania komunikatu[36]. Łatwo zatem zrozumieć, iż wiadomość zupełnie chaotyczna niczego nie przekazuje. Prawdziwe wydaje się jednak również twierdzenie odwrotne: zawartość informacyjna komunikatu zbudowanego w sposób oczywisty i przewidywalny także jest bliska zera. Przekonująco opisuje to Sławiński:

> wewnętrzne uporządkowanie przekazu [...] ma skłonność – w miarę rośnięcia – do przeistaczania się w swoje przeciwieństwo. Im bardziej układ jest zamknięty i unormowany, tym silniej – jak skądinąd wiadomo – uwidacznia się w nim [...] tendencja do wzrostu entropii. W tekście absolutnie zorganizowanym informacje ulegałyby rozproszeniu i zatracie, roztapiałyby się i gubiły w rosnącym szumie[37].

---

sites/171/2022/06/Skurtys-Idczak_Rozprawa-compressed.pdf ⟨data dostępu: 15 XII 2024⟩). Ów badacz także zadaje pytanie o sens ekonomiczny dewizy „minimum słów maksimum treści", stwierdzając, że „konsekwencją zastosowania produktywizmu do estetyki nie był [...] wiersz maksymalnie skondensowany, lecz monstrualnie zrośnięty, do granic, za którymi zaciera się klarowność źródłowego tematu i destabilizuje się funkcjonalność poszczególnych elementów konstrukcji" (Skurtys, *Cena istnienia*, s. 69). Warto zauważyć, iż jest to właściwie ten sam problem relacji nadorganizacja – symplifikacja, co wyłożony przez Sławińskiego za pomocą pojęć zapożyczonych z teorii informacji.

31 W niniejszej pracy terminy „cybernetyka" i „teoria informacji" będą stosowane zamiennie, choć takie uproszczenie oczywiście daleko wykracza poza ich ścisłe rozumienie.

32 Znamienne, że kiedy Sławiński wprowadza język cybernetyki w *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, określa go po prostu mianem „przyjętej dziś terminologii" (*ibidem*, s. 82).

33 Należy podkreślić, że używanie tych pojęć nie wiązało się wprost z interpretacją literatury eksperymentalnej. Dowodzi tego choćby translatologiczna praca J. Ziomka *Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem* (Poznań 1965). A nawet jeśli przedmiotem opisu byli autorzy łączeni z nową sztuką (zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968), kategoria eksperymentu nie zajmowała centralnego miejsca w owych rozpoznaniach.

34 J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Kraków 1998, s. 82. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, t. 2.

35 R. Abernathy, *Mathematical Linguistics and Poetics*. W zb.: *Poetics = Poetyka*. Red. D. Davie [i in.]. Warszawa 1961, s. 567. Na owo podobieństwo zwraca uwagę Sławiński (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, s. 118).

36 N. Wiener, *Cybernetyka i społeczeństwo*. Przeł. O. Wojtasiewicz. Warszawa 1960.

37 Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, s. 87.

Odniesienie tego twierdzenia do literatury pozwala zaobserwować, że najwięcej informacji przekazuje komunikat eksperymentalny, wywołujący zaskoczenie odbiorcy, gdyż jego konstrukcja jest mało przewidywalna[38]. Z tego samego powodu jednak komunikat taki okazuje się mniej zrozumiały. Zastosowanie terminologii cybernetycznej do myślenia o tekście niesie ze sobą podwójne konsekwencje, związane z koniecznością uwzględnienia zarówno skuteczności informacyjnej komunikatu, jak i proporcjonalnych do niej następstw trudności w lekturze. Teoria informacji pozwala zatem opisać ciągłe napięcie między organizującymi a dezorganizującymi właściwościami tekstu literackiego.

Po tym z konieczności skrótowym wytłumaczeniu sposobów użycia teorii informacji w badaniu literatury wróćmy do analizowanych utworów. Pozornie wydawać by się mogło, że znak = ma dużą zawartość informacyjną ze względu na bardzo małe statystyczne prawdopodobieństwo jego wystąpienia w tekście literackim, a zatem napotkanie go w wierszu będzie stanowiło większe zaskoczenie dla czytelnika niż np. przerzutnia. Sądzić można, iż Peiper dość dobrze rozumie problem informacyjnej kondensacji eksperymentalnego przekazu poetyckiego – czytamy przecież w jego pismach, że „Z istoty swej dobra poezja jest trudno zrozumiałą. Jest szczególnie trudno zrozumiałą, kiedy jest nową"[39]. Jednakże prześledzenie analogii, jakimi autor posługuje się w omówieniu trudności związanych z rozszyfrowaniem tekstu, skłania do zrewidowania tej tezy:

> Jeśli czytelnik, przyzwyczajony do następstwa zdań w szeregu *a–b–c–d–e–f–*, szuka tego samego następstwa w wierszach skojarzeniowych o szeregu *a–β–γ–δ*, to oczywiście wiersze takie muszą wydać mu się nieczytelne. Niech znawca alfabetu łacińskiego nie skarży się na nieczytelność alfabetu greckiego. Niech stara się nowe znaki rozumieć. Trudności zrozumienia nie znikną; zamgloną przełęcz między *a* i *β* przebyć można przy pomocy mapy, którą rozumie jeszcze niewielu[40].

Po pierwsze więc, nowy porządek jest co do zasady bardzo bliski starego porządku. Po drugie, totalność nowego systemu sprawia, że czytelnik raz z nim zaznajomiony nie będzie już dalej zaskakiwany jego strukturą. Łatwo obliczyć tu kolejny wyraz ciągu. W projektowaniu systemu skutecznego przekazu informacji gubi Peipera ambicja złożoności i całościowości[41]. Nadmiar struktury zabija zaskoczenie.

---

38 Zob. D. Poursh, *Cybernetyka i literatura*. Przeł. B. Dancygier, J. Surma. „Literatura na Świecie" 1988, nr 10. W innej wersji tej samej tezy mowa jest o komunikacie najbardziej artystycznie doskonałym. Zob. Ju. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984. – U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz [i in.]. Wyd. 3, nowe wyd., popr. i uzup. przez autora. Warszawa 2008.

39 T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: *Tędy. – Nowe usta*, s. 362.

40 *Ibidem*, s. 363.

41 Zagadnienie to jest wyjątkowo ciekawe w kontekście ewolucji poetyki autora zbioru *Nowe usta*. Jak słusznie zauważa A. Waśkiewicz w artykule *Jak dziś czytać Peipera* (w: *W kręgu „Zwrotnicy". Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*. Wrocław 1983, s. 83): „Rygory organizacji »poematu rozkwitającego« były szczelne, obejmowały wszystkie elementy. Rygory »kroniki dnia« są [...] »probabilistyczne«: poszczególne sekwencje mogą być usunięte, można dodać inne, można je wreszcie przekomponować..." A zatem język inspirowany teorią informacji mógłby być przydat-

Drugi problem widoczny jest z kolei w wypowiedzi Peipera o futurystach niepotrzebnie rezygnujących z interpunkcji:

> Przemawia za nią drożyzna czasu, charakteryzująca życie współczesne; pisarz powinien już wyglądem zewnętrznym dzieła (typografią, znakowaniem) ułatwiać czytelnikowi jego pracę[42].

Autor zbioru *Tędy* świadomy szumów występujących w komunikacji literackiej dąży do takiego zaprojektowania przekazu, aby mimo zniekształceń dotarł on do odbiorcy w czytelnej formie. Właśnie w ten sposób pisarz powinien „ułatwiać czytelnikowi jego pracę" – kontrolując informacyjną gęstość. Z jednej strony, wymaga to oczywiście dbałości o zwalczanie waty słownej (ta część poetyckiego projektu Peipera była już wielokrotnie omawiana). Z drugiej zaś, pewnego poziomu redundancji, wykorzystania elementów nadmiarowych, które nie tyle przekazują informację, ile dbają o to, by mimo trudności związanych z odbiorem wiadomość otrzymana przez czytelnika była wciąż możliwa do zrozumienia. Z tych dwóch pozornie przeczących sobie postulatów wynika wiele niespójności w projekcie Peipera. Da się je dostrzec na przykładzie zdania rozkwitającego: autor *Nowych ust* porzuca regularną formę wersową z powodu jej powtarzalności, żeby zastąpić ją retoryczną powtarzalnością formy nowej – niezależnie od tej zmiany otrzymuje układ tautologiczny. Tak, jak zdanie rozkwitające w analizie Sławińskiego „nie pozostawiało odbiorcy możliwości wyboru interpretacji [...]"[43], tak wprowadzenie porządkującego znaku = służyło wyłącznie ujednoznacznieniu struktury wynikającej z porządku składniowego. Innowacja nie jest więc rozszerzającą system nowością, zmuszającą czytelnika do współpracy, której efektem miałoby być współtworzenie sensów, lecz kolejnym sposobem zabezpieczenia arbitralnych znaczeń tekstu przed rozproszeniem i zniekształceniem[44]. A zatem w funkcjonowaniu znaku równości widać bardzo wyraźnie opisywany przez Grądziel-Wójcik „konflikt na linii: nadorganizacja (języka) – symplifikacja (znaczenia)"[45].

Jak rozwiązać ten konflikt? Jeśli znak równości wzmacnia efekt i tak już osiągany środkami składniowymi (wszak – wiadomo – „wszystko dla zdania"[46]), to można zadać pytanie, co by było, gdyby ów znak stał w opozycji do porządku składni, służył rozbijaniu zdaniowych tworzydeł. Kłosiński pisze, że „Awangarda Krakowska na swój własny sposób odkryła tezę o przekazie i przekaźniku [...]"[47], warto rozwinąć tę myśl, wskazując na zróżnicowanie w obrębie tych odkrytych sposobów. Funkcja znaku = stoi w sprzeczności z opisywaną przez Ważyka w *Amfionie*

---

ny także do analizy zmian, które zaszły między tomami *Raz* i *Kroniką dnia*. Na dokładne przeanalizowanie problemu brak jednak miejsca w niniejszym artykule.

42 Peiper, *Futuryzm*, s. 159.

43 Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, s. 133.

44 W tym kontekście ciekawe wnioski przynosi analiza porównawcza dokonana przez M. Delaperrière (*Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004), w której zestawione zostają Peiperowska *Ulica* i utwór *Telefon* autorstwa V. Huidobro. Jak zauważa badaczka, tekst hiszpańskiego autora „pozwala wyczuć wagę wolnych przestrzeni pomiędzy [...] zdaniami, a wiersz Peipera jest konstrukcją całkowicie szczelną, wyklucza obecność luk" (*ibidem*, s. 277).

45 Grądziel-Wójcik, *op. cit.*, s. 9.

46 Peiper, *Myśli o poezji*, s. 29.

47 Kłosiński, *Ekonomia i polityka w polskiej poezji lat dwudziestych*, s. 413.

funkcją przerzutni, która zapewnia energetyczną eksplozję potencjału semantycznego[48]. U Peipera znaczenia nie tylko nie eksplodują, ale nawet, jak się wydaje, wcale się nie mnożą. Fantazjując znacznie już później o wprowadzającej chaos przerzutni, Ważyk myśli o pozytywnych aspektach wzrostu entropii, otwierając się niejako na działanie czytelnika. W przypadku Peipera kierunek okazuje się przeciwny. Od entropii-dezorganizacji przechodzimy do entropii-organizacji. Żeby lepiej wytłumaczyć to przejście, spróbujmy przedstawić teorię informacji Peipera na nowym tle, wybiegając jeszcze trochę w przyszłość.

„Na razie tyle. Jutro więcej"[49] – przyszłość Peiperowskiej poetyki

Teoria informacji zastosowana do czytania tekstów literackich (zwłaszcza tych wiązanych z kategorią eksperymentu) pozwala uchwycić dwa współwystępujące w nich zjawiska. Z jednej strony, elementy struktury tekstu artystycznego mają zdolność systemową, która służy utrwalaniu informacji i powstrzymaniu entropii. Z drugiej strony zaś, owe teksty, będąc po pierwsze literackimi (zatem wykorzystującymi chwyty), a po drugie nowatorskimi (czyli przeciwstawiającymi się tradycji literackiej jako systemowi), mają zdolność burzycielską, dezautomatyzującą. Wpisanie w działanie literatury tych dwóch tendencji dokonało się już wcześniej (pokazują to m.in. prace Jurija Łotmana), lecz przypomnienie o nich uważam za konieczność, ponieważ dzięki nim możliwe staje się dostrzeżenie problemu nie tak oczywistego i słabiej przebadanego. Nie wystarczy bowiem określić sposobu funkcjonowania wymienionych tendencji na styku literatury i komunikacji, należy jeszcze zobaczyć, że to samo napięcie między stabilizacją a dezautomatyzacją działa również na dużo mniejszą skalę: pojedynczego tekstu literackiego jako autorskiego systemu. Tenże tekst literacki dąży równocześnie do ustanowienia pewnych reguł, zbudowania porządku, zabezpieczenia się przed zakłóceniami komunikacyjnymi i do wygenerowania tych zakłóceń, utrudnienia, zburzenia zasad, które właśnie ustanowił. Często – choć oczywiście nie zawsze – dążenia te występują symultanicznie na różnych poziomach jego budowy.

Aby dobrze to wytłumaczyć, posłużę się kilkoma cytatami z wierszy innego

---

48 Zob. A. W a ż y k, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim*. Warszawa 1983, s. 50. Zestawienie wypowiedzi Ważyka z przekonaniami Peipera to oczywiście pewne ułatwienie. Mimo że autor powieści *Epizod* dostrzega istotną wartość informacyjną zaskoczenia czytelnika, które spowodowała struktura utworu Z. Morsztyna *Mnemosyne mater musarum*, jego podejście do teorii informacji jest nadal bardzo zachowawcze. A. W a ż y k (*Esej o wierszu*. Warszawa 1964, s. 24) twierdzi m.in.: „Odbiorca może otrzymać mniej informacji, niż nadano, nie może otrzymać więcej". Konsekwentne i świadome wyzyskanie w poetyce tekstu zjawiska entropi będzie domeną eksperymentów neoawangardowych. Przytoczone stwierdzenie ma, rzecz jasna, bardzo ogólny i z konieczności upraszczający charakter. Da się argumentować, że z artystycznie przemyślanym zużytkowaniem zjawiska entropii spotykamy się już w awangardzie historycznej, np. w twórczości B. Jasieńskiego problematyzującej działanie telegrafu, co świetnie udowadnia interpretacja E. Balcerzana. Nie zmienia to jednak faktu, iż opisywana dzięki popularności cybernetyki entropia mogła umiejscowić się w samym centrum koncepcji języka poetyckiego twórców z lat sześćdziesiątych XX wieku (np. W. Wirpszy, ale także całych ugrupowań, takich jak założony w Warszawie przez J. Skarżyńskiego Klub Cybernetystów, którego historia nie została jeszcze opowiedziana).

49 T. P e i p e r, *Miasto. Masa. Maszyna*. W: *Tędy. – Nowe usta*, s. 49.

poety, znacznie od Peipera późniejszego, lecz przecież często z nim zestawianego – Witolda Wirpszy[50]. Wiele przykładów w twórczości tego autora można dostrzec zarówno w poszczególnych fragmentach („Pierwsze słowo poematu: pamięć. / Ale jeśli tak zacząłem, pierwsze / Słowo poematu jest: pierwsze [...]”[51], lub choćby: „Czy to we mnie zbawienie nad miastem”[52]), jak i w strukturze całych utworów (skreślenia w *Notacjach*, przypisy w wierszu *Błoto*). We wszystkich przypadkach informacja nadana na jednym poziomie utworu zostaje natychmiast zakwestionowana na innym. Metajęzykowy sens wypowiedzi przeczy znaczeniom zautomatyzowanym, gramatyczna forma pytania nie zgadza się z jego interpunkcyjnym wskaźnikiem, warstwa wizualna przekazuje odmienne treści niż tekstowa itd. Można więc stwierdzić, że wiersze Wirpszy odtwarzają w swojej strukturze dynamikę tendencji organizująco-dezorganizujących, które działają na etapie interakcji funkcji poznawczej z poetycką, na styku literatury i komunikacji. Eksperymenty Peipera natomiast, chociaż eksplorują te relacje na poziomie systemów wyższego rzędu (np. tradycji literackiej), są niezdolne do jej zastosowania w skali pojedynczych utworów. Dlatego też znak równości jako element wizualny spoza systemu językowego potrafi jedynie wzmacniać funkcję, którą i tak pełni już schemat składniowy. W ten sposób sam znak staje się nadmiarowy, redundantny. Nieprzewidywalność okazuje się w zasadzie pozorna i w przypadku poszczególnych utworów nie można tu mówić o zabiegu istotnie zwiększającym wartość informacyjną tekstu. Znak równości nie jest wcale innowacją stanowiącą jakiś rodzaj konkurencji dla porządkujących właściwości składni (choć może się nią z początku wydawać). Jego wprowadzenie nie sprawia, że w pojedynczych utworach zaczynają funkcjonować jakby dwa jednoczesne porządki znaczeń. Wręcz przeciwnie: gramatyka wchłania tu matematykę, sprawiając, iż symbol staje się kolejnym znakiem interpunkcyjnym, i w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której te same znaczenia zostają przekazane poprzez większą, nie zaś mniejszą liczbę znaków.

Dlatego otwierające niniejszy artykuł uznanie digitalizacji języka artystycznego za cel (neo)awangardy uważam za istotny, choć ahistoryczny, kontekst interpretacji wierszy Peipera. Wprowadzenie matematycznego znaku do systemu poetyckiego działa odrobinę jak wykorzystanie bitu parzystości w transmisji informacji[53]. I w jednym, i w drugim przypadku tracimy na ekonomii przekazu, ponieważ dodajemy do niego coś, co tylko potwierdza zawartość innych, dawno już w nim występujących znaków. Zarazem zyskujemy sposób na uniknięcie zniekształcenia ko-

---

50 Zob. Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja: szkice*. Warszawa 1967, s. 52–56. – J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 102–107. – J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*. Kraków 2019, s. 68.

51 W. Wirpsza, *Zaploty pamięci (I)*. W: *Faeton*. Wyd. 2. Mikołów 2006, s. 23.

52 W. Wirpsza, *Sen ze zwierzętami*. W: *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*. Mikołów 2005, s. 73.

53 Porównanie takie może wydawać się zupełnie nie na miejscu. Nie będzie chyba jednak wielkim nadużyciem posłużenie się ową analogią w przypadku artysty, który twierdził (Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, s. 49): „Czysta typografia, używana przeze mnie w »Zwrotnicy« dla celów kompozycyjnych, jest też artystycznym korzystaniem z maszyny”.

munikatu. Wszakże i od tej reguły znalazłyby się wyjątki. Jest nim np. działanie znaku = w wierszu *Zwycięzca* (P 80):

> [...] Wiatr rzuca mi na czoło jej barwę.
> Po tym zbożu
> jaką łodzią, jaką myślą płynąć? tą? tamtą? którą?
> Kula śmierci = żarówka wśród nocy? Wyjścia nie ma.
> Strzał słów. To ja strzeliłem. Zabiłem sto moich oczu.

W przypadku tego tekstu oczywiście możemy wyobrazić sobie, że = oznacza po prostu pauzę, moment namysłu. Wolno też założyć, że znak ? występujący po symbolu = pojawia się w konsekwencji zasady ustanowionej w poprzednim wersie – został nim przecież opatrzony każdy z wyliczonych elementów. Niezależnie jednak od tych prostych wyjaśnień należałoby chyba stwierdzić, że zasada, która rządzi połączeniem =?, zarazem organizującym, jak i dezorganizującym zakończenie tekstu, domaga się dalszego wysiłku interpretacyjnego. Inaczej bowiem niż w poprzednich utworach mamy tu do czynienia z zabiegiem narzucającym pewien porządek po to, by go niebawem zakwestionować: czyli tworzącym strukturę o właściwościach informacyjnych, aby następnie włączyć do niej szum. Celem jest zatem najpierw zwiększenie autorytaryzmu zestawienia, który ułatwia lekturę, pozbawia wyrażenie zmysłowych właściwości, zakłócających jego czysty, pojęciowy sens, i ograniczenie czytelniczej swobody interpretacyjnej. Potem jednak pojawia się kolejny symbol, którego funkcja okazuje się przeciwstawna. Taka kombinacja znaków zaczyna oddziaływać na czytelnika jak skreślenia z *Notacji* Wirpszy, jak dwa zdania z Samuela Becketta. Być może owo połączenie znaku równości i znaku zapytania stosowane jest tylko wówczas, kiedy rzeczywiście innego „wyjścia nie ma" i dramaturgia utworu wymaga użycia nietypowego środka. Podobnych sytuacji znajdziemy w dziełach Peipera więcej. Identyczne zestawienie znaków zostało w sposób jeszcze bardziej zagadkowy wykorzystane w wierszu *Czyli* (P 52), także w przedostatnim wersie:

> Czyli: krople krwi = krople krwi? Czyli:
> miód niosą na palcach ci którzy grzesząc tworzyli.

Utwór ten stanowi dla mnie interesujący przykład z przynajmniej trzech powodów. Po pierwsze, ze względu na mniejszą odległość między znakami zapytania a znakami równości. Po drugie, dlatego że jego główny chwyt kompozycyjny polega na zestawianiu przeciwieństw. Nie są to jednak po prostu binarne opozycje, lecz bardziej – przenikające się sfery[54], czytamy wszak:

> Czyli: bez naszych zbrodni nie ma naszych cnót; kryminał
> jest boczną ulicą kościoła. [...].
> (*Czyli*, P 52)

I wreszcie po trzecie, najważniejsze, w wierszu tym już pierwszy krok – sygnał wejścia na poziom metajęzykowy i wzmocnienie autorytarności ekwiwalencji – mógłby być uznany za szum. Przecież krople krwi zrównane zostają same ze sobą.

---

54 Na łagodzenie opozycji w wierszu zwraca uwagę m.in. A. W a ś k i e w i c z (*Rygor i marzenie ⟨szkice o poetach trzech awangard⟩*. Łódź 1973, s. 36).

Nie ma więc żadnej potrzeby, aby dla ułatwienia lektury sygnalizować cokolwiek czytelnikowi. Nie trzeba tu, jak w wersie ostatnim, wyzbywać się sfery zmysłowej. Zestawienie jednego obrazu poetyckiego z drugim takim samym nie może przecież wywoływać przeżycia estetycznego, spowodowanego sensualnym kontrastem obrazów. Ponadto, gdyby intencją omawianej kombinacji znaków było tylko ustanowienie zasady w celu jej późniejszego zburzenia, o wiele lepiej sprawdziłby się w tej funkcji myślnik. Już bowiem sama formuła „krople krwi = krople krwi" wydaje się tak redundantna i nadmiarowa, że trudno nie przyznawać owej nadwyżce organizacyjnej istotności interpretacyjnej. Tym razem więc wyjątkowo nie jest tak, iż nadmierne uporządkowanie neutralizuje wieloznaczność; wręcz przeciwnie – być może wreszcie stanowi jej rzeczywiste źródło. I to nie tylko dlatego, że analizowany wers przypomina w działaniu słynną (nie)fajkę René Magritte'a, ale również dlatego, że zabieg nadmiernego uporządkowania ściśle łączy się ze strukturą utworu. Jak pisze Grądziel-Wójcik:

> Wiersz jest o „czyli", to znaczy o ekwiwalentyzowaniu, demonstruje sam chwyt formalny, który staje się bohaterem tekstu, unieważniając na moment jakąkolwiek referencję. Kluczowe zdanie („Czyli: krople krwi = krople krwi? Czyli:") pokazuje jakby – samym sobą – pełną symetrię zrównoważonych ekwiwalentów[55].

Używając metafor z nauk ścisłych, stosowanych przez Peipera w cytowanym już tekście dotyczącym futuryzmu, można stwierdzić, iż wiersz ten pokazuje także inny rodzaj symetrii – równowagę sił:

> Zarówno futuryści włoscy, jak i ich naśladowcy popełniają ten błąd, że utożsamiają dynamizm z kinetyzmem, z ruchem lub z szybkością. Tymczasem tak nie jest. [...] Nawet wtedy, kiedy przedmioty znajdują się w spoczynku, siły działają, jakkolwiek są niewidzialne z powodu wzajemnego równoważenia się; ale są, i manifest domaga się ich uwidocznienia. [...] Ale trudno zrozumieć tych wszystkich, którzy nie uznają realizmu artystycznego, a jednak uparcie i bez umotywowania domagają się dynamizmu = kinetyzmu[56].

Główną osią krytyki jest niezgoda na proste utożsamianie dynamizmu z widocznym ruchem, bez zrozumienia, że ten pierwszy, jeśli pojmować go zgodnie z zasadami dynamiki Newtona, drzemie właściwie w każdym przedmiocie. Przypuszczalnie więc zjawisko to da się też odnieść do twórczości Peipera. Znak równości: dwie równoległe linie o tych samych kierunkach i przeciwnych zwrotach. A w języku inspirowanym cybernetyczną teorią poezji: równowaga sił dwóch biegunowo różnych skutków działania struktury poetyckiej – organizacyjnej nadwyżki, umożliwiającej przekazanie informacji, oraz nadmiaru, który ujednoznacznia, nie pozwala czytelnikowi na zaangażowanie i na doznanie zaskoczenia. Prawdopodobnie dlatego Peiper w jednym z artykułów deklaruje:

> Zawsze wielka sztuka współżyła z nauką swej epoki. [...]
> Współżyć z nauką – to nie znaczy opiewać jej wyniki, lecz mieć je w sobie[57].

We wprowadzaniu nowych odkryć do poezji istotne były nie efektowne zmiany

---

55 Grądziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera*, s. 25.
56 Peiper, *Futuryzm*, s. 157.
57 T. Peiper, *Wiązania*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 424–425.

w słownictwie wiersza czy jego wyglądzie, ale konsekwentne przebudowywanie struktury utworu. Gdyby dołożyć do tych rozważań komentarz Przybosia, można by zaryzykować stwierdzenie, że poezja autora zbioru *Nowe usta* ma w sobie nie tylko naukę swojej epoki, lecz także odkrycia wybiegające o jakieś 30, 40 lat w przyszłość. „Kto wie [...], czy [...] idei Peipera nie należy zaliczyć do pomysłów, które może kiedyś podejmie przyszłość cybernetyczna..." – zastanawia się Przyboś[58]. Myśl tę kontynuuje Sławiński: „tą przeszłością jest już w istocie czas teraźniejszy"[59]. Dziś, kiedy czytamy te wypowiedzi z połowy poprzedniego wieku, jesteśmy już po przyszłości. Może więc warto z owej perspektywy czasowej dostrzec cybernetyczną linię łączącą Peipera z eksperymentami z lat sześćdziesiątych?

Z drugiej strony, trzeba by sens tej interpretacji ocenić z surowością, z jaką Peiper recenzował krakowskie koncerty w czerwcowym numerze „Zwrotnicy" z 1923 roku[60]. Oprócz tytułu tekstu owo omówienie zawiera następującą lapidarną formułę: „= $0^{52\times2}$". Chociaż wykładnik potęgi sugeruje imponującą wartość działania, podstawa sprawia, że wynik może być tylko jeden.

Abstract

DOROTA KOŁODZIEJ University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-9436-9647

"RĘKA = MOJE SŁOWO [THE HAND = MY WORD]" FUNCTIONS OF THE EQUALS SIGN IN TADEUSZ PEIPER'S WORKS AND CYBERNETICS

Dorota Kołodziej in her paper analyses Tadeusz Peiper's 14 poems containing the equals sign. Even though in the poet's first two volumes the pieces with the symbol = make up *circa* $^1/_3$ of all lyrical rhymes, the function of this sign in the poet's output has not to this day been extensively researched. The paper aims to partially fill this gap and it proposes to place Peiper's verses in the context of information theory which, although ahistorical, allows to explain numerous ostensible inconsistencies in the poetic project of the avant-garde principal. It also helps to move back to the interpretative conceptions included into the classical examinations of the 1960s structuralism inspired by cybernetics, and complemented with observations of the modes in which artistic neo-avant-garde exploited information theory.

58 J. Przyboś, *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 146.
59 Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*, s. 82–83.
60 T. Peiper, *Koncerty krakowskie*. W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 150.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.10

KATARZYNA KOPKA Uniwersytet Warszawski

O GRAFICZNYM ASPEKCIE MODELOWANIA CZASU W WIERSZU WOLNYM PRZYPADEK PIERRE'A REVERDY'EGO I JULII HARTWIG

1

Spośród wielu koncepcji dotyczących czasu intrygująca wydaje się refleksja, którą Platon zamieścił w słynnym kosmogonicznym dialogu – *Timajosie*. Zgodnie z nią boski demiurg stworzył czas na podobieństwo niezmiennej wieczności i puścił go w ruch po wszechświecie[1]. Platońskie przeciwstawienie ruchomego czasu i statycznej wieczności zaważyło na kształcie późniejszych dociekań filozoficznych. Inspirowało m.in. św. Augustyna, który w księdze XI *Wyznań* badał stosunek ludzkiej teraźniejszości do wiecznego Bożego „teraz"[2]. Stało się również punktem wyjścia Boecjuszowej definicji czasu, głoszącej, że „Bóg jest wieczny, a świat ciągle trwający"[3]. W pierwszych dekadach XX wieku podobny wątek podjął Pierre Reverdy, ale uczynił to w poezji, konkretnie zaś – w wersyfikacji stosowanego przez siebie wiersza wolnego. Artystę frapowały pytania, które warto postawić na początku niniejszych rozważań. Po pierwsze: czy *vers libre*, ze względu na wizualny charakter swej delimitacji, pozwala wytworzyć iluzję nieskończonego czasu w graficznym rysunku linijki? Po drugie – jeśli tak, to – czy może stać się medium wspomagającym konceptualne przejście od czasu w kierunku przynajmniej ułomnego pojmowania wieczności? I wreszcie: na jakich wersyfikacyjnych zasadach i wobec jakich ograniczeń przebiegałaby owa mediacja?

W artykule rozpatrzę te kwestie, przyglądając się wybranym utworom Reverdy'ego oraz ich przekładom pióra Julii Hartwig, co pozwoli sproblematyzować relację między graficznym odzwierciedleniem czasu w oryginale a jego wizualnym kształtem w translacji. Podejmę w taki sposób temat, którego nie poruszył Witold Sadowski na kartach pracy *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie. Reverdy i Pound*, rozszerzając badania nad wersyfikacją poety oraz jej tłumaczeniami o zagadnienie czasu[4].

---

1 Zob. Platon, *Timajos*. W: *Timajos. – Kritias, albo Atlantyk*. Przekł., wstęp, koment., skorowidz P. Siwek. Warszawa 1986, s. 45 (37d). O ruchu jako atrybucie czasu zob. też Arystoteles, *Fizyka*. Przekł., wstęp, przypisy K. Leśniak. Warszawa 1968, s. 133–134 (IV, 219a).

2 Św. Augustyn, *Wyznania*. Ks. XI. Przekł., wstęp, kalendarium Z. Kubiak. Wyd. 2, dodr. Kraków 1998, s. 332.

3 A. M. S. Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*. Ks. V. Przeł., oprac. G. Kurylewicz, M. Antczak. Wprowadzenie A. Kijewska. Wyd. 1, dodr. Kęty 2018, s. 126.

4 W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny – w przekładzie. Reverdy i Pound*. „Forum

Jak już zostało zasygnalizowane we wstępie, wiersz wolny będzie tu rozumiany jako tekst o profilu graficznym, docierającym do czytelnika za pośrednictwem lektury wzrokowej. Intuicje na temat wizualnego charakteru wiersza wolnego pojawiły się na polskim gruncie w pracach Doroty Urbańskiej i Artura Grabowskiego[5]. Podejście to doprecyzował Sadowski, dowiódłszy, że odpowiedni układ znaków na stronie może nieść za sobą rozmaite sensy – często niewyrażone wprost, lecz implikowane przez grafikę wiersza[6]. Kluczowa w tej koncepcji okazuje się przede wszystkim kategoria linijki traktowanej jako graficzny i autonomiczny znaczeniowo budulec wiersza wolnego[7]. W ujęciu Sadowskiego graficzna rozpiętość linijki sugeruje niekiedy rozległość czasową, koresponduje z motywem przemijania i ulotnością ludzkiej pamięci[8]. Dlaczego by więc wizualnego potencjału linijki nie wykorzystać do rejestrowania innych, nawet nieempirycznych form czasu – czasu wydłużającego się nienaturalnie, czy też postępującego w nieskończoność? W dalszej części artykułu postaram się pokazać, że wiersz wolny umożliwia uchwycenie takich temporalnych metamorfoz, i to nie tylko z racji swej struktury graficznej, lecz także ze względu na ramę semiotyczną. W obrębie tej ramy zaś – jak argumentują Jurij Łotman i Boris Uspienski – utwór (tekst) rządzi się własnymi prawami czasoprzestrzennymi, nieraz zupełnie odbiegającymi od fizykalnych podstaw nieartystycznej rzeczywistości (nie-tekstu)[9]. Warto przyjąć zatem spostrzeżenia semiotyków i potraktować *vers libre* Reverdy'ego jako tekst artystyczny, w którym czas daje się ująć w graficzny układ przestrzenny. Pozwoli to zauważyć, że w ramie wierszy Reverdy'ego czas nabiera charakteru wręcz surrealistycznego. Stosowana przez poetę (i tłumaczkę) linijka długa będzie tego przykładem.

Poetyki" 2021, nr 25. Dalej do tej pracy odsyłam skrótem S, ponadto stosuję jeszcze skrót SW do książki W. Sadowskiego *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków 2004) oraz skróty do następujących edycji poezji P. Reverdy'ego: RH = *Poezje wybrane*. Wybór, wstęp, przekł. J. Hartwig. Warszawa 1986; RM = *Main d'œuvres. Poèmes 1913–1949*. Paris 1949; RP = *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*. Préf. H. Juin. Paris 1967. Hartwig korzysta z wydania wierszy Reverdy'ego cytowanych w artykule w oryginale.

5 A. Grabowski: *Czemuż to wiersze pisze się wierszem*. „Pamiętnik Literacki" 1995, z. 3; *Wiersz. Forma i sens*. Kraków 1999. – D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.

6 Zaproponowane przez Sadowskiego – we wspomnianej książce – ujęcie wiersza wolnego jako tekstu graficznego stanowić będzie podstawę tego artykułu.

7 Sadowski w *Wierszu wolnym jako tekście graficznym* (SW 55–114) problematyce linijki poświęca sporo miejsca. O linijce – jednostce samodzielnej semantycznie – piszą też Grabowski (*Czemuż to wiersze pisze się wierszem*, s. 73–74) oraz K. Skibski (*Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań 2017, s. 54–55). Przy omawianiu wersyfikacji Reverdy'ego posłużę się przede wszystkim terminem „linijka". Określeń „wers", „wersyfikacja", a także „wiersz" – choć są one zarezerwowane dla numeryzmu – użyję wyłącznie ze względu na przyzwyczajenie czytelników do operowania tymi kategoriami. Zastrzeżenie to zapożyczam od Sadowskiego (S 6; SW 239).

8 Sadowski (SW 90–93) porusza wątek graficznie odzwierciedlanego czasu, ale nie rozważa go szerzej.

9 Ju. M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1. – Ju. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984. – B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*. W: *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. P. Fast. Katowice 1997.

2

Reverdy'ego fascynowały linie. „W mojej głowie linie, nic tylko linie. Gdybym tak mógł chociaż trochę je uporządkować" – rozmyślał poeta w *Traits et figures* (Kreski i figury, RP 35). W grafice swych wierszy Reverdy układał owe linie w najprzeróżniejszy sposób. Wypełnione słowami linijki upodabniał do figur geometrycznych i przestrzennych: kwadratu, prostokąta, kuli czy stożka. Z wielką zręcznością imitował również obserwowane przez siebie zjawiska: uderzenie błyskawicy, piasek przesypujący się w klepsydrze, krople deszczu zawisłe na rynnie[10]. W wersyfikacji poety linijka pełniła też funkcję bardziej abstrakcyjną. Przedstawiała granicę, czy – jak argumentuje Michel Collot – naznaczony śmiercią horyzont, za który odszedł najdroższy ojciec[11]. Nieobecność ukochanego rodzica obudziła w Reverdym niepokój egzystencjalny – lęk przed tajemniczą mocą przyciągającą ludzkie życie w sferę niepoznawalnego (S 9). Nie był to jednak stan obezwładniający wszelkie działanie. Poeta nie rezygnował z poszukiwania metafizycznych właściwości owej zagadkowej siły. Tak więc przyglądając się codziennym sytuacjom, zwykł podnosić je do rangi doznania, które nie kończy się w czasie. Wykorzystywał wtedy niestandardowo rozpiętą linijkę długą, kierując się przeświadczeniem, że spostrzeżone zjawiska mają znaczenie głębsze i prowadzą ku światu, w którego stronę zawędrowała dusza ojca. Interesująco przedstawia się wiersz *Espace* / *Przestrzeń*:

L'étoile échappée
L'astre est dans la lampe
La main
tient la nuit
par un fil
Le ciel
s'est couché
contre les épines
Des gouttes de sang claquent sur le mur
Et le vent du soir
sort d'une poitrine [RM 224]

Umknęła gwiazda
Jest w lampie
Ręka
trzyma noc
na nitce
Niebo
położyło się
na cierniach
Krople krwi uderzają o ścianę
I wieczorny wiatr
dobywa się z piersi [RH 106]

We francuskim utworze uwagę zwraca od razu nieproporcjonalnie długi w stosunku do pozostałych rozmiarów kształt linijki 9. Poeta posłużył się tu graficzną amplifikacją powstałą na prawach wizualnego kontrastu względem kolejnych linijek tekstu. Jest to zabieg jak najbardziej celowy. Nienaturalna długość wersu uwypukla powolne uderzanie kropel krwi o ścianę, a tym samym wizualizuje rozciągłość czasową opisywanego zjawiska. Monotonne „teraz" opadających kropel zdaje się nie mieć tu końca niczym linijka, która swym rysunkiem wymyka się graficznemu uszeregowaniu i podąża w kierunku białej przestrzeni. Czy jest to jeszcze czas mierzalny mechanizmem zegara? Czy może raczej niefinitywna teraźniejszość umożliwiająca odczucie wieczności, na jakiej tak bardzo zależało poecie?

Do ostatniego z podanych wariantów interpretacyjnych prowadzi prosta otrzy-

---

10 Zob. S 10–11. – I. C h o l, *Les Métamorphoses de l'espace poétique: autour de Pierre Reverdy*. W zb.: *Le Livre et ses espaces*. Éd. A. M i l o n, M. P e r e l m a n. Nanterre 2007. Na stronie: https://books.openedition.org/pupo/516 (data dostępu: 20 VII 2024).

11 M. C o l l o t, *L'Horizon typographique dans les poèmes de Reverdy*. „Littérature" 1982, nr 46.

mana z połączenia krańców linijek 3, 6, 7, 8 i 9[12]. Znajdując się w samym centrum wiersza, przypomina ona broczącą ranę – bolesne cięcie na skos kojarzące się z kaleczącymi ciało cierniami i kapiącą krwią. Kierunek liniowego zadrapania, wraz z wersem 9, zdaje się prowadzić wzrok dalej, poza tekstową przestrzeń, jakby w przeczuciu zewnętrznej siły, niczym magnes przyciągającej do siebie stworzenia doznające bólu. Wspomnianemu wrażeniu towarzyszy kosmiczna sceneria opisana w wierszu: gwiazda, noc, a także niebo i wiatr włączające wieczorne cierpienie w duchową ścieżkę medytacji. Ta natomiast otwiera się na inne niż ludzkie doświadczenie czasu, który wcale nie musi się kończyć.

Hartwig udało się utrwalić owo temporalne odczucie w translacji. Linijka 9 przekładu, podobnie jak w oryginale, kontrastuje z okalającymi ją, krótszymi rozmiarami, a to powoduje, że nie można jej przeoczyć. Graficzna rozpiętość jest tu nieco mniej wyrazista, co daje się wszakże wyjaśnić niewystępowaniem rodzajników w polszczyźnie, które we francuskim tekście wydłużają optycznie frazę. Mimo wszystko wizualne rozciągnięcie wciąż mocno oddziałuje. W ruchu graficznym skierowanym poza granice wersyfikacyjne linijka przemyca w sobie iluzję rozszerzającego się czasu – jednostajnie toczącej się teraźniejszości wyznaczanej przez nieskończone uderzenia kropel krwi. Poczuciu temporalnej niefinitywności asystuje zarazem zachowanie rytmicznego brzmienia oryginalnego wersu. Przewaga krótkich zestrojów powoduje, że opadanie kropel staje się wręcz słyszalne, a powtarzalny dźwięk odsyła do miarowo postępującego czasu.

Tłumaczka poradziła sobie również z kompozycyjnym rozplanowaniem linijek środkowych. Dzięki temu centralnie usytuowane cięcie dalej kojarzy się z ukośną raną. Ciągle też kieruje wzrok odbiorcy ku krawędzi najdłuższego wersu, wychylającego się poza układ graficzny, by przypomnieć o sile, która pociągnęła za sobą ojca poety.

W wersji polskiej pojawia się wszakże pewne odstępstwo od francuskiego wzoru. Jeśli w oryginale rozłożenie segmentów liniowych przedzielone zostaje przykuwającą wzrok bielą, to w tłumaczeniu rozwiązania takiego nie sposób spotkać; niezapełnione drukiem, środkowe miejsce jest znacznie bardziej ograniczone. Jaki związek z kategoriami czasu i wieczności ma ta translatorska różnica?

Według Collota w wersyfikacji Reverdy'ego biel ukazuje m.in. egzystencjalny brak, anihilującą pustkę, otchłań niewiadomego[13]. Oczywiste jest jednak również, że w wierszu wolnym biel nie musi należeć do „elementów niezagospodarowanych artystycznie" ani „przypominać białej plamy na niedokończonym obrazie". Może „wypełniać ją sens Bożej Obecności" (SW 30). Paradoksalnie, w utworze Reverdy'ego występują wszystkie te tendencje semantyczne. Jest w wierszu poety i sugestywnie zwizualizowane doświadczenie nicości, i niewyrażony słowami lęk przed śmiertelnością, i w końcu (na przekór pustce) – także przeczucie wieczności. Biel kojarzy się tu bowiem z podmuchem mistycznego wiatru, który wymyka się z ostat-

---

12 Więcej na temat typograficznego skosu w wersyfikacji autora *Espace* / *Przestrzeni* zob. I. C h o l, *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913–1960)*. Genève 2006, s. 42–54.

13 C o l l o t, *op. cit.*, s. 48–49.

niej grupy linijek, aby cyrkulować w niezapisanej przestrzeni kartki. W translacji Hartwig próżno doszukać się tak wyeksponowanych sensów. Powolne zbliżanie się czasu ku wieczności odczuje się przede wszystkim za pośrednictwem linijki długiej.

3

W wersyfikacyjnym instrumentarium poety linijka długa odgrywała z pewnością niebagatelną rolę. Graficznie rozszerzony rysunek doskonale nadawał się do wytworzenia iluzji spokojnie rozwijającej się teraźniejszości. Czas tracił dzięki temu atrybut ruchu i próbował upodobnić się do niezmiennego wiecznego „teraz". Pisząc o poetyckiej wyobraźni Reverdy'ego, Anna Balakian nazwała to temporalne wrażenie następująco: „Jest to świat w permanentnym stanie zatrzymania", w którym „rzeczy udają się na swój nieskończony odpoczynek"[14]. Hartwig z kolei, aby uczynić zadość surrealistycznym wizjom poety, pieczołowicie odwzorowywała ponadprzeciętny rozmiar linijki długiej. Zgodność tłumaczenia i oryginału zaobserwować można pod tym względem wielokrotnie, zwłaszcza w utworach, w których działania i stany nie pozwalają się uchwycić w rytmie wskazówek zegara. Czytelniczą uwagę koncentrują one na tym, czego nie da się ustalić w sposób chronologiczny: na metafizycznym wymiarze codziennego istnienia. Z przykładów warto przywołać – niezastygłe w czasie – kreślenie znaków w ostatniej linijce wiersza *Air* / *Powietrze*:

Sur le toit	Na dachu
Il n'y a plus de lumière	Nie ma już światła
Que le soleil	Tylko słońce
Et les signes que font tes doigts [RP 192]	I znaki, które kreślą twoje place [RH 120]

– nieustanny powrót wieczornego uspokojenia w zakończeniu utworu *Le Soir* / *Wieczór*:

Tristes les souvenirs glissent sur	Wspomnienia smutne prześlizgują się
ta poitrine	po twojej piersi
Devant part vers en haut l'espoir	Przed tobą wzbija się nadzieja
La douceur du repos qui revient chaque soir	Słodycz odpoczynku powracająca co wieczór
[RP 175]	[RH 116]

– czy nieprzemijające spoglądanie przez ramę okna w linijce 5 fragmentu wiersza *En face* / *Naprzeciw*:

Trois gouttes d'eau pendent à	Na rynnie zawisły
la gouttière	trzy krople
Trois étoiles	Trzy gwiazdy
Des diamants	diamenty
Et vos yeux brillants qui regardent	I twoje błyszczące oczy które patrzą
Le soleil derrière la vitre	w słońce za szybą
Midi [RP 207][15]	Południe [RH 123]

14 A. Balakian, *Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque*. W zb.: *Hommage à Pierre Reverdy*. Éd. L. Decaunes. Rodez 1961, s. 37.

15 Na temat różnic w grafice pozostałych linijek zob. S 10–11.

Nieszablonowe rozpinanie linijki pojawiało się u Reverdy'ego na tyle często, że stało się idiosynkratycznym manewrem jego techniki wersyfikacyjnej. Co zdarzy się, gdy tłumaczka postanowi mimo wszystko zmodyfikować znamienną długość wersu? Czy graficznie uwyraźniony czas oryginału nie zaburzy się w translacji? Problem ten rozważyć można na podstawie fragmentu jednego z najbardziej zagadkowych utworów poety – *Sur le talus* – który w translacji nosi tytuł *Na stoku*:

Nous sommes au bord du chemin	Jesteśmy na skraju drogi
Dans l'ombre	W mroku
près du ruisseau où tout se tient	tuż przy strumieniu gdzie wszystko się toczy
Si c'est encore une lumière	Dopóki jest jeszcze światło
La ligne part à l'infini [RP 181]	Linia odbiega w nieskończoność [RH 118]

Wzrok czytelnika od razu przyciąga różnica między linijką 3 oryginału a jej graficznym zapisem w wariancie spolszczonym. Reverdy posłużył się długim rozmiarem, Hartwig przełamała wers na dwie części. Wydaje się, że jest to działanie słuszne. Gdyby zachować frazę w jednolitym uporządkowaniu, wers stałby się zbyt rozszerzony względem francuskiego tekstu, co nie współgrałoby z subtelnym rozciągnięciem linijki pierwowzoru. Mimo tych zastrzeżeń decyzja Hartwig doprowadziła do pewnych zmian. W utworze poety bezkresny czas uwidacznia się graficznie; niekończące się „toczenie" wszelkich spraw znajduje swe pokrycie w wydłużającym się wersie. Takiemu wizualnemu rozwiązaniu akompaniuje dodatkowo translokacja wersu na prawą stronę kartki. Powstaje w związku z tym wrażenie, że wspomniana długość porusza się, a nawet wkracza w biel marginesu. W dynamice przesunięcia Reverdy unaocznił w ten sposób wędrówkę linijki poza wersyfikacyjną granicę – ku tajemnicy, która zdaje się przywoływać ją do siebie. Tłumaczenie nie oferuje natomiast takiego odczucia. Rozłamana linijka co prawda dalej zachowuje wszystkie kluczowe słowa, przepada jednak jej graficzne uwyraźnienie. Czasu nie odzwierciedlono tu w długim formacie wersu, ten zaś nie wychyla się w nieoznakowaną pismem dal.

Hartwig nie pozostawiła wszakże czytelników z translatorskim niedosytem. Wręcz przeciwnie, tłumaczka wybrnęła z impasu bardzo umiejętnie i w rekompensacie za poczynioną zmianę wydłużyła optycznie ostatnią linijkę cytowanego fragmentu. Mocniejsze niż w oryginale rozciągnięcie wersu wizualizuje w konsekwencji to, o czym mówi się wprost we francuskiej frazie. W graficznie rozszerzonym rysunku „linia" dosłownie „odbiega w nieskończoność" – w przestrzeni, ale też w czasie, który nie daje się już ująć w żadnym rejestrze wyznaczanym przez empirię. Zachowanie pustego odstępu względem lewego marginesu pozwala z kolei podążyć linijce w kierunku przeciwnej części kartki. Wers wchodzi nawet w zasięg prawego marginesu i eksploruje zewnątrztekstową biel niczym nieznany świat. Hartwig wykazała się więc techniczną wprawą w translacji. Istotne dla poety znaczenia przetrwały próbę przekładu.

4

Wybrane utwory potwierdziły tezę, że w wierszach Reverdy'ego czas podlega uwodzącym wyobraźnię przemianom. Może rozciągać się fantazyjnie, czy też przepły-

wać w nieskończoność, a uwydatnia to przede wszystkim graficzny chwyt – nietypowe rozszerzenie linijki. Tak osobliwie unaoczniona temporalność będzie zawsze zjawiskiem dezautomatyzującym tradycyjną percepcję. Wewnętrzny punkt widzenia, zanurzenie w świecie tekstu, pozwala wszakże odkryć, że czas stanowi tu wymiar głęboko usensowniony. Raz – przez wewnątrztekstowe prawidła wiersza; dwa – przez świadomy wybór twórcy, który w fenomenie czasu tropił ślady wieczności.

Poczynione przed chwilą refleksje skłaniają do namysłu nad ważnym pytaniem: czy w wierszu wolnym Reverdy'ego czas jest rzeczywiście jednym z parametrów gwarantujących spójność wykreowanego modelu świata?

Szkoła tartusko-moskiewska stawiała sprawę jasno. Tekst stanowi koherentną całość. Konstytuują ją znaki artystyczne organizujące jej sens globalny[16]. Semiotyczna struktura dzieła zaświadcza zarazem o swoistości stworzonego uniwersum. Tekst artystyczny ma przecież „własną przestrzeń i czas, własny system wartości, normy zachowań [...]" – podkreślał Uspienski[17]. W świetle owych uwag *vers libre* Reverdy'ego jest tekstem spójnym. Zaświadczają o tym wszelkie fluktuacje temporalne dokonujące się w obrębie wiersza. Czas nie rozbija tekstowej ramy, nie szuka dopełnienia poza sferą znakowania artystycznego. Poeta eksperymentuje tu tylko z potencjałem ludzkiego umysłu, pozwalając czytelnikowi doświadczyć niemożliwego: teraźniejszości, która nigdy się nie kończy.

Warto zastanowić się, czy rzecz faktycznie tak się przedstawia. Jak pokazałam, w graficznym rysunku linijki bezkresny czas wielokrotnie podróżował ku granicom wersowego porządku tudzież próbował je przekroczyć, wybiegając w biel marginesu. Taki manewr wiązał się z życiorysem twórcy. Dokładniej – z metafizyczną potrzebą poety, by wyjść myślami poza śmiertelny horyzont i zgłębić sens ojcowskiego zniknięcia. Czy w obliczu tych duchowych poszukiwań wciąż mówić można o tekstach Reverdy'ego, że są one ściśle zamknięte w swoich ramach? Czy nieskończenie rozciągający się czas nie zaburza koherencji wewnątrztekstowego świata i nie przełamuje ramy artystycznej, by choć w niewielkim stopniu przybliżyć się do wiecznego „teraz"?

Obserwacji niech posłuży fragment cytowanego już utworu *Le Soir* i jego translacja zatytułowana *Wieczór*:

Tu es assis devant la porte	Siedzisz przed drzwiami
Tête inclinée	Z pochyloną głową
Dans l'ombre qui s'éntend	W rozciągającym się powoli mroku
Le calme qui descend	Zstępuje spokój
Une prière monte	Wstępuje modlitwa
On ne voit pas les genoux de celui qui prie [RP 175]	Nie widać kolan tego który się modli [RH 116]

Zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu na plan pierwszy wysuwają się linijki długie, choć znów pojawiają się pewne różnice. Linijka 3 wersji francuskiej znajduje się na krawędzi układu: ucieka z sąsiedztwa wersów 2 i 4. W translacji zaś wspomniane wersy znacznie szczelniej zamykają linijkę, co niweluje pustkę, która w pierwowzorze rozpościerała się po lewej stronie. Nie jest to jedyny raz, kiedy tłumaczka zdecydowała się na takie odstępstwo. Jak pisał Sadowski, Hartwig powie-

16 Zob. Ł o t m a n, *op. cit.*, s. 76–77.
17 U s p i e n s k i, *op. cit.*, s. 199.

lała w ten sposób szczególny gest poety. W pewnym okresie życia Reverdy odważył się bowiem „przeredagować swoje utwory, wypełniając niektóre białe miejsca tekstem" (S 21). Owo rozwiązanie naśladowane jest w analizowanym przykładzie przez mocniejsze niż w oryginale rozszerzenie linijki dzięki redundantnemu wykorzystaniu przysłówka. W tłumaczeniu mrok nie tylko się „rozciąga", ale czyni to też „powoli". Wydłużony format wersu zaczyna kojarzyć się zatem z leniwie postępującym zapadaniem zmierzchu. Niekończący się czas wieczoru rozbija zarazem semiotyczne granice utworu. Graficzne rozciągnięcie tekstu w biel marginesu – podobnie jak w oryginale – jest niczym spotkanie z nieoznakowaną artystycznie sferą wieczności, która pasjonowała poetę.

Analogiczne wnioski wysnuć można z obserwacji wersu 6, pod względem rozmiaru wiernie odwzorowanego przez tłumaczkę. Swoim wydłużonym kształtem linijka nawiązuje do stematyzowanej w niej sytuacji: wieczornej modlitwy trwającej mimo zbliżającej się ciemności. Wizualnie imituje ona akt strzelisty, który w nieskończonym wznoszeniu się do nieba przełamuje ramę semiotyczną utworu, by dostać się w objęcia Absolutu. Poetycki krajobraz nie jest więc samowystarczalny. Aby zachować sens, świat musi skierować się w stronę tego, co zewnątrztekstowe – ku wieczności zdolnej przeniknąć rzeczywistość metafizycznym naddatkiem sensu. Czy Reverdy zdołał ją uchwycić w znakowej konfiguracji swojego *vers libre*?

Rosyjscy semiotycy dostrzegali przypadki wtargnięcia do przestrzeni artystycznej tego, co zewnątrztekstowe. Uspienski pisał np. o widzach przekraczających granice sztuki i naruszających w taki sposób jej spójność[18]. Łotman twierdził natomiast, że pojawianie się w utworze pozatekstowych elementów może wyrażać się jako wniknięcie w tekst innej struktury znakowej lub nowego, nieznanego dotychczas porządku, dla którego należy „wypracować [...] odpowiedni system kodujący"[19]. Gdzie wśród tych myśli usytuować wieczność, ku jakiej kierował się poeta?

Reverdy nie postrzegał wieczności przez pryzmat znaków oferowanych przez system religijny. Nieskończoność i jej centrum – Bóg – jawiły mu się zawsze w kategoriach tajemnicy metafizycznej, natomiast wszelkie próby jej znakowania twórca uznawał za oddalające od Boskiej Istoty. W *Le Livre de mon bord* (Moja książka pokładowa) artysta pisał:

> Wyrusza się na poszukiwanie Boga – jak się to mówi – a znajduje się religię ⟨...⟩. O Bogu można myśleć godnie tylko bez szczegółów. A religia żyje całą nieskończonością szczegółów, o s t a t e c z n i e z u p e ł n i e z n i e k s z t a ł c a j ą c y c h i z a c i e m n i a j ą c y c h o b r a z b o s k o ś c i, k t ó r e j s ł u ż y[20].

Wieczność więc nie jako uspójniony przez „nieskończone szczegóły" tekst, lecz raczej jako nadzwyczajny nie-tekst wymykający się ludzkiemu znakowaniu, w tym sensie również: świat, który nie daje się zamknąć w żadnej ograniczającej go ramie – takie obserwacje zdawał się czynić poeta.

---

18 *Ibidem*, s. 201.

19 Ł o t m a n, *op. cit.*, s. 427.

20 P. R e v e r d y, *Le Livre de mon bord. Notes 1930–1936*. Paris 1948, s. 85, 89. Cyt. za: J. H a r t w i g, wstęp w: RH 13. Spacją zaznaczyłam część nieprzełożoną przez tłumaczkę, natomiast istniejącą w oryginale.

Poprzez praktykę wersyfikacyjną Reverdy ukazał, że wiersz wolny dysponuje środkami oswajającymi odbiorców z charakterem nadprzyrodzonego nie-tekstu. Wydłużony rozmiar wersu sprawdzał się tu najlepiej: czynił wyczuwalnym czas w nadziei na upodobnienie go do wiecznego „teraz". Była to jednak zawsze wyłącznie próba „utekstowienia" wieczności, namiastka artystyczna tego, co swój rdzeń metafizyczny ma poza wszelkimi znakami. Tam bowiem, gdzie wkraczał długi rysunek linijki – kończyły się słowa; gdzie zaczynała wieczność – kapitulowała logika rozumu. Z tym wiąże się dramat duchowy Reverdy'ego. Apetytu na wieczność nie udało się poecie nigdy w pełni zaspokoić. Zaświaty, w których odpoczywał ojciec, na zawsze pozostały zagadką.

5

Omówione przykłady zachęcają do podsumowań teoretycznych. Dobrze znana jest teza Gottholda Ephraima Lessinga, który w *Laokoonie, czyli O granicach malarstwa i poezji* zawyrokował: „następstwo w czasie to pole działania dla poety [...]". Specyfika poezji – stwierdzał autor rozprawy – wynika z „artykułowania dźwięków po sobie w czasie [...]", te zaś wpływają na linearny odbiór akcji dokonującej się w utworze[21]. Większość późniejszych pozycji wersologicznych wyrastała z podobnego myślenia o związkach między czasem a – mówiąc już ściślej – budową wiersza. Badacze przyglądali się głównie wierszowi numerycznemu, na warsztat biorąc jego strukturę rytmiczną, która znakomicie nadawała się do dźwiękowego odzwierciedlania czasu. W ostatnim półwieczu taką drogą podążył m.in. Derek Attridge, rozpatrując czas jako wymiar „kontrolowany i porządkowany przez [...] organizację rytmiczną wiersza [...]"[22].

Z podobnymi refleksjami spotkać się można *nb.* dużo wcześniej, gdy sięgnie się np. do prac polskojęzycznych. W rozprawie z 1818 roku Józef Elsner roztrząsał kwestię rytmu w poezji w korespondencji z rytmem muzycznym, wychodząc z założenia, że rytm „w muzyce jak w poezji nie jest nic innego, jak całością szyku tonów i [...] ich postacią w czasie"[23]. „Spółmierność brzmienia i czasu" interesowała również Ludwika Jenikego, który w 1865 roku pisał o harmonijnej miarowości poezji dającej o sobie znać w trakcie głośnej lektury wierszy[24]. Nieco później, w 1901 roku relacja między czasem a rytmem poetyckim zyskała psychosomatyczne rozpoznania w książce Stanisława Mleczki[25]. Mleczko definiował jednost-

---

21 G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Oprac. nauk. M. Mencfel. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wyd. 2. Kraków 2012, s. 71, 60.

22 D. Attridge, *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 105.

23 J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego. Szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym*. Cz. 1. Przekł, objaśn. K. Brodziński. Warszawa 1818, [s. 39]. Na stronie: https://polona.pl/item-view/9893cfcb-54d7-4501-8723-91145f38475f?page=42&searchQuery=ton%C3%B3w (data dostępu: 1 IV 2025).

24 L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie O rytmiczności języka polskiego*. Warszawa 1865, s. 3, 20–21. Na stronie: https://polona.pl/item-view/86bef4ca-82d2-443f-a7a5-4e3c48f7edc3?page=8 (data dostępu: 1 IV 2025).

25 S. Mleczko, *Serce a heksametr, czyli Gieneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*. Warszawa 1901. Na stronie: https://polona.pl/item-view/15cdf85e-47ea-409d-97aa-0f3ca431ca22?page=8 (data dostępu: 1 IV 2025).

ki czasu w powiązaniu z uderzeniami serca (tzw. periodami sercowymi). Te z kolei równały się „tchnieniom wydechowym", składającym się – jak dodawał wersolog – na rytmiczne odczytywanie utworu[26].

Kolejne prace tak bardzo nie akcentowały fizjologicznych uwarunkowań czasu i rytmu w wierszu. Franciszek Siedlecki zauważał, co prawda, że rytm – „szereg periodyczny" – „to powtarzanie się pewnych układów bodźców [...]". Badacz podejmował jednak i inną myśl. Dotyczyła ona samego czytelnika, który kojarzył regularne następstwo zgłosek z miarowo postępującym czasem i na tej podstawie wytwarzał w sobie „oczekiwanie powtórzenia"[27]. W takim ujęciu rytm – wpisany w układ metrum – stanowił specyficzny metronom wywołujący w odbiorcy wrażenie związane z odmierzaniem czasu regulowanego przez zasady danego systemu wersyfikacyjnego. Sprawą istotną było, jak notował już potem Karol Wiktor Zawodziński, ażeby „poczucie istnienia [...] [tego] nieustannie uderzającego [...]" metronomu „nie zanikało w czytelniku", a przeciwnie – uprzystępniało doświadczanie poezji „przebiegającej w czasie"[28]. Uwagi na wspomniany temat poczyniła także Maria Dłuska. Badaczka wskazywała na zależność poetyckiego rytmu od fikcji równoczasowości[29]. Jej zdaniem, aby zachować rytm w wierszu, niezbędne jest utrzymanie iluzji dotyczącej względnej tożsamości czasowej następujących po sobie struktur wierszowych, dzięki czemu czytelnik może rozpoznać określony system wersyfikacji. Pojęcie fikcji równoczasowości miało przy tym swoje ograniczenia. Teoria Dłuskiej była fonocentryczna; „rytm czasowy" łączył się z „rytmem słuchowym" i w taki sposób z pola widzenia znikała domagająca się rozwiązania kwestia istnienia czasu w wierszu wolnym, odbieranym nie tyle słuchowo, ile wzrokowo[30].

Zgromadzone obserwacje zmierzają w kierunku uzupełnienia owej luki. Przedstawione analizy dowiodły, że wiersz wolny wykazuje tendencję do uprzestrzenniania czasu w swej strukturze graficznej. W rezultacie czas zaczyna prezentować się jako parametr wizualnie uchwytny; można zobaczyć jego ruch, próbować zmierzyć optycznie jego trwanie. Spostrzeżenia te otwierają przed wersologią nowe terytoria. Pomiar czasu przestaje stanowić właściwość jedynie wersyfikacji tradycyjnej. Wyznacza go również grafika wiersza wolnego, przede wszystkim eksperymenty z długością linijek, które mogą oferować odczucie czasowej rozciągłości.

W kontekście poczynionych uwag unikalny charakter linijki długiej nie powinien być lekceważony przez tłumaczy. Przypadek wersyfikacji Reverdy'ego udowodnił, że jej nietypowe użycie wiąże się nie tylko z czasem, ale też z niezwykłym statusem wierszy poety: utworów o przełamanej ramie, wychylających się w stronę transcendencji.

---

26 *Ibidem*, s. XIV–XV.

27 F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. W: *Pisma*. Zebrali, oprac. M. R. Mayenowa, S. Żółkiewski. Warszawa 1989, s. 275.

28 K. W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Oprac. J. Budkowska. Wrocław 1954, s. 20, 17.

29 M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Warszawa 1978, s. 20–21.

30 *Ibidem*.

Abstract

KATARZYNA KOPKA University of Warsaw
ORCID: 0009-0001-6495-3017

ON THE GRAPHICAL ASPECT OF TIME MODELLING IN FREE VERSE THE CASE OF PIERRE REVERDY AND JULIA HARTWIG

The article investigates the problem of time modelling within the graphics of the free verse. Here, time is understood as a variable of the semiotic frame, the laws of which permit the recognition of which an infinitive extending of the present as a non-empirical time-form. It is argued that this peculiar dimension of time may be expressed through the long line. The body of material consists of Pierre Reverdy's poems and their translations by Julia Hartwig, the juxtaposition of which addresses the translation of time in the free verse. Additionally, the study elaborates on the non-cohesion of Reverdy's poems, where time transcends the frame of the verse in pursuit of eternity perceived as a non-text. The paper concludes that time can be gauged not only in the prosodic structure of traditional versification, but also in the graphics of the free verse, which suggests a new research avenue in the theory of verse.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.11

MACIEJ MAZUR Uniwersytet Śląski, Katowice

OD ENCYKLOPEDYSTÓW DO ALAINA ROBBE-GRILLETA
RZUT OKA NA WYBRANE ASPEKTY NOWOCZESNEGO DYSKURSU O OPISIE LITERACKIM*

W artykule omawiam elementy nowoczesnej dyskusji toczącej się wokół opisu literackiego (głównie prozatorskiego) od drugiej połowy XVIII wieku do lat sześćdziesiątych XX wieku, z nastawieniem na prześledzenie historii jego negatywnego wartościowania i wiązanych z nim zagrożeń. Podstawę prezentowanego zarysu stanowią najbardziej rozpoznawalne oraz wpływowe wypowiedzi teoretyczne i krytyczne bezpośrednio poświęcone opisowi[1].

Rozprawa uwzględnia prace i zagadnienia analizowane z osobna wielokrotnie i dogłębnie, lecz dotąd niezestawione w proponowanej konfiguracji. Skonfrontowanie ich ze sobą pozwala odsłonić wzajemne zależności, uzmysławia też, pod wpływem czego kształtował się przez stulecia krytyczny stosunek do deskrypcji i których kategorii dotyczył, wreszcie pokazuje, że liczne diagnozy łączonych z nią niebezpieczeństw umożliwiły potraktowanie jej jako narzędzia służącego dekonstruowaniu klasycznej formy powieści w dobie *nouveau roman*.

Przedstawione problemy najjaskrawiej uwidaczniają się w kontekście międzynarodowym, zwłaszcza francuskim, stąd też francuskocentryczny dobór lektur

* Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą *Perły nauki*, nr projektu PN/01/0077/2022, kwota dofinansowania 192 493 zł.

1 E.-F. Mallet, L. de Jaucourt, *Description, (belles-lettres)*. Hasło w: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 4. Mis en ordre et publié par D. Diderot, J. d'Alembert. Paris 1754. Na stronie: https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/idviewer/2097/894 (data dostępu: 1 VIII 2024). – G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji* (1766). Oprac. nauk., wstęp M. Mencfel. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wyd. 2. Kraków 2012. – J.-F. Marmontel, *Descriptif* (1782). Hasło w: *Eléménts de littérature*. T. 2. Paris 1825. – É. Zola, *De la descripiton* (1880). W: *Le Roman expérimental*. Wyd. 5. Paris 1881. Na stronie: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k/f4.item (data dostępu: 4 IV 2024). – G. Lukács, *Opowiadanie czy opis. Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie* (1936). Przeł. B. Rafałowska. „Przegląd Humanistyczny" 1959, nry 4–5 (dalej odsyłam do tego artykułu skrótami O-4 i O-5, po których podaję numer stronicy). – R. Barthes: *Literatura obiektywna* (1954). W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, wstęp. J. Błoński. Przeł. W. Błońska [i in.]. Warszawa 1970 (przeł. A. Tatarkiewicz); *Literatura dosłowna* (1955). W: jw. (przeł. A. Tatarkiewicz). – A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Édition électronique du livre 1963/2013. Paris 2013 (cytaty z tego dzieła opatruję skrótem P; liczba po skrócie wskazuje numer stronicy).

w artykule[2]. Aby uniknąć nieporozumień, podkreślę także, iż przedmiotu badań nie stanowi historyczny rozwój opisu jako formy podawczej, w tym zakresie przeznaczam nieco miejsca wyłącznie na omówienie newralgicznych kulturowych przemian na przełomie XVIII i XIX wieku, które miały wpływ na terminologiczną stabilizację pojęcia opisu (również w krytyce literackiej).

Ponadto moim zamiarem, mieszczącym się w ramach znacznie szerszej dyskusji wokół teorii deskrypcji, jest po pierwsze, naszkicowanie tła dla współczesnych studiów deskryptologicznych (ich najnowsza, międzynarodowa historia, jak twierdzę, rozpoczyna się wraz z dyskursem o *nouveau roman* ⟨zwłaszcza Jean Ricardou⟩), a po drugie, zasygnalizowanie na poczet przyszłych badań nad opisem (zwrot deskryptywny, w Polsce zaś sugerowana „humanistyka opisowa"[3]) charakterystycznych symplifikacji jego tradycyjnej, normatywnej i „awangardowej" krytyki.

Zarys tła historycznego (druga połowa XVIII stulecia – pierwsza połowa XIX wieku)

W stuleciu XVIII opis pozostawał fenomenem rozmytym i nieprecyzyjnym. Widziano w nim jedną z metod historii naturalnej (przyrodoznawstwo), natomiast w traktatach literackich, podręcznikach stylistyki, recenzjach prasowych, co wykazuje Bożena Witosz, bywał uznawany za figurę myśli, formę wypowiedzi poetyckiej lub odmianę *narratio*[4]. W ówczesnym dyskursie na temat opisu mieszały się ze sobą obserwacje teoretyczne i sądy normatywne: próby skonstruowania definicji z poradami bądź przestrogami dla posługujących się nim autorów. Należy zaznaczyć, że w obrębie historii naturalnej opis mniej ulegał wpływom doktryny retorycznej niż w opracowaniach poświęconych niedookreślonej kategorii *belles-lettres*[5].

Historycznie z deskrypcją wiązano przynajmniej trzy zagrożenia: a) powierzchowność, b) proliferację szczegółu (redundancję) i c) dążenie do autonomizacji.

Ad. a) W ujęciu Edmé-François Malleta i Louisa de Jaucourta opis stanowił niedoskonałą definicję, pozwalał odróżnić od siebie rzeczy, ukazać ich właściwości i sytuację, w której się znajdują, lecz nie rozwijał ich „natury ani istoty"[6]. Z kolei Georges-Louis Leclerc de Buffon w *De l'art d'écrire* (O sztuce pisania),

---

2 Na materiałach z polskiej krytyki XVIII, XIX i początku XX wieku wyczerpujące badania poświęcone deskrypcji przeprowadziła wcześniej B. Witosz (*Opis, opisowość*. Hasło w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia, terminy, zjawiska, przekroje*. T. 2: *N–Z*. Red. J. Bachórz [i in.]. Warszawa–Toruń 2016). Również tym usprawiedliwiam, że w swoich analizach sięgam do źródeł innych niż rodzime.

3 T. Mizerkiewicz, *Wielki powrót opisu*. „Forum Poetyki" 2020, nr 19, s. 5.

4 Witosz, *op. cit.*, s. 148. Zwracam jeszcze uwagę na tradycyjne, retoryczne typizacje *descriptio*, oparte „na rodzaju przedmiotowych odniesień": m.in. chronografię, topografię, portret (*ibidem*). Więcej na ten temat zob. B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*. Katowice 1997, s. 29–30.

5 Różnica ta dobrze uwidacznia się, gdy porównamy ze sobą dwa hasła: *Description (historie naturelle)* L. J. Daubentona oraz *Description (belles-lettres)* Malleta i de Jaucourta, zamieszczone w tomie 4 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

6 Mallet, de Jaucourt, *op. cit.*

przeciwstawiając malowanie słowem (deskrypcję w sensie *enargeia*) zimnemu, czysto wizualnemu opisowi, zwracał uwagę, że ten drugi, ignorujący dane płynące z innych zmysłów niż wzrok, udaremnia czytelnikowi doznanie wrażeń synestetycznych (multisensorycznych wymiarów opisywanych obiektów), ponadto zaś, że może on spłycać lub zniekształcać dane empiryczne i być podatny na iluzje[7]. Widać wyraźnie, iż w tych dwóch wybranych podejściach zarysowywała się cienka granica między deskryptywną powierzchownością (niedoskonała definicja) a powierzchniowością (nastawieniem na ukazywanie zewnętrznych cech przedmiotu).

Ad. b) Problem stopnia detaliczności deskrypcji podejmowano powszechnie w oświeceniu jeszcze w kontekście klasycystycznych wymogów dotyczących budowy opisu[8]. Aby przeciwdziałać przesadnemu nagromadzeniu detali, zalecano w sferze kompozycji ich selekcję, w sferze tematycznej – przede wszystkim hierarchizację[9]. Chaos rzeczywistości nie mógł być amplifikowany przez chaos opisu, ten powinien ją artystycznie „wygładzić" i „zsyntezować". Należy dodać, że z obiema zasadami zerwał później romantyzm[10]. Obszerność deskrypcji miała być też dostosowywana do ważności jej tematu, wolność zaś autorów swobodnie dorzucających kolejne rzeczowniki i przymiotniki ograniczana przez horyzont odbiorcy, który, będąc niezdolnym do zapanowania nad ogromem informacji, mógłby zobojętnieć i zacząć opisy pomijać. A zatem kluczowa trudność sprowadzała się do rozstrzygnięcia dylematu: jak zachować szczegółowość bez utraty spójności przedstawienia (w sensie stabilności referencyjnej)[11]? Już Denis Diderot w *Le Salon de 1767* (Salon 1767) wnikliwie komentował, że „szczegółowość w opisie daje taki sam efekt jak rozmycie", natomiast deskryptywne wyolbrzymienie może sprawić, że pomyli się „mszycę ze słoniem", zbytek detali zaś – że straci się z oczu ideę[12].

Ad. c) Trzecie zagrożenie wynikało z powiązania opisu z enumeracją, o czym wspominali najpierw encyklopedyści: Mallet i de Jaucourt. Twierdzili oni, że wyliczenia nigdy całkowicie nie wyczerpią ani nie zastąpią przedmiotu, nie są bowiem

---

7 *De l'art d'écrire* G.-L. Leclerca de Buffona zostało omówione detalicznie przez J. Stalnaker w znakomitej monografii na temat opisu w oświeceniu *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia* (Ithaca, N. Y. – London 2010, s. 61–62).

8 We Francji, jak twierdzi Ph. Hamon (*Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris 1981, s. 17), negatywny stosunek do szczegółu mnożącego się na potęgę, „importowanego z poza-tekstu" (przepisanego np. z podręcznika lub fachowego leksykonu), utrzymywał się „od de Boileau do Albalata". W Polsce o zagrożeniach dla klarowności i dla celowości komunikacji powodowanych przez rozplenianie się detali wypowiadali się już wtedy m.in. F. K. Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*, S. K. Potocki w dziele *O wymowie i stylu*, E. Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji*. Obszerny zbiór cytatów wskazujących na te zagrożenia można znaleźć w opracowaniu Witosz (*Opis, opisowość*, s. 149–151).

9 Zob. Witosz, *Opis, opisowość*, s. 150–151.

10 Zob. *ibidem*, s. 151.

11 Zob. Stalnaker, *op. cit.*, s. 14.

12 Cyt. za: S. Lojkine, *Le Problème de la description dans les „Salons" de Diderot*. Na stronie: https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/diderot/probleme-description-dans-salons--diderot (data dostępu: 1 XII 2024). W zasadzie już w tym momencie jesteśmy w centrum dynamiki deskryptywnej, wykorzystywanej dwa wieki później w pisarstwie *nouveau roman*.

w stanie ujawnić wszystkich jego atrybutów[13]. Opis w kształcie listy czy katalogu, dla którego prototypem jest Homerycka lista statków z *Illiady*, stanowi – według określenia Philippe'a Hamona – „cystę"[14], tzn. wyraźnie obcy, autonomiczny segment, zdecydowanie niespójny z zakładaną przez klasyczny dyskurs normatywny „koncepcją dzieła (które nie może być niestabilnym agregatem »kawałków« lub »szczegółów«)"[15]. Problem ten stał się doskonale widoczny w cieszącej się w wieku XVIII dużą popularnością poezji deskryptywnej – niefabularnej i kojarzonej z nużącymi wyliczeniami[16].

Wymieniony gatunek i narosła wokół niego krytyka (m.in. *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji* Gottholda Ephraima Lessinga) przyczyniły się w pewnym stopniu do stabilizacji zakresu znaczeniowego deskrypcji u schyłku oświecenia. Według Joanny Stalnaker ów – jak go nazywa badaczka – „nowoczesny projekt poetycki" stworzył warunki do pojawienia się nieznanej kategorii „opisywacza/deskryptora" (ang. *describer*, fr. *descripteur*)[17].

Poezja deskryptywna wzięła swój początek od cyklu wierszy Jamesa Thomsona *The Seasons* (Pory roku, 1730). We Francji ogromnie zyskała na popularności po przetłumaczeniu tego zbioru w 1759 roku. Najpełniejszy kształt przyjęła ona w dziełach Jeana François de Saint-Lamberta (*Les Saisons* ⟨Pory roku, 1769⟩) i w szczególności Jacques'a Dellile'a (*Les Jardins* ⟨Ogrody, 1782⟩, *Człowiek pól albo Georgiki francuskie* ⟨*L'Homme des champs ou Les Géorgiques françaises*, 1802⟩). Była ściśle związana z encyklopedyzmem i prężnym rozwojem historii naturalnej. Jak zauważyła Alina Witkowska:

> nowożytny poemat opisowy miał ambicje wprowadzenia nauki o przyrodzie do poezji, utrzymania sojuszu między językiem wiedzy i literatury oraz przeniesienia w obręb artystycznego deskryptorstwa tej podstawy poznawczej, która kierowała przewrotem w ówczesnej fizyce i szeroko pojętych badaniach natury[18].

Omawiany gatunek często ignorował klasyczne zasady kompozycyjne, zwłaszcza poprzez zmianę stosunku podrzędności opisu wobec narracji (w niektórych przypadkach[19]) oraz tworzenie dodatkowych zespołów objaśnień encyklopedycz-

---

13 M a l l e t, d e J a u c o u r t, *op. cit.*, s. 878. Na temat suplementarnego charakteru opisu i jego niezdolności do wyczerpania swojego przedmiotu wypowiedział się również Diderot. Zob. L o j k i n e, *op. cit.*

14 H a m o n, *op. cit.*, s. 12.

15 *Ibidem*, s. 16.

16 Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jest lista metali w utworze J. D e l i l l e'a *Les Trois règnes de la nature* (Trzy królestwa natury, 1808), opatrzonym pokaźnym zbiorem encyklopedycznych komentarzy. Z perspektywy czasu poezja deskryptywna była we Francji ostro krytykowana m.in. przez Ch. A. Sainte-Beuve'a, który uznał ten gatunek za zupełnie nieudany projekt poetycki. Więcej na ten temat zob. S t a l n a k e r, *op. cit.*, s. 124–139.

17 *Ibidem*, s. 126.

18 A. W i t k o w s k a, *Poemat opisowy*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. K o s t k i e w i c z o w a. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1996, s. 415.

19 W Polsce (T. Kostkiewiczowa, A. Witkowska) i za granicą (J. Stalnaker) zwracano uwagę na to, że poezja deskryptywna wcale nie była – jak sugeruje jej nazwa – w tak znacznym stopniu oparta na opisie. Na niedobory talentu opisowego J. Dellile'a w porównaniu do H. Bernardina de Saint-Pierre'a wskazywała A. Z a ł u s k a w pracy *Poezja opisowa Delille'a w Polsce* (Kraków 1934, s. 13–14). Stąd słuszne może być spostrzeżenie, że – przynajmniej we Francji – dzieła wspomi-

nych do specjalnie zaciemnionych wierszy, w których brak nazwy naukowej opisywanego obiektu (np. pierwiastka – molibdenu, platyny *etc.*) zastępowano serią wyrażeń obocznych[20]. Z tych względów poemat opisowy atakowano z punktu widzenia doktryny retorycznej[21]. Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiej filipiki jest krótki artykuł Jeana-François Marmontela *Descriptif* (Opis, 1782).

Nim przejdę dalej, zaznaczę, że szkic ten stawia w nieco innym świetle przekonanie Witkowskiej, iż w XVIII wieku nie było jeszcze poczucia gatunkowej odrębności poematu opisowego (częściej traktowano go jako odmianę poezji dydaktycznej niż opisującej)[22], a tym samym skłania do jego reinterpretacji[23]. Wprawdzie Marmontel oprócz terminu „*poème didactique* [poemat dydaktyczny]" użył określeń „*genre descriptif* [gatunek opisowy]" i „*poème descriptif* [poemat opisowy]", ale już na początku artykułu wyraźnie podkreślił: „tego, co obecnie nazywamy gatunkiem opisowym w poezji, nie znali starożytni. Jest to nowoczesny wynalazek, którego, jak mi się wydaje, nie aprobują ani rozum, ani smak"[24].

Dalsza krytyka Marmontela przybierała co najmniej równie sceptyczny ton. Encyklopedysta zarzucał dziełom poezji deskryptywnej zupełny brak planu kompozycyjnego i korespondencji między częściami –

> każda rozsądna kompozycja musi tworzyć całość, całość, której części są ze sobą powiązane, której środek odpowiada początkowi, a koniec środkowi: takie jest przykazanie Arystotelesa i Horacego[25].

Tak sformułowany problem jest zgodny z przytaczaną już oceną Hamona, dotyczącą katalogu jako tekstowej cysty. Oświeceniowy teoretyk stwierdził ponadto, że o ile pojedyncze opisy przypuszczalnie sprawią czytelnikowi przyjemność, o tyle „sto opisów z rzędu jest jak zwój szkiców Verneta przyklejonych jeden do drugiego"[26]. Dlatego też poezja deskryptywna wydawała się mu niedostosowa-

---

nanego Bernardina Saint-Pierre'a czy L.-S. Merciera miały większy wpływ na rozwój deskrypcji jako formy podawczej. Z kolei w dyskursie krytycznym, głównie w związku z oddziaływaniem traktatu G. E. Lessinga, poezja deskryptywna – zgodnie z prawdą, niekoniecznie upostaciowująca opisowy nadmiar – zaczęła funkcjonować jako pewien ogólny i negatywny wzorzec użycia opisu (świadczy o tym krytyczny komentarz Zoli ⟨*op. cit.*, s. 230⟩ do twórczości T. Gautiera, w którym nazwał go „potomkiem w linii prostej opata Dellile'a").

20 Zob. przypis 14.

21 Negatywne sądy polskiego klasycystycznego parnasu (L. Osiński, E. Słowacki) na temat poezji opisowej, dotyczące m.in. zaburzenia w niej proporcji między deskrypcją a komentarzem (zwłaszcza u Delille'a) oraz marginalizowania pozycji człowieka, zebrała i omówiła T. Kostkiewiczowa w artykule *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego. („Sofiówka" i „Ziemiaństwo polskie")* (w zb.: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław 1965, s. 63–65).

22 Witkowska, *op. cit.*, s. 414.

23 Inne niż Witkowska stanowisko w sprawie postrzegania gatunkowej odrębności poezji opisowej prezentuje Stalnaker (*op. cit.*, s. 126–134), która ustaliła – na podstawie analizy przedmów i komentarzy Saint-Lamberta oraz Dellile'a do własnych utworów – że wystąpiło ono już pod koniec XVIII wieku. Niewątpliwie jednak trudno mówić o funkcjonowaniu w tamtym czasie sformułowanej poetyki tego gatunku, skoro był on ustawicznie brany za odmianę poezji dydaktycznej (co widać zresztą u Marmontela).

24 Marmontel, *op. cit.*, s. 115–116.

25 *Ibidem*, s. 118.

26 *Ibidem*.

na do oczekiwań odbiorcy i po prostu nudna, ukierunkowana wyłącznie na prywatne upodobania poety. Jak przekonywał, autor opisujący „dla samej przyjemności opisywania, jeśli sam się nie zmęczy, może być pewien, że wkrótce zmęczy swoich czytelników”[27]. Marmontel zauważył także, iż opisowy nadmiar przytłaczający tę poezję okazywał się niczym nieuzasadniony, wiersz stawał się ciągiem pozbawionych celu deskrypcji wszystkiego, co obecne:

> to, co nie zdarza się nikomu, w żadnej sytuacji, to opisywanie dla samego opisywania i ponowne opisywanie po opisaniu, przechodzenie od jednego obiektu do drugiego, bez żadnej innej przyczyny niż ruchliwość spojrzenia i myśli[28].

Poszukiwanie usprawiedliwień dla wprowadzenia opisu do literatury było przedmiotem zainteresowania Marmontela w jego wcześniejszym artykule *Description* (Opis, 1776), mocno inspirowanym doktryną *ut pictura poesis*. Zalecał w nim m.in., aby deskrypcje umieszczać tam, gdzie akcja się zatrzymuje[29]. Ogólnie rzecz biorąc, należałoby się więc zgodzić z Hamonem, że ostry ton krytyka – atakującego tu nadmierne użycie opisu, brak dlań uzasadnień, aleatoryczność kompozycji – w pewnym stopniu stanowi prefigurację Lukácsowskiej ofensywy na Flaubertowskie i Zolowskie deskrypcje[30].

W kontrze do poezji deskryptywnej (pochodzącej głównie z pierwszej połowy XVIII wieku) ustawił się również Lessing w znaczącej i przełomowej jak na swoje czasy rozprawie *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, która miała kluczowy wpływ na kształtowanie się wzorców normatywnych w krytyce opisu od drugiej połowy XVIII do początków XX wieku[31] (choćby w teorii „wielkiego realizmu” Györgya Lukácsa czy nawet jeszcze w koncepcjach Jeana Ricardou). Traktat ten był skierowany przeciwko dominującej i zaktualizowanej w oświeceniu doktrynie *ut pictura poesis*, która „Wywołała w poezji manię opisywania, a w malarstwie – alegorii [...]”[32].

Lessing zwrócił uwagę na nieuchronną sekwencyjność języka, którą zestawił z symultanicznością charakterystyczną dla przedstawień obrazowych. Uznał, iż

---

27 *Ibidem*, s. 116–117. Waga tego fragmentu jest ogromna. Stalnaker (*op. cit.*, s. 26) notuje za A. Becq, autorką opracowania na temat poetyki we Francji w XVIII wieku: „opór Marmontela wobec przyjemności opisywania jako celu samego w sobie wyróżnia gatunek opisowy jako »jedno z możliwych miejsc pojawienia się nowoczesnej koncepcji wiersza«”.

28 Marmontel, *op. cit.*, s. 117.

29 Zob. *ibidem*, s. 118–129. Problem uzasadnienia miejsca deskrypcji (ewentualnie jej sygnałów wywoławczych) pojawia się zwłaszcza w literaturze realistycznej.

30 Hamon, *op. cit.*, s. 18, 34–35.

31 Recepcję teorii Lessinga w Polsce prześledziła S. Wysłouch (*Od Lessinga do Przybosia. Teoria i kompozycja opisu*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 8–12), wskazując, że „w zakresie techniki literackiej stał [on] na stanowisku normatywnym i ten normatywizm długo pokutował w pracach polskich historyków literatury” (*ibidem*, s. 8). Badaczka poświęciła uwagę m.in. kształtowaniu się oceny Mickiewiczowskich opisów (zwłaszcza tych z *Pana Tadeusza*).

32 Lessing, *op. cit.*, s. 4. Należy podkreślić, że doktryna ta, łączona z oświeceniowym sensualizmem, stosunkowo luźno wiązała się z problematyką poematu opisowego – jego inspiracje płynęły przede wszystkim z nauki i historii naturalnej, nie zaś z malarstwa. Niewątpliwie jednak kwestia dostrzeżona przez Lessinga dotyczyła szerszej sprawy – rzeczywistego przedstawieniowego potencjału opisu i limitów komunikacji opisowej (szczegółowość deskrypcji *versus* spójność reprezentacji) – będącej przedmiotem namysłów teoretyczno-pragmatycznych zarówno w przyrodoznawstwie (opisów zwierząt, roślin, minerałów), jak też w *belles-lettres* (*ut pictura poesis*).

przedmiot w języku „wyłania się" stopniowo, natomiast na płótnach jest od razu widoczny w całości. W związku z tym skonstatował, że właściwym przedmiotem poezji są akcje, malarstwa zaś – ciała; temu, co postępuje, przeciwstawił więc to, co statyczne. Zaapelował o oszczędność w opisywaniu przedmiotów materialnych, unikanie wyliczeń, które oznaczają wtargnięcie poety na teren malarza; swoje wnioskowanie w tym względzie poparł autorytetem Homera[33]. Według Lessinga ojciec eposu „maluje wyłącznie akcje postępujące w czasie, wszystkie zaś ciała, wszystkie pojedyncze rzeczy maluje tylko poprzez ich udział w tychże akcjach, zazwyczaj jednym rysem"[34]. Zgodnie z rozumowaniem uczonego Homer dokonał więc wzorcowego „unarracyjnienia" opisu: jeśli pragnął zaprezentować ubiór Agamemnona, pokazywał, jak król wdziewa „sztuka za sztuką całe odzienie"[35]; by zademonstrować tarczę Achillesa, odtworzył całą historię jej wyrabiania, podobnie uczynił z przedstawieniem łuku Pandara. Innymi słowy: zamiast opisu przedmiotu (istota) grecki poeta wprowadził opowieść o jego powstaniu (zdarzenie). W takim układzie działanie postaci, np. wykonywana przez nią praca, narzuca i motywuje porządek wypowiedzi, który ma dotrzymywać „rytmu tokowi mowy"[36]. Uzasadnione zostaje także użycie specyficznej nomenklatury do opisu detali ubioru i konstrukcji narzędzi, ponadto kontekstualizuje się ona w ruchach bohatera, co ułatwia jej interpretację i dociekanie znaczenia.

Odczytane *ex post* rozwiązanie, które zaproponował Lessing, aby usprawiedliwić zastosowanie opisu w poezji[37], oznaczało dla deskrypcji utratę części „tożsamości" na rzecz narracji, ściślej mówiąc: zlanie się z narracją, która powiązana z ruchem, z dynamiką zdolna jest odpowiednio wyrażać pracę, albo szerzej, działania jednostek, czyli aktywność centralnej figury – człowieka.

Jakie ryzyko niesie zatem deskrypcja? Jeśli opis, jako element służebny i podrzędny, nie zostanie zdynamizowany, zaleje poezję ulotnymi drobiazgami, zamieni ją – według określeń Michela Beaujoura – „w efemeryczną encyklopedię nauk i sztuk" i wciągnie „w paradygmat tego, co nieożywione"[38].

Zaznaczę tu tylko, że w częściach wywodu poświęconych Émilowi Zoli, Györgyemu Lukácsowi i *nouveau roman* będę śledził tworzenie się tych antonimicznych par: narracja *versus* opis, ruch *versus* bezruch, autonomizacja *versus* podporządkowanie, komunikacja *versus* izolacja sensu, głębia *versus* powierzchnia, człowiek-(działanie) *versus* rzecz-(stagnacja), wreszcie – antropocentryczne *versus* nieantropocentryczne. Konflikt między nimi, rozstrzygany raz na korzyść opowiadania, raz na korzyść deskrypcji, pomoże w ustaleniu zasad jej funkcjonowania w ramach poetyk naturalistycznej oraz „awangardowej" (*nouveau roman*).

Na ogół przyjmowano, że status opisu w literaturze i krytyce oraz zakres zna-

---

33 Jak stwierdza H a m o n (*op. cit.*, s. 22): „Dla większości teoretyków opisu jedynym »dobrym« jest opis homerycki, a zasada ta powtarzana jest w kółko, od Ronsarda po Albalata".

34 L e s s i n g, *op. cit.*, s. 61.

35 *Ibidem*, s. 63.

36 *Ibidem*, s. 65.

37 Rozstrzygnięcie to wielokrotnie powraca w koncepcjach różnych autorów – głównie w odniesieniu do prozy, co mnie tu będzie później zajmować (np. u Lukácsa).

38 M. B e a u j o u r, *Some Paradoxes of Description*. „Yale French Studies" 1981, nr 61, s. 49.

czeniowy terminu znormalizowały się pod koniec XVIII i na początku XIX wieku[39]. Bez wątpienia przyczyniła się do tego recepcja Lessinga. Oprócz niej duży wpływ miały też przemiany społeczne. Według Hamona istotne okazały się rozwój edukacji (tj. nauka konstruowania deskrypcji jako łatwej do wyodrębnienia jednostki tekstowej), nowoczesna etyka pracy (czyli podniesienie wartości żmudnej pracy pisarza nad leksykonem i tworzeniem spójnego realistycznego świata *etc.*) oraz szerokie zastosowanie maszyny parowej, zwłaszcza w kolejnictwie, co przełożyło się nie tylko na spopularyzowanie idei podróży, ale też przewodników turystycznych.

Cynthia Sundberg Wall przekonywała również, że organizowane w XVIII wieku wystawy, drukowane potem katalogi z projektami i opisami przedmiotów, a także rozkwit sztuki aranżacji wnętrz doprowadziły do indywidualizacji i zantropomorfizowania rzeczy oraz przestrzeni mieszkalnych, które odtąd mogły wyrażać osobowość ich właścicieli, co przełożyło się na powstanie nowych literackich metod ukazywania charakteru i życia wewnętrznego bohaterów, np. poprzez opisy należących do nich i powiązanych ze sobą obiektów lub otoczenia, w którym przebywali[40].

Dalsze transformacje, połączone przede wszystkim z popularyzacją prozy oraz emergencją romantyzmu i realizmu, nastąpiły ściśle w obrębie literatury, a ich kształt został już w Polsce bardzo dobrze udokumentowany w pracach Antoniny Bartoszewicz, Janusza Sławińskiego, Bożeny Witosz i Doroty Korwin-Piotrowskiej[41]. Z tego powodu tutaj zwracam uwagę tylko na kluczowe elementy tej przemiany:

1. Za sprawą twórczości Samuela Richardsona, Henry'ego Fieldinga i Daniela Defoe umocniła się pozycja powieści wykorzystującej deskrypcję w celu bardziej bezpośredniego naśladowania doświadczeń jednostki osadzonej w konkretnej przestrzeni i konkretnym czasie (co dało podstawy „realizmowi formalnemu", jak go nazywa Ian Watt[42]).

2. We Francji Louis-Sébastien Mercier, autor słynnego cyklu *Obrazy Paryża* (*Tableau de Paris*, 1782–1788), w ostatnim z 12 tomów użył terminu „*descripteur*" na określenie swojej tożsamości jako twórcy[43]. Pojawiła się zatem nowoczesna kategoria „opisywacza".

3. Z kolei już na początku XIX wieku w estetyce romantycznej zmienił się stosunek do natury. Oświeceniowa księga przekształciła się w szyfr, albo raczej – by oddać to w formie odczasownikowej – w szyfrowanie, z inspiracji Schelingowskimi koncepcjami ciągle stającej się przyrody. Nastąpiło przejście od opisu eru-

---

39 Zob. H a m o n, *op. cit.*, s. 22.

40 Zob. C. S. W a l l, *The Prose of Things. Transformations of Description in the Eighteenth Century*. Chicago, Ill. – London 2006, s. 149–200.

41 Syntetyczną refleksję na temat przemian opisu oraz technik opisowych w prozie od końca stulecia XVIII do niemal końca XX wieku zaprezentowała D. K o r w i n - P i o t r o w s k a w książce *Problemy poetyki opisu prozatorskiego* (Kraków 2001, s. 9–53). Zob. również J. S ł a w i ń s k i, *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne*. W: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. Red. W. B o l e c k i. T. 4.

42 I. W a t t, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'em, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. A. K r e c z m a r. Warszawa 1973, s. 33–34.

43 Zob. S t a l n a k e r, *op. cit.*, s. 1–2.

dycyjnego[44], właściwego dla poematów opisowych, do subiektywistycznego (biegun antymimetyczny), zorientowanego bardziej na podmiot deskrypcji niż na przedmiot, aktualizację jednostkowego aktu widzenia (autora, bohatera), rzeczywistość psychiczną, sensualną, wyobraźniową, duchową patrzącego, świat fantasmagorii i sennych wizji; co podpierane jeszcze koncepcjami kreacjonistycznymi[45] (artysta-stwórca, artysta-Bóg), utożsamieniem poety z geniuszem, z profetą *etc.* dawało podstawę do przypisywania deskrypcjom wieszcza funkcji kreacyjnej lub epifanicznej (tu w znaczeniu zdolności do odsłonięcia jakiejś tajemniczej, alegorycznej, nikomu niedostępnej karty natury).

Kolejne zmiany sprzęgły się z zainicjowaniem realizmu. Tutaj warto uwypuklić dwie kwestie:

4. Zmieniła się dominanta w ocenie opisu z estetycznej (malarskość) na poznawczą (rzeczowość)[46], co mimo wszystko jeszcze wówczas nie doprowadziło do porzucenia w wypowiedziach krytycznych terminologii związanej ze sztukami plastycznymi, ekwiwalentnej wobec literackiej.

5. Nastąpiła ewolucja stosunku do detalu. Ta dokonywała się m.in. za sprawą powieści historycznej. Przykładowo w *Ivanhoe* (1819) Waltera Scotta żywość i wiarygodność przeszłości zostały osiągnięte dzięki adekwatnej dystrybucji codziennych drobiazgów (prawda tkwiła w rzeczach). Szczegół miał pełnić nie tylko funkcję informacyjną (wiedza, *mathesis*), ale również mimetyczną – wywoływać efekt rzeczywistości: uprawdopodabniać. Nie przestał wszak podlegać krytyce, która zazwyczaj dotykała kilku obszarów.

Po pierwsze, frekwencyjności opisu. Uważano, że gdy pojawiał się on raz za razem, był przesadnie długi lub detaliczny, to zamiast budować, burzył iluzję referencjalną. Problem ten poruszył Charles Augustin Sainte-Beuve w swoim raczej aprobatywnym szkicu o *Pani Bovary* (1857), w którym jednak twierdził, iż tytułowa bohaterka „opisywana jest tak często, tak szczegółowo i drobiazgowo, że ostatecznie nie mamy jasnego i wyraźnego obrazu jej powierzchowności”[47].

Po drugie, precyzji i obiektywizacji komunikatów. Przesłankę do krytyki stanowiło przekonanie, że im silniejsza dążność do maksymalnego uszczegółowienia deskrypcji i wyeliminowania z niej elementów subiektywnych, tym większe niebezpieczeństwo surowości i nieczułości. O czym – także na przykładzie *Pani Bovary* – pisał Edmont Duranty[48]. W krótkim artykule w całości

---

44 Na ten temat zob. M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. Wstęp B. Kuczera-Chachulska. Warszawa 2022.

45 Zob. *ibidem*, s. 129–136.

46 Zob. A. Bartoszewicz, *Z zagadnień opisu w teorii i praktyce literackiej pierwszej połowy XIX wieku*. W: *Styl i kompozycja*, s. 105.

47 K. A. Sainte-Beuve, *Pani Bovary*. W: *Wybór pism krytycznych*. Przeł., oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa. Wrocław 1957, s. 431. Zwracam uwagę na podobieństwo tej refleksji do cytowanej wcześniej myśli Diderota.

48 E. Duranty, Ch. Sainte-Beuve, *Two Views of „Madame Bovary”*. W: *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. G. J. Becker. Princeton, N. J., 1963, s. 98–99 (transl. G. J. Becker). Pierwodruk recenzji Duranty'ego: „Réalisme” 1857, nr 5, s. 79–80. Zarówno omówienie Sainte-Beuve'a, jak i opinia Duranty'ego ukazały się w roku wydania *Pani Bovary* i w początkach rewaloryzacji pojęcia realizmu w krytyce. Na ironię zakrawa fakt, że Duranty, redaktor czaso-

poświęconym deskrypcji nazwał on Flauberta „arytmetykiem", jego styl – „nieosobistym i pozbawionym uczucia", a dzieło – „literackim zastosowaniem matematyki prawdopodobieństwa"[49]. Przypominało mu ono rysunek kreskowy, w którym wszystko jest obliczone, naszkicowane pod kątem prostym i ma tę samą wagę (pobrzmiewa tu jeszcze klasycystyczny zarzut o braku selekcji detali). Powieść Flauberta w jego ocenie stanowiła system uparcie nawracających opisów materialnych, rozciągniętych na każdy gest i każdą rzecz. Nawiasem mówiąc, znaczenie krytyki Duranty'ego – hiperbolicznej i zupełnie nietrafnej – sprowadza się do zbudowania analogii między matematycznością powieściowego świata, opisem materialnym a wyeliminowaniem z utworu uczuć, życia i emocji (subiektywności), co można odebrać jako nieoczywistą prefigurację „noworealistycznych" rozważań na temat funkcji zgeometryzowanej deskrypcji obiektywnej w „manifestach" *nouveau roman*.

Po trzecie, dynamiki rozwoju opisu skorelowanego z czasowością aktu percepcji. Ignorowanie tej zależności przejawiało się np. poprzez wprowadzenie do opowiadania encyklopedycznych, przerywających bieg fabuły wypowiedzi „deskryptora" o obiektach, na które nikt nie patrzy. Krytyka dotykała tego obszaru w trosce o płynność i spójność narracji. W efekcie w prozie realistycznej zaczęto stosować liczne mechanizmy semiotyczne, mające na celu kamuflowanie bądź usprawiedliwianie insercji opisowych: pejzażowych lub erudycyjnych[50].

Po czwarte, specjalizacji wypowiedzi. Przedmiotem negatywnej oceny było nasycenie opisów nomenklaturą fachową, zauważalne w powieści naturalistycznej, a w szczególności w dziełach Zoli.

„Występek opisu" Émile'a Zoli

Naturalizm podobnie jak realizm zwrócony przeciwko tendencjom romantycznym oraz klasycznym w sztuce, z jednej strony przeciw wybujałej wyobraźni i marzeniu, z drugiej – w imię ukazywania tego, co aktualne i społecznie ważkie – przeciw imitacji, która swobodę artystyczną krępowała skostniałą harmonią wzorców[51], dążył w praktyce pisarskiej do naukowej obiektywności. Inaczej jednak niż realizm, aby ukazać rzeczywistość, zakładał stosowanie ścisłej metody opartej na powiązaniu obserwacji (socjologicznej) i eksperymentu (z nauk przyrodniczych). Jak

---

pisma „Réalisme" i autor hasła „romantyzm jest martwy", zdyskredytował wówczas dzieło G. Flauberta.

49 *Ibidem*, s. 98.

50 Redukcja wyrazistych luk między opisem a narracją odbywała się – uogólniając – w trzech trybach: widzenia, mówienia, działania. Odpowiadało im kolejno: osadzanie scen w przejrzystym, dobrze oświetlonym otoczeniu (okna, balkony *etc.*); podawanie opisu przez postacie dysponujące specjalistyczną wiedzą techniczną, którą mogły przekazywać innym bohaterom (a pośrednio – czytelnikowi); oraz formowanie deskrypcji podług klasycznego wzorca homeryckiego, polegające na zastąpieniu wyliczenia cech obiektu serią działań przeprowadzanych na przedmiocie. Zob. Hamon, *op. cit.*, s. 224–255. Syntetycznie ten temat omawiają J.-M. Adam, A. Petitjean w *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle* (Paris 1989, s. 37–46).

51 Zob. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 62.

twierdził Damian Grant, odnosząc się do utworu *Le Roman expérimental* (Powieść eksperymentalna, 1880) Zoli:

obserwator przygotowuje grunt, na którym mogą pojawić się postacie i wydarzyć się rzeczy, a następnie pojawia się naukowiec i rozpoczyna eksperyment; wprawia postacie w ruch w konkretnej historii[52].

Podstawową formą podawczą, którą dysponowała sztuka literacka, pozwalającą sprostać tak wyrażonym ideom i oczekiwaniom wobec powieści, był właśnie opis – uznany wcześniej przez Louisa Jeana Daubentona i Georges'a-Louisa de Buffona za metodę przyrodoznawstwa. W kontekście pisarstwa Zoli można go rozumieć, parafrazując Granta, jako główne narzędzie empiryka i zdystansowanego obserwatora, element tworzący podłoże dla dziejącego się eksperymentu, który polega na określonym ukierunkowaniu opowiadania (fabuła).

Na tym tle warto spojrzeć na tezy i obserwacje przedstawione w artykule *De la description* (O opisie). Zola wypowiedział tam pogląd, że zbadanie deskrypcji od Madeleine de Scudéry do Gustave'a Flauberta byłoby niczym „opracowanie historii filozofii i nauki na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, ponieważ u podstaw literackiej problematyki opisu nie kryje się nic innego, jak powrót do natury"[53]. Autor z socjologiczno-antropologicznym impetem wystąpił przeciwko insularnej koncepcji człowieka oddzielonego od swojego środowiska, przekonywał, że trzeba je szczegółowo scharakteryzować, aby w rezultacie dojrzeć pełnowymiarowy ludzki dramat oraz uzyskać naukową pewność eksperymentu, oraz deklarował: „opis zdefiniuję jako stan środowiska, który determinuje i dopełnia człowieka"[54]. Z tego Zola wyprowadzał wniosek, że opis nie jest i nie może być tylko ozdobnikiem lub ćwiczeniem malarskim, stanowiąc bowiem segment metody naukowej, musi zostać bez reszty sfunkcjonalizowany. Należy to rozumieć też w szerszym sensie: w XIX wieku (a wolno twierdzić, że po dziś dzień) wciąż trwała walka, jak uważano, z niebezpieczną tendencją opisu do usamodzielniania się. Deskrypcja coraz rzadziej przyjmowała postać listy czy katalogu, tj. form pozbawionych inwencji, które były konstrukcjami parodiowanymi przynajmniej od czasów François Rabelais'go. Zwłaszcza za sprawą Flauberta dużo większy nacisk kładziono na spójne włączenie opisu do tekstu, przede wszystkim na symboliczną, treściową, a na dalszym planie – kompozycyjną jego motywację. Realizacja takich założeń była w sferze realizmu świadectwem opanowania – w podwójnym sensie: opanowania warsztatu i opanowania (się) w chęci rozwijania opisu „w nieskończoność"[55].

W konsekwencji takiego toku myślenia Zola radykalnie przeciwstawił deskrypcję naturalistyczną opisowi parnasistowskiemu. Dlatego adwersarzem pisarza stał się nie kto inny, jak Théophile Gautier (syn), który miał, sięgając do tradycji Delille'a, uprawiać „opis dla samego opisu" (jakby sztukę dla sztuki)[56]. Według Zoli opisy Gautiera sprawiają, iż w jego dziełach panuje grobowa cisza[57], wypełnione

---

52 D. Grant, *Realism*. London – New York 1985, s. 42.
53 Zola, *op. cit.*, s. 227.
54 *Ibidem*, s. 229.
55 Zola (*ibidem*, s. 233) nazywa ją „furią opisu" („*fureur de description*").
56 *Ibidem*, s. 230.
57 *Ibidem*.

są rzeczami, które pozostają bez związku z człowiekiem i światem. Potem zobaczymy, że historia zatoczy koło i niemal za to samo Lukács potępi Zolę.

Autor powieści *Germinal* zauważył również, iż nowa formuła powieści nierzadko odstępowała od ścisłego rygoru naukowości, zwłaszcza kiedy pojawiały się w niej charakterystyczne dla tradycji romantycznej ekspresyjne opisy natury. Warto podkreślić, że te zazwyczaj nie były zbytecznymi ozdobnikami, pełniły bowiem funkcje operatorów tonalnych oraz wykładników temporalizacji, służyły zatem budowaniu nastroju, a powtarzane w różnych konfiguracjach, odzwierciedlały przemianę bohaterów. Pełny rezerwy, by nie powiedzieć negatywny, stosunek Zoli do takich wzorców deskrypcji wynikał przypuszczalnie z tego, że opisy romantyczne dążyły przede wszystkim, o czym już wspominałem, do odzwierciedlenia sfery subiektywnej, refleksyjnej doświadczenia postaci – jego analogonem stawały się obrazy otoczenia, przyrody[58], które z kolei w realizmie, przynajmniej w założeniu, powinny były raczej podkreślać status społeczny oraz pochodzenie bohatera. Bez wątpienia jednak w obu tak ujętych przypadkach zamiar użycia deskrypcji najczęściej uzasadniano potrzebą wpisania heterogenicznego detalu w homogeniczność dzieła[59], czyli chęcią podporządkowania nierelewantnych rzeczy, krajobrazów (przedmiotów) – głównym postaciom.

Czasami ta próba nie udawała się – również Zoli. W artykule *De la description*, skrytykowawszy Gautiera i po części braci Edmonda i Jules'a Goncourtów, w końcu sam przyznał, że i jego opisy nie zawsze realizowały wygórowane postulaty naturalizmu (nie pełniły prymarnej funkcji – poznawczej)[60]. Wskazał przykład pięciu wysoce autonomicznych deskrypcji Paryża z powieści *Kartka miłości* (1878) – którą z obecnej perspektywy należałoby włączyć do grona dzieł o kapitalnym znaczeniu dla badań deskryptologicznych[61]. Obrazy miasta miały tam stanowić rodzaj antycznego chóru, być zbiorową, osobną postacią. Zola, wyrzekając się chęci obrony dzieła, przyznał: „wystarczająco zgrzeszyłem" („*j'ai assez péché*")[62]. Ten „występek opisu" wynikał nie tyle z samego „nieumiarkowania" w deskrypcji, symbolizacji detalu (zwłaszcza w scenach opisowych), którą gdzie indziej nazwał „hipertrofią prawdziwego szczegółu" („*l'hypertrophie du détail vrai*")[63], ile z niedostatecznego podporządkowania segmentów deskryptywnych człowiekowi (studiowaniu

---

58 W. Bernhard, *Functions of Description in Poetry*. W zb.: *Description in Literature and Other Media*. Ed. W. Wolf, W. Bernhard. Amsterdam – New York 2007, s. 140. Sam Zola nierzadko nadawał taką funkcję deskrypcjom, najlepszym przykładem są opisy ogrodu (ale też kobiety, stosunku seksualnego) w *Grzechu księdza Moureta* (1875), utworze inspirowanym zresztą *Pawłem i Wirginią* (1788) Bernardina de Saint-Pierre'a.

59 Zob. Hamon, *op. cit.*, s. 17.

60 Opisy w twórczości autora powieści *Nana* były szeroko komentowane przez współczesnych. W Polsce u schyłku XIX wieku krytykował je A. Sygietyński (*Pisma krytyczne. Krytyka literacka i artystyczna*. Wybór, oprac. J. Z. Jakubowski. Warszawa 1951, s. 174), który twierdził, że w nagromadzeniu sztucznych szczegółów gubi się u Zoli pojęcie rzeczywistości. Zob. też Witosz, *Opis, opisowość*, s. 151–152. Wagę tego procesu dostrzegą Robbe-Grillet i Ricardou (o czym później).

61 Udowodnił to J. M. Lopes w opracowaniu *Foregrounded Description in Prose Fiction. Five Cross-Literary Studies* (Toronto, Ont. – Buffalo, N. Y. – London 1995).

62 Zola, *op. cit.*, s. 230.

63 Słynne określenie É. Zoli z listu do H. Céarda z 22 III 1885 (w: *Correspondance*. Choix de lettres, présentation, notes, notices, chronologie, bibliogr., index par A. Pagès. Paris 2012 ⟨plik EPUB⟩).

człowieka). Antropocentryzm XVIII wieku pojawia się w (auto)krytyce Zoli w zaktualizowanej formie – pod postacią antropologii.

W podsumowaniu dotychczasowych rozważań można stwierdzić, że negatywny i normatywny dyskurs wokół deskrypcji literackiej wprowadzał stabilną hierarchię aksjologiczną: ruch, działanie, pracę, a zatem to, co aktywne i dynamiczne, przypisywane człowiekowi (postaci literackiej) oraz związane z opowiadaniem, stawiał ponad tym, co bierne i statyczne – przedmiotami, krajobrazami, przynależnymi tłu i opisowi. Ten okazywał się uprawniony, jeżeli – wedle znacznie późniejszego określenia Gérarda Genette'a z końca lat sześćdziesiątych (!) – pozostawał „służką narracji"[64] i nie zaburzał swobodnego toku opowiadania, którego zasadniczą powinnością było odzwierciedlenie ludzkich dramatów. Wypadało więc stosować opis z umiarem, w przeciwnym razie mógłby uwolnić się z klatki tła i zagarnąć dla siebie plan pierwszy, jak w powieści *Kartka miłości*. W realizmie należało przydać mu tyle szczegółowości, opatrzeć go tyloma specjalistycznymi terminami, by wypełnił swoje główne zadanie: wyraziście i zgodnie z prawdą przedstawił środowisko, a więc warunki życia, specyfikę zawodu lub sztuki uprawianej przez bohatera – to wszystko zaś bez popadania w hermetyczność czy, co gorsza, w redundancję, która pojawiała się zawsze wtedy, gdy autor przez opis wodzony na pokuszenie poświęcił się zbytnio detalom, przedmiotom i powierzchni, gubiąc człowieka, a wraz z nim głębię, a przez pauzę – fabułę, i na końcu – uwagę czytelnika.

Biografie rzeczy Györgya Lukácsa

W istocie tę samą linię krytyki opisu podjął i pogłębił Lukács w słynnym oraz bardzo wpływowym tekście *Opowiadanie czy opis. Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie* (1936), który znacząco przyczynił się do umocnienia ujemnego wartościowania rozbudowanych passusów deskryptywnych w literaturze. Węgierski teoretyk obrał za antyprzykład właśnie pisarstwo Zoli.

Lukács w swojej koncepcji „wielkiego realizmu" zupełnie inaczej rozumie postulat typowości. Podczas gdy według francuskiego naturalisty powieść nie powinna rozpraszać czytelnika osobliwą, dziwną tematyką, gdyż ta: „im bardziej [jest] banalna i uogólniona, tym bardziej typowa się stanie"[65], dla węgierskiego teoretyka – jak podkreśla Alina Brodzka – typowość osiągana bywa głównie za pośrednictwem prezentowania bohaterów w działaniu[66]. Zola dostrzega znaczenie obserwacji, gromadzenia dokumentów, mówiąc krótko, przygotowywania gruntu (świata) pod pojawienie się postaci, reszta – fakty, zdarzenia czy nawet intryga – wyłoni się sama; Lukács – przeciwnie – twierdzi, że należy wyjść od postaci, tak skonstruować fabułę i sytuację, by uchwycić liczne związki człowieka ze społeczeństwem, a zwłasz-

64 G. Genette, *Frontières du récit*. „Communications" 1966, nr 8, s. 157.

65 É. Zola, *Du roman*. W: *Le Roman expérimental*, s. 208. Na stronie: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k/f4.item (data dostępu: 8 VI 2024).

66 A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa 1966, s. 165.

cza poprzez konflikty jednostek – walkę klas[67]. We wspomnianej pracy filozof wyraża więc dezaprobatę dla „metody opartej wyłącznie na obserwacji i opisie, charakterystycznej dla literatury burżuazyjnej po roku 1848 [...]" (O-5 92). Utrzymuje, że dobra realistyczna proza powinna być zarządzana przez narrację, dowodzi zaś tego, porównując sceny wyścigów konnych z powieści *Nana* Zoli i *Anna Karenina* Lwa Tołstoja. W pierwszym dziele ogół rzeczy – począwszy od koni, stadionu, po przepych ubiorów paryskiej publiczności – zostaje zobrazowany z taką samą dbałością o szczegóły, dlatego stanowi ono „małą monografię nowoczesnego pola wyścigowego [...]" (O-4 57). Wszak ten detaliczny opis, jak twierdzi Lukács, „jest w powieści jedynie »wkładką«" (O-4 57), łatwo usuwalnym elementem, który luźno łączy się z akcją. Natomiast w drugim przypadku niemal równie starannie odmalowane wyścigi są nade wszystko „punktem węzłowym" (O-4 57) wielkiego ludzkiego dramatu, który dotknął Aleksego Wrońskiego, Annę Kareninę i jej męża. Tołstoj ustala ścisły związek między zachodzącymi zdarzeniami a działającymi bohaterami: dba o budowanie napięcia, konstruuje opis z perspektywy uczestnika zdarzeń, podporządkowuje opowiadaniu i włącza w dynamiczny porządek życia, rozwodzi się na temat losów ludzi, czyni to zaś z zachowaniem epickiego dystansu (mówi o tym, co minęło), który pozwala mu starannie dobrać tylko fabularnie istotne detale. Natomiast Zola według Lukácsa traktuje akcję jak nitkę do nawlekania kolejnych obrazów, przez co dzieło, zyskując znamiona sekwencyjności i przypadkowości, zaczyna charakteryzować się kompozycyjną monotonią; ponadto francuski autor relacjonuje zdarzenia z punktu widzenia obserwatora, zamieniając czytelnika w biernego widza, wreszcie rezygnuje z epickiej retrospektywy na rzecz dehumanizującej, bezczasowej i niedramatycznej równoczesności opisu, która – na poziomie świata fikcyjnego – tyleż krępuje ducha człowieka, ile, pokazując go pośród biernie istniejących rzeczy, dokonuje jego reifikacji, wpasowania w posępny obraz martwej natury, co całą powieściową rzeczywistość sprowadza „do poziomu malarstwa rodzajowego" (O-5 79).

W krytyce metody opisowej Lukács używa sztafażu wytartych pojęć (wkładka, stagnacja, obraz) i standardowych argumentów stosowanych przez licznych komentatorów deskrypcji literackiej, ale nie tylko przez nich. Należy bowiem stanowczo podkreślić, że postulowana przez filozofa dynamizacja opisu, która miałaby ocalać epickość dzieła, stanowi przecież bezpośrednie nawiązanie do XVIII-wiecznej koncepcji Lessinga. Oryginalnym, choć dyskusyjnym elementem pracy *Opis czy opowiadanie* jest reinterpretacja problemu z perspektywy marksistowskiej, czyli uznanie opisowości za panującą metodę epicką skrojoną na miarę dojrzałego kapitalizmu. Lukácsowi zupełnie nie chodzi o to, że nowe formy kompozycji, podobnie jak system kapitalistyczny, po prostu reifikowałyby człowieka. Refleksja teoretyka okazuje się bardziej subtelna. Twierdzi on, że po roku 1848 tacy pisarze, jak Flaubert czy Zola, wcale niebędący apologetami ani

---

67 Typowość należy u Lukácsa rozumieć także szerzej – w kontekście marksistowskim. Brodzka (*ibidem*, s. 166) pisze: „W myśl jego tezy powieść jako epopeja mieszczańska »czerpać może swą epicką wielkość jedynie z głębi i typowości klasowych przeciwieństw ujętych w ich dynamicznym splocie«, przeciwieństwa te zaś przejawiają się w postaci walki jednostek, która »nabiera charakteru obiektywnej prawdy tylko dzięki temu, że charaktery i losy ludzi wyrażają w sposób typowy i wierny zasadnicze momenty walki klasowej«".

tym bardziej rzecznikami umacniającego się ustroju gospodarczego, obrazują jego wyniki, gotowe przejawy zgodnie z regułami statystycznego prawdopodobieństwa – nie zaś zasadnicze momenty walki klasowej czy dynamiczne sploty sił ujawniających się w działaniach bohaterów, tworząc postacie, które od początku są „zamordowane duchowo przez kapitalizm [...]" (O-5 90). I nawet jeśli pisarze ci pokazują zmagania, wzloty bądź upadki bohaterów, ich losy niczym nie różnią się od historii trupów przesuwających się na tle martwych natur i „coraz bardziej świadomych swojej śmierci" (O-5 90). W tym sensie detaliczny opis pojawiający się w roli narracyjnej pauzy podtrzymuje obraz zdegradowanego i zdehumanizowanego świata nowoczesnego, przekształca XIX-wieczną powieść o rozwoju cywilizacyjnym w jej własne zaprzeczenie – „biografię rzeczy" (O-5 93), oraz stanowi zarówno przyczynę, jak i skutek zaniku epickiej doniosłości, postulowanej w koncepcji „wielkiego realizmu".

Rozprawę Lukácsa, wyraźniej niż inne w historii badań nad deskrypcją, zdominował antropocentryzm, który w obrębie poetyki normatywnej gwarantował i umacniał ontologiczne dystanse między człowiekiem a obiektami. Samo za siebie mówi motto z Karola Marksa poprzedzające artykuł: „Być radykalnym, znaczy ująć rzecz u jej korzeni. Dla człowieka korzeniem jest sam człowiek" (cyt. za: O-4 57). Dzieło literackie rozumiane jako wytwór ludzkiej imaginacji powinno umieścić podmiot zantropomorfizowany (nacechowany antropomorficznie) w swoim centrum. Z tego względu wymagania dotyczące obowiązkowego „sfunkcjonalizowania deskrypcji", co było już widać dobrze w artykule *De la description*, sprowadzały się zazwyczaj do postulatu ścisłego podporządkowania deskrypcji bohaterowi. Jak tłumaczył Lukács:

> Bez odsłonięcia istotnych cech ludzkich, bez wzajemnego powiązania człowieka z wydarzeniami świata zewnętrznego, rzeczami, siłami natury, urządzeniami społecznymi – najbardziej awanturnicze przygody są puste i wyjałowione z treści. [O-4 67]

Wiedzie to do sformułowania stanowiska, że w literaturze „ujmowanie rzeczy u jej korzeni" obliguje do badania jej relacji z człowiekiem. Według Lukácsa, kiedy przedmiot opisany w narracji pozostaje niesfunkcjonalizowany (w określonym wcześniej sensie tego słowa), znika jego sens artystyczny[68], chyba że materialny fragment świata zostanie włączony np. w szerszy system symboliczny, co sprawia, iż rzecz przemienia się w symbol, czyli – ściśle mówiąc – przestaje być „tylko" rzeczą: przekształca się w znak. Ma to poważne konsekwencje tak dla opisu, jak i dla przedmiotu. Oba są akceptowalne, jeśli pełnią służebną funkcję wobec opowiadania i dla człowieka, oba też niosą ze sobą zagrożenie autonomizacją. Szereg opisów rzeczy tworzy w powieści kompozycję muzealną: wystawia przedmioty w ich pojedynczości, ukazuje je z wielu perspektyw, wywołuje „mieniący się chaos" (O-5 81). Niedopuszczalna jest sytuacja, w której rzeczy martwe przedstawia się podobnie do bytów żywych – wówczas rzeczy zdają się wysysać wigor ludzkich istnień i zamieniać je w kamień.

Ostatni problem w wywodzie Lukácsa dotyczy forowanej przez niego tezy

---

68 Rzecz jasna, odmienne stanowisko w tej kwestii zaprezentuje R. Barthes w artykule *Efekt rzeczywistości*.

o wszechobecności opisu, który „stał się główną zasadą kompozycji" (O-4 62). Trudno się z tym zgodzić: deskrypcja w powieści jest, owszem, wszechobecna, ale zdecydowanie nie odgrywa w niej roli pierwszoplanowej, a przypadki, jak wspomniana *Kartka miłości*, gdzie deskrypcja rzeczywiście tworzy ramę kompozycyjną, są marginalne.

Opis staje się przedmiotem eksperymentu literackiego na znacznie większą skalę dopiero w dobie *nouveau roman*, która rozpoczyna też poświęconą mu zorganizowaną refleksję teoretyczną (szczególnie Ricardou[69]). Przedstawiciele *nouveau roman*, nie bez wpływu dzieł Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a, Franza Kafki czy Samuela Becketta, spostrzegli, że mankamenty dotąd łączone z deskrypcją, takie jak dążenie do autonomizacji, osłabianie związków między zdarzeniami, wymazywanie denotowanego obiektu, hamowanie opowiadania, zwiększanie odstępu między czasem literalnym (lektury) a referencjalnym (płynącym w opowieści)[70], redukcja znaczenia działań bohaterów, ujawniające się zwłaszcza, kiedy deskrypcja jest nadużywana, pozwalają doprowadzić proces dekonstrukcji powieści klasycznej – do końca.

Obiektywności i subiektywności Alaina Robbe-Grilleta

Jeśli w zarysowanej tutaj panoramie krytyki opisu osadzilibyśmy na jednym z krańców wypowiedź Lukácsa, to bez wątpienia na przeciwległym należałoby umieścić dyskusję wokół nowej powieści francuskiej, przede wszystkim pisma Rolanda Barthes'a *Literatura obiektywna* (1954) i *Literatura dosłowna* (1955) oraz wiele im zawdzięczające eseje Robbe-Grilleta[71], głównie z lat 1956–1959, którego pierwsze powieści, *Gumy* (1953) i *Podglądacz* (1955), nadzwyczaj łatwo wywoływały nieporozumienia wśród ówczesnych konserwatywnych francuskich komentatorów. Jak pisał Stephen Heath:

> Robbe-Grillet mógłby zostać uznany za arcynaturalistę: podczas gdy Balzac malował mężczyzn, kobiety i rzeczy, a Zola podporządkowywał mężczyzn i kobiety rzeczom, Robbe-Grillet tworzył świat, w którym rzeczy nie tylko dominowały, ale były niemal jedynymi uczestnikami[72].

W rzeczywistości tradycyjny realizm i naturalizm stały się negatywnymi odniesieniami dla twórców *nouveau roman*, wolno nawet twierdzić, że jeśli cokolwiek konsolidowało tę grupę, to właśnie opozycyjność wobec pisarstwa typu balzakowskiego[73]. Wielką zasługą Barthes'a jako krytyka było wczesne rozpoznanie owego faktu, a ponadto ustalenie kategorii „literatury obiektywnej"[74] oraz przypisanie deskrypcji zupełnie odmiennych funkcji. Jak bowiem zauważył, „u Robbe-Grilleta ścisłość opisu nie ma nic wspólnego z rzemieślniczą skrzętnością powieściopisarza-werysty"[75]. Chociaż przedmioty opisane z wielką dokładnością w utwo-

---

69 J. Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*. Paris 1967; *Le Nouveau roman*. Paris 1978.

70 Zob. *ibidem*, s. 130–135.

71 Wpływ wymienionych esejów krytycznych oraz koncepcji literatury zawartej w debiucie książkowym R. Barthes'a *Stopień zero pisania* na wczesnego A. Robbe-Grilleta jest ewidentny.

72 S. Heath, *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. London 1972, s. 111.

73 Zob. C. Britton, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*. New York 1992, s. 8.

74 Jest to literatura obiektów, obiektywu (kamery) i obiektywności.

75 Barthes, *Literatura obiektywna*, s. 221.

rach Balzaca lub Zoli miały stanowić o człowieku, w istocie podporządkowane były powieściowej psychologii i metafizyce – a zatem g ł ę b i. Przedmioty u Robbe-Grilleta, utrzymywał Barthes, pozostawały zaś nagie w czystej wizualności, w swoim „tu-byciu", miały tylko powierzchnię; dzięki „refleksji »optycznej«"[76] uwalniały się od antropomorfizacji oraz pozornej bezstronności antropocentrycznej nauki.

W eseju *Une voie pour le roman futur* (Droga dla przyszłej powieści, 1956) Robbe-Grillet podkreślał, że choć obiektywizm rozumiany jako „całkowita bezosobowość spojrzenia" (P 20) jest mrzonką, to realizm nadal wydaje się możliwy, ale – dopowiedzmy – nie w postaci Zolowskiego przezroczystego ekranu[77] czy tym bardziej Lukácsowskiej typowości, lecz w formie, która polega na ukazywaniu przedmiotów bez zanurzania ich w chmurze „animizujących lub swojskich przymiotników" (P 21–22), czyniącej owe przedmioty rzekomo lepiej zrozumiałymi: nowy realizm, dla którego „świat nie jest ani znaczący, ani absurdalny. Po prostu jest" (P 21)[78]. W takich powieściach uniwersum niestabilnych sensów należy zastępować uniwersum obecności, gdzie obiekty będą zwyczajnie istnieć, zanim staną się narzędziem (czymś-dla-kogoś). Robbe-Grillet wtórował tu Barthes'owi – dla niego również wiązało się to z uprzywilejowaniem powierzchni i odrzuceniem głębi:

> Wiemy, że cała literatura powieściowa opierała się na tych mitach [tj. mitach głębi] i tylko na nich. Tradycyjna rola pisarza polegała na drążeniu Natury, na kopaniu coraz głębiej i głębiej, aby dotrzeć do najintymniejszych warstw, aby w końcu odkryć fragment niepokojącej tajemnicy. Zstąpiwszy w otchłań ludzkich namiętności, autor wysyłał do pozornie spokojnego świata (świata na powierzchni) triumfalne relacje opisujące tajemnice, których dotknął własnymi rękami. A święty zawrót głowy, którego doświadczał wtedy czytelnik, nie powodował u niego udręki ani mdłości, ale upewniał go o jego sile dominacji nad światem. Oczywiście istniały przepaście, ale dzięki tak dzielnym speleologom ich głębiny mogły zostać zbadane. [P 26]

Za rezygnacją z poszukiwań tonącej w czeluściach, stłumionej prawdy[79] szła

---

76 *Ibidem*.

77 Nawiązuję do słynnej metafory trzech ekranów Zoli (klasyczny, romantyczny, realistyczny). Według R o b b e - G r i l l e t a rama „literackości", w jaką wtłacza nas literatura, „funkcjonuje jak kratka wyposażona w różnokolorowe szkiełka, które rozbijają nasze pole percepcji na małe, łatwe do przyswojenia kwadraciki" (P 21).

78 Fragment ten podobnie tłumaczy M. G ł o w i ń s k i (*„Nouveau roman" – problemy teoretyczne*. „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 3, s. 295). Na temat nowego realizmu, opisu, a także techniki *mise en abyme* u Robbe-Grilleta wypowiedziała się A. S z c z e p a n w monografii *Realista Robbe-Grillet. „Nouveau roman" jako propozycja realizmu* (Kraków 2015).

79 Robbe-Grillet już w 1956 roku okazuje się zdecydowanym krytykiem nie tylko mitu głębi, ale również opierającej się na nim hermeneutyki podejrzeń. Zapewne z tego powodu jego postulat przyjrzenia się pozornie spokojnej powierzchni rzeczywistości, zorientowanie na wymiar wizualny obiektów, przed czym ostrzegał wcześniej de Buffon, oraz uprzywilejowanie rozciągłości kosztem wnikania znakomicie zgadzają się z aktualnymi propozycjami autorów i autorek zajmujących się zwrotem deskryptywnym. Ta grupa uczonych nawołuje bowiem do podjęcia próby p o w i e r z c h n i o w e j (nie powierzchownej!) lektury tekstów: skupionej na faktach, na tym, co powieści mówią, a nie na tym, czego nie mówią, oraz na ich krytycznym opisie, poprzedzonym precyzyjnym śledzeniem tego, co się w nich dzieje, np. relacji, jakie nawiązują występujący w nich aktorzy. Porzucenie myślenia w kategoriach głębi łączy wczesnego A. Robbe-Grilleta i H. L o v e (*Close but not Deep. Literary Ethics and the Descriptive Turn*. „New Literary History" 2010, nr 2), w pierwszym przypadku dotyczy ono, rzecz jasna, metody artystycznej, w drugim – metody badawczej.

także zmiana myślenia na temat tzw. humanizmu, a ogólnie – dominującej pozycji człowieka w świecie. *Nouveau roman* w ujęciu Robbe-Grilleta z końca lat pięćdziesiątych XX wieku okazała się zatem literaturą, która, występując przeciwko antropocentryzmowi – mętnej atmosferze „spowijającej wszystkie rzeczy, wszystkiemu nadającej rzekome znaczenie" (P 58) – zwróciła się ku obiektom. Barthes komentował:

> Robbe-Grillet pragnie [...] przyznać przedmiotom przywileje, jakie w powieści zastrzeżone były dotychczas wyłącznie dla spraw ludzkich. Stąd radykalna odnowa sztuki opisywania [...][80].

Jak utrzymuje Aleksandra Szczepan, francuski twórca znał pisma i teorię „wielkiego realizmu" Lukácsa[81]. Warto w tym miejscu zauważyć, że radykalizm krytyki autora *Teorii powieści*, który w 1936 roku zarzucał Zoli konstruowanie biografii rzeczy oraz reifikację postaci literackiej, paradoksalnie odpowiada dopiero deskryptywnej skrajności utworów *Gumy* czy *Żaluzja*, a w pełni powieściom zbudowanym tylko z opisów – prawdziwym „występkom" pokroju *Spisu rzeczy* Claude'a Simona. Również eseje Barthes'a czy *quasi*-manifesty Robbe-Grilleta zawierają zwierciadlane odbicie wielu negatywnych uwag węgierskiego teoretyka literatury. Obracają się one tam w pozytywne postulaty projektu nowej powieści, co z jednej strony, owszem, podkreśla jej proweniencję antyrealistyczną, ale z drugiej – zamyka dyskusję toczącą się wokół deskrypcji i czasu powieściowego w tych samych ramach, w których tkwiły wypowiedzi omówione wcześniej. Przypomnijmy zbudowaną na opozycjach domenę tego dyskursu: narracja *versus* opis, ruch *versus* bezruch, komunikacja *versus* izolacja sensu, głębia *versus* powierzchnia, człowiek-(działanie) *versus* rzecz-(stagnacja), wreszcie – antropocentryczne *versus* nieantropocentryczne.

Przykładowo dla Lukácsa postulowane w „manifestach" *nouveau roman* kreowanie wymiaru przestrzennego, polegające na maksymalistycznym rozciągnięciu deskrypcji obiektu, bez wątpienia doprowadziłoby do osiągnięcia martwej teraźniejszości, bezczasu i do całkowitej utraty epickiej spójności, której przecież nie dałoby się uzyskać między refrenicznie powracającymi przedmiotami, opisywanymi co raz to w innym świetle. Dla Barthes'a zaś powieść „mieniącego się chaosu" unicestwiałaby czas klasyczny (tragiczny, epicki), będący reminiscencją ludzkiego dramatu przemijania, cyklu życia i śmierci, psucia przedmiotów, aby w jego miejsce wprowadzić „czas litoty" oparty na iteracji (powtórzeniu z różnicą). Tyleż anty-Lukácsowski, co antyhumanistyczny okazał się też cel Robbe-Grilleta, który według Barthes'a chciał „wycofać człowieka z wytwarzania lub ze stawania się przedmiotów i ostatecznie oczyścić powierzchnię świata z ludzi [ludzkich znaków]"[82]. Takie „oczyszczenie" wymagało jednak specjalnego projektu języka.

Robbe-Grillet w zakończeniu *Une voie pour le roman futur* pisał, że „powieść przyszłości" powinna się skierować w stronę słowa ograniczającego się do

---

80 Barthes, *Literatura dosłowna*, s. 234.

81 Szczepan (*op. cit.*, s. 26–28, 77–79) dokonuje zestawienia koncepcji G. Lukácsa z pracy *Powieść jako mieszczańska epopeja* z projektem A. Robbe-Grilleta w szerszym kontekście realizmu.

82 Barthes, *Literatura obiektywna*, s. 231–232.

mierzenia, lokalizowania i definiowania[83]. Kwestię tę rozwinął również Barthes w artykule *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta*, opublikowanym w lutowym numerze „Arguments" w 1958 roku. Ów artykuł stał się głównym punktem odniesienia dla *Nature, humanisme, tragédie* (Natura, humanizm, tragedia, 1958) – najsłynniejszego manifestu autora powieści *Żaluzja*[84]. Barthes'a zajmowała przede wszystkim *quasi*-geometryczność opisów Robbe-Grilleta, innymi słowy, o p i s f o r m a l n y, który, czerpiąc z obiektywności języka naukowego i inżynierskiej precyzji[85], unikał po pierwsze m e t a f o r y (antropomorfizującego przybliżenia), po drugie t r a g i c z n o ś c i, zmuszającej do poszukiwania analogii między tym, co przedstawiane a ludzkim losem (nieszczęściem, samotnością *etc.*). Natomiast Robbe-Grillet w swoim manifeście uszczegółowił pewne zagadnienia, stwierdził mianowicie, że deskrypcji formalnej, mimo iż zabiega o obiektywność i korzysta z terminologii naukowej, nie należy wiązać ze scjentystycznym dążeniem do poznania, zrozumienia rzeczy. I ponieważ uważał, że „tylko nauka może utrzymywać, że zna w n ę t r z e rzeczy [literatura ma inne cele]" (P 79), twierdził, iż opis geometryczny powinien poprzestawać na powierzchni rzeczywistości, uczynić z niej gładką taflę bez punktów zaczepienia.

Tak pojęta deskrypcja formalna łatwo narażała się na krytykę, zwłaszcza z perspektywy fenomenologicznej[86]:

> Koncepcja widzenia jako narzędzia, za pomocą którego człowiek dokonuje optycznej inwentaryzacji świata form danych „tam" [tj. przed naszym wzrokiem], jest niczym innym, jak klasyczną tezą materializmu, którą fenomenologia egzystencjalna stara się skorygować[87].

Robbe-Grillet, pokładając ufność w rzekomej neutralności biernego, optycznego rejestrowania świata, zlekceważył uwarunkowania cielesne percepcji oraz funkcję rekonfigurującą języka. Błędnie założył, że pozbawiony metafor okaże się on równie przeźroczysty, co owo spojrzenie. Jak słusznie wyraził się Heath, gdyby pragnienie oczyszczenia języka z antropomorfizmów (metafor) zostało spełnione, doprowadziłoby do zaprzestania jego używania[88].

Robbe-Grillet wkrótce zdał sobie sprawę z tego, iż w ten sposób pojęty postulat obiektywizmu, forowany w *Nature, humanisme, tragédie*, jest tyleż nierealizowalny, co niepoważny. W kolejnych pismach, powstających już na początku lat sześćdziesiątych, francuski prozaik zwrócił się zatem w przeciwną stronę – realizmu subiektywistycznego[89] (w imię wierności żywemu, podmiotowemu doświadczeniu). W roku 1961 w *Nouveau roman, homme nouveau* (Nowa powieść, nowy człowiek) notował:

---

83 R o b b e - G r i l l e t, *Pour un nouveau roman*, s. [27].

84 Także motto manifestu zostało zaczerpnięte z artykułu Barthes'a *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta*. Wątki dotyczące humanizmu, tragedii, marksizmu oraz kwestię stosunku A. Robbe-Grilleta do J.-P. Sartre'a omawia Szczepan w swojej monografii.

85 Robbe-Grillet był z wykształcenia inżynierem. Pragnę tu także przypomnieć wypowiedź Duranty'ego o powieści *Pani Bovary*, której zarzucał on matematyzację świata przedstawionego i wyzucie go z uczuć; u Robbe-Grilleta staje się to postulatem pozytywnym.

86 Więcej na temat fenomenologicznej krytyki koncepcji opisu obiektywnego zob. m.in. H e a t h, *op. cit.*, s. 84–110.

87 *Ibidem*, s. 99.

88 *Ibidem*, s. 105.

89 Zob. G. G e n e t t e, *Figures I*. Paris 1966, s. 73.

Ponieważ w naszych książkach było wiele przedmiotów i ponieważ było w nich coś nietypowego, słowo „obiektywność", używane w odniesieniu do nich przez niektórych krytyków, szybko nabrało wyjątkowego znaczenia, choć w bardzo szczególnym sensie: zorientowania na przedmiot. To słowo w swoim zwyczajowym znaczeniu – 'neutralny', 'zimny', 'bezstronny' – stało się absurdem. W moich powieściach opisuje wszystko nie po prostu jakiś człowiek, ale najmniej neutralny, najmniej bezstronny z ludzi: zawsze zaangażowany w najbardziej obsesyjną, namiętną przygodę do tego stopnia, że często zniekształca to jego wizję i wytwarza w jego umyśle obrazy bliskie delirium. [P 148–149]

Obecnie, w dobie realizmu spekulatywnego i ontologii zorientowanej na obiekt, można powątpiewać, czy porzucenie filozoficznie niespójnego, niedopracowanego projektu antyhumanistycznej literatury obiektywnej, zwróconej ku przedmiotom i ograniczającej funkcję pośredniczącą podmiotu ludzkiego na rzecz myślenia „korelacjonistycznego"[90] było w jakiejkolwiek mierze słuszną decyzją. W jej efekcie, po nieprzekonującej próbie przezwyciężenia antropocentryzmu, na zaproszenie pisarza wkroczył on do jego dzieł.

Przy czym trzeba wspomnieć, że zwrot Robbe-Grilleta zbiegł się z zyskującym wówczas na sile nurtem tekstocentrycznym, zbudowanym na przekonaniu, iż rzeczywistość subiektywna ukazuje się przecież poprzez pryzmat „zapisów" percepcji postaci, z czym wiąże się nieredukowalność tekstowego zapośredniczenia. Na scenę wkroczył zatem język – z jego zdolnością nie tyle do naśladowania rzeczywistości, ile do kreowania i niszczenia jej reprezentacji.

W artykule *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* (Czas i opis w dzisiejszym opowiadaniu) z 1963 roku Robbe-Grillet zaprezentował więc ideę deskrypcji kreacyjno-destrukcyjnej[91]. Ta polegała na maksymalistycznym wydłużaniu opisu, nasycaniu go repetycjami, zapętleniami, zaprzeczeniami, które w istocie doprowadzały do wymazania, wygumkowania (*gommage*)[92] denotowanego obiektu. Z jednej strony, miała ona wywołać rozczarowanie odbiorców, oczekujących stopniowego wyklarowania się reprezentacji, z drugiej – uświadamiać im fikcyjny wymiar operacji deskryptywnej ze względu na nieprzerwane działanie wytwórczej funkcji języka, stałe wymyślanie rzeczy na nowo. Ta koncepcja została przeciwstawiona opisowi podporządkowanemu funkcji mimetycznej, czyli obrazowi, fotografii, słowem – odtwarzaniu pewnego wzorca rzeczywistości. Głównym celem odtwarzania było sprawienie, by „czytelnik zobaczył" i utwierdził się w przekonaniu „o obiektywnym istnieniu – poza literaturą – świata, który powieściopisarz zdawał się jedynie odtwarzać, kopiować, przekazywać" (P 158). Robbe-Grillet uczynił zatem

---

90 Q. Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*. Przedm. A. Badiou. Przeł. P. Herbich. Warszawa 2015, s. 16.

91 A. Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*. W: *Problèmes du nouveau roman*. Tym razem pomysł wyniknął nie z inspiracji Barthes'em (Robbe-Grillet wyraźnie odciął się już wtedy od idei zaprezentowanych w jego wczesnych pismach krytycznych), ale artykułem J. Ricardou, który w 1961 roku w pracy *Aspects de la description créatrice* („Méditations" 1961, nr 3), zamieszczonej potem w trochę zmienionej postaci w *Problèmes du nouveau roman*, zwrócił uwagę na niszczycielskie dla znaczenia działanie opisu w *Żaluzji*. Miało ono nie dopuszczać do ustalenia się sensu, który zdołałby przejąć kontrolę nad deskrypcją, ujarzmiając jej skrypturalny (*scriptural*) – tutaj tekstoproduktywny – żywioł (zob. *ibidem*, s. 109–111).

92 Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, s. 160. Chciałbym podkreślić zbieżność między tytułem *Gumy* a aspektem deskryptywnym gumowania znaczeń. Zob. Szczepan, *op. cit.*, s. 126–128.

elementem swojej poetyki opis uznany wcześniej przez Diderota i Sainte-Beuve'a za zagrażający klarowności komunikacji.

W tym miejscu nasuwa się kluczowe pytanie: czym opis formalny różni się od kreacyjno-destrukcyjnego?

Na pewno oba na rozmaite sposoby wykluczają ruch w stronę „czegoś poza" („*au-delà*", P 80): w pierwszym przypadku eliminują go określenia geometryczne, w drugim zaś przeświadczenie, że nie istnieje przecież nic poza wytwórczą mocą tekstu, poza samym ruchem opisu (zob. P 161). Te dwa rodzaje deskrypcji mają jednak zupełnie odmienne cele. Podczas gdy opis formalny, pokładający ufność w obiektywizmie terminologii naukowej, zakłada już na początku maksymalne usunięcie szumu z komunikatu (z metafory, przymiotników antropomorficznych *etc.*), opis kreacyjno-destrukcyjny obiera szum za punkt dojścia, operuje nim. W rezultacie informacyjne wysycenie wypowiedzi, przekraczając próg jej zrozumiałości, doprowadza do zniekształcenia lub wymazania desygnatu, co stwarza warunki sprzyjające refleksji metajęzykowej. Na absurd zakrawa wszak to, że te dwie idee deskrypcji odnosiły się – kolejno – bezpośrednio i retrospektywnie (przynajmniej w znacznej części) do opisów znajdujących się w tych samych powieściach (*Gumy* i *Podglądacz*)! Cienka granica między owymi koncepcjami w rzeczywistości sygnalizuje istnienie pęknięcia, jakie występuje też w szeroko pojętej komunikacji (zwłaszcza opisowej), okazuje się bowiem, że precyzji osiąganej przez szczegółowość, przed którą ostrzegał dyskurs normatywny, szybko może zacząć towarzyszyć przeciążenie. Raz widziany jest obiekt, a raz „zrobiony ze słów" tekst – na tym polega odkrycie *nouveau roman*. Inflacja informacji powoduje, że przedmioty migoczą: pojawiają się i znikają niczym zjawy przed oczami czytelnika[93].

W stronę współczesnej deskryptologii

Artykuły Robbe-Grilleta, przynajmniej z początku, przetwarzały dyskurs poprzedników wraz z jego uproszczeniami, książki zaś ujawniały wszystkie obawy, jakie w omawianych wcześniej kanonicznych wypowiedziach wiązano z nadmierną ekspansją opisu. Deskrypcja w dobie *nouveau roman* – zarówno jako pojęcie w artykułach krytycznych, jak i budulec tekstu w twórczości prozatorskiej – była charakteryzowana jako oręż w walce z klasyczną powieścią: dokonała tyleż geometryzacji, co aktualizacji języka, podważyła też celowość i skuteczność komunikacji. Stając się główną formą podawczą utworu zwróconego ku obiektom, czyniącego z patrzenia akt myślenia[94], miała ona najpierw zmarginalizować człowieka, następnie przywrócić mu jego centralne miejsce w świecie powieściowym, by zaraz potem sprowadzić go do roli wytworu mechanizmów lingwistycznych (co było zgodne z zyskującym na popularności tekstocentryzmem).

Wyraźnie jednak widać, że refleksje Barthes'a i Robbe-Grilleta pod względem inwencyjności i nowatorskości separują się od spostrzeżeń Zoli czy Lukácsa.

---

93 Zob. H. Houser, *Shimmering Description and Descriptive Criticism*. „New Literary History" 2020, nr 1.

94 Zob. Szczepan, *op. cit.*, s. 41.

A w szerszym planie: wykraczają również poza ramy debaty koncentrującej się na omówieniu czy też krytyce typowych zastosowań i funkcji deskrypcji. Taką debatę przynajmniej od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku rozwijać będzie – rezygnująca z wysiłków normatywizacyjnych właściwych tradycji retorycznej – myśl strukturalistyczno-semiotyczna, zwłaszcza Hamona, która mimo unifikacyjnych tendencji skupiła się na rozpatrywaniu najbardziej reprezentatywnych przykładów opisu (l i n i a c e n t r a l n a)[95]. Można zatem stwierdzić, że w historii deskryptologii[96] Barthes (w krytyce lat pięćdziesiątych), Robbe-Grillet oraz Ricardou wespół wyznaczają początek drugiej linii, w której dominuje nastawienie na analizę nieprototypowych przykładów, pograniczy opisu i opisowości (l i n i a p e r y f e r y j n a). Choć kontynuowana jeszcze w latach dziewięćdziesiątych przez José Manuela Lopesa, dziś linia ta jest niemal zupełnie zapomniana[97].

W przyszłości trzeba będzie się także zastanowić, w jakim stopniu odtworzony tu dyskurs na temat opisu – niewolny od uproszczeń i stereotypizacji, wewnętrznie rozdarty, lecz wyłaniający się z najbardziej rozpoznawalnych i wpływowych wypowiedzi o charakterze w zasadzie już historycznym – oddziałuje na kształt bieżącej debaty wokół deskrypcji.

W mojej ocenie, jego widmo wisi lub zawiśnie nad wszystkimi publikacjami, które mają albo będą miały na celu dokonanie rewaloryzacji opisu, zbadanie jego potencjału w kontekście licznych najnowszych tzw. *studies*. Co wydaje się zrozumiałe, jeżeli wziąć pod uwagę przypisywane mu zwyczajowo cechy i właściwości, tj. wyróżnienie powierzchni (zwrot deskryptywny), skupienie na obiektach (zwrot ku rzeczom i ontologia zorientowana na obiekt – zwłaszcza dziwny realizm), antyantropocentryczność lub dehumanizację (szeroko pojęta współczesna krytyka antropocentryzmu), narzędziowość – zapis obserwacji np. środowiska lub literacki środek jego kreacji (ekokrytyka, ekonarratologia), uobecnianie (filozofia obecności) *etc*.

Nim jednak wyciągnie się zbyt daleko idące wnioski, rozpatrując poszczególne przypadki użycia deskrypcji w ramach wybranej metodologii, warto przemyśleć uwagi dwóch uczonych. Po pierwsze, dyskusyjne stwierdzenie Hamona, iż „opis nie

---

95 Kontynuatorem tego podejścia jest w mojej ocenie także W. Wolf, współczesny narratolog zajmujący się studiami nad intermedialnością i iluzją estetyczną. Zaproponował on koncepcję opisu prototypowego, określanego przez tzw. pierwszorzędne i drugorzędne deskryptemy – najbardziej elementarne wyróżniki opisu, swego rodzaju stymulatory lub wyzwalacze, zdolne uruchomić w umyśle odbiorcy odpowiednią ramę poznawczą, pozwalające czytelnikowi intuicyjnie rozpoznać daną jednostkę tekstową jako deskrypcję. Zob. W. W o l f, *Description as a Transmedial Mode of Representation*. W: *Description in Literature and Other Media*. Ed. W. W o l f, W. B e r n h a r t. Amsterdam – New York 2007, s. 31–32.

96 Deskryptologię rozumiem jako naukę skupioną na badaniu deskrypcji literackiej. Neologizm utworzony jest przez analogię do terminu „narratologia". W ścisłym sensie deskryptologia nie stanowi podsekcji narratologii, gdyż deskrypcję można uznać za odrębną od narracji formę podawczą (w klasycznym, tekstologicznym ujęciu) lub osobny makro-tryb semiotyczny (w postklasycznym, kognitywnym ujęciu).

97 Tę peryferyjną linię staram się przypomnieć, odnowić i kontynuować w swoich badaniach dotyczących opisów nieprototypowych, eksperymentalnych, których wyniki prezentuję w rozprawie *Ekonarratologia a problem metalepsy i opisu: „Druga jesień" Wiktora Żwikiewicza* („Forum Poetyki" 2024, nr 38).

ma żadnych uprzywilejowanych »tematów«, miejsc osadzenia w tekście ani wsparcia semiologicznego"[98], a co za tym idzie, że w jego badaniu z reguły lepiej unikać podejścia referencjalnego[99]. Po drugie, tezę Beaujoura o janusowym obliczu deskrypcji[100]. Podążając za intuicją francuskiego intelektualisty, da się bowiem zauważyć, że w zależności od kontekstu, od interpretacji opis może okazać się tyleż środkiem reifikującym człowieka, ileż humanizującym rzeczy, tyleż uobecniającym obiekty, ileż skrywającym w mroku wszystko, co nie zostało pokazane, tak skupionym na powierzchni, że ją udziwnia, sugerując głębię, w końcu – rzecznikiem obiektywności, ale zawieszonej w nieredukowalnej subiektywności nadawcy.

Abstract

MACIEJ MAZUR University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-6375-2002

FROM THE ENCYCLOPEDISTS TO ALAIN ROBBE-GRILLET A GLIMPSE AT SELECTED ASPECTS OF MODERN DISCOURSE ON LITERARY DESCRIPTION

The study examines the issue of shaping the modern discourse on literary description. The research is carried out on most recognised and influential texts directly referring to this form of expression (*e.g.* by Gotthold E. Lessing, Émile Zola, György Lukács, Allain Robbe-Grillet). Special attention is devoted to negative evaluation of description. This attitude, strengthened by Lukács, developed mostly around a series of oppositions: deep *versus* surface, autonomy *versus* subordination, action *versus* stagnation, anthropocentric *versus* non-anthropocentric. Additionally, the paper contains a statement that the categories, traditionally linked to description of a threat to the work's coherence, position of the protagonist, clarity and purposefulness of communication, served the writers and critics of the *nouveau roman* as justification to employ it as a tool to deconstruct the classical form of the novel.

[98] Hamon, *op. cit.*, s. 97.
[99] *Ibidem*, s. 94.
[100] M. Beaujour, *op. cit.*, s. 37.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.12

PRZEMYSŁAW PIETRZAK Uniwersytet Warszawski

W SPRAWIE GATUNKOWYCH OBRAZÓW ŚWIATA CZĘŚĆ 1

Próby powiązania wybranych gatunków literackich z określoną wizją rzeczywistości można śledzić co najmniej od końca XVIII wieku i rozprawy Friedricha Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej* (1795)[1]. Taksonomii antyczno-klasycystycznej opartej na kryteriach formalnych przeciwstawił poeta podział gatunków według sposobów „odczuwania" (*Empfindungweise*), jak nazwał on stosunek tekstowego podmiotu do tego, co wyróżnił uprzednio za pomocą określeń „ideał" i „rzeczywistość"[2]. Ponadto tu oraz w podobnych studiach innych autorów związanych z romantyzmem niemieckim wybraną formę literacką opisywano czasem nie tylko jako bierne przedstawienie świata, lecz również jako rodzaj działania, niezbędnego dla indywidualnej bądź zbiorowej egzystencji lub dla jej istotnej przemiany[3]. Gatunkowi nadawano więc funkcję interpretatora stanów i zdarzeń – wszystkiego, co dostępne, ale i co zakryte dla zmysłów. Ale traktowano go także jak poetyckie narzędzie zmiany albo też swoiście pojmowanej „naprawy".

Owych – z reguły filozoficznych – studiów przypadku nie równoważy natomiast uogólniona refleksja genologiczna, która wskazywałaby na możliwości powiązania gatunku samego w sobie z rozmaicie pojmowanym modelowaniem rzeczywistości[4].

---

1 F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. W: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk. Warszawa 1972.
Definiowanie gatunków pod postacią zróżnicowanych modeli rzeczywistości można częściowo znaleźć już w *Poetyce* Arystotelesa (w: *Retoryka. – Retoryka dla Aleksandra. – Poetyka*. Przekł., wstęp, koment. H. Podbielski. Warszawa 2004, s. 318–319), gdzie tragedię i komedię charakteryzuje filozof jako odmiany poezji, w których ludzie ukazani są odpowiednio jako lepsi i gorsi. Blisko tej tematyki sytuuje się też zasada *decorum*. Por. np. zalecenia J. C. Scaligera z księgi III (rozdz. 97) jego *Poetyki* (w zb.: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp, oprac. E. Sarnowska-Temeriusz. Przeł. T. Dobrzyńska [i in.]. Wrocław 1982, s. 279. Zob. też J. C. Scaligerus, *Poetices libri septem*. Ks. III, rozdz. 97: *Tragoedia, Comoedia, Mimus*. Lugdunum 1561).

2 Schiller, *op. cit.*, zwłaszcza s. 340–341, a także przypis na s. 349–351. Zob. F. Schiller, *Sammtliche Werke*. T. 12. Stuttgart 1867, s. 158–159, 166–167.

3 Odpowiednie przykłady omawiam na dalszych stronicach niniejszego artykułu.

4 Tego typu rozważania stanowią na ogół część analizy szerszych zagadnień. P. Seitel (*Theorizing Genres. Interpreting Works*. „New Literary History" 2003, nr 2, s. 279–285), zainspirowany Bachtinowską ideą gatunków mowy, pisze o powoływanych przez struktury literackie i nieliterackie „gatunkowych światach" („*generic worlds*"), odznaczających się własną przyczynowością, motywacją działań, organizacją czasu i przestrzeni. O gatunkach jako swoistej „wiedzy" dotyczącej człowieka, kultur i narodów, a także migracji, jakiej razem z ludźmi podlegają gatunki, mówi

Nic dziwnego. Poproszony o to badacz znalazłby się w kłopotach przypominających wysiłki teoretyka interpretacji poszukującego uchwytnych i uniwersalnych mechanizmów przejścia od słów i zdań do znaczenia i wymowy całego tekstu. Różnica polegałaby na tym, że genolog pyta nie o problem znaczenia tekstu, lecz swoistego metatekstu (architekstu, inwariantu, typu, zbioru tekstów, konwencji). Operuje więc o poziom wyżej: problemem są dlań nie słowa i zdania, ale sensy tkwiące w ponadzdaniowych schematach (narracji, postaci, przestrzeni, czasu itp.) właściwych konkretnym gatunkom. Natomiast tak jak o wiele bardziej efektywna okazuje się interpretacja pojedynczego utworu, tak całkiem bogato prezentuje się dorobek literaturoznawczych studiów nad światopoglądem wybranych form gatunkowych[5]. Co ciekawe, oba typy dociekań napotykają w istocie na ten sam problem. Powrócę do tego w dalszej części artykułu.

Do przykładów ogólnej refleksji literaturoznawczej nad zagadnieniem semantyki gatunku należy opublikowany niedawno artykuł Witolda Sadowskiego *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*. Wskażę garść własnych refleksji inspirowanych tą rozprawą, ułożonych zresztą na wyraźny apel jej autora. Po trosze będą to przemyślenia zupełnie samodzielne, wynikające z poruszania się w identycznym kręgu zagadnień, niezwykle ważnych dla współczesnej genologii[6]. Przedstawiając swój pogląd, sięgnę do wspomnianego bogatego dorobku sformułowanych już – w języku filozoficznym, antropologicznym, literaturoznawczym – modeli świata wpisanych w gatunki literackie.

Spośród wielu tez wysuniętych przez Sadowskiego trzy wydają się szczególnie istotne[7]:

W. Ch. Dimock (*Introduction: Genres as Fields of Knowledge*. „Publications of the Modern Language Association of America" 2007, z. 5, zwłaszcza s. 1383–1384).

5 Wspomnijmy chociażby XX-wieczne studia nad eposem i powieścią, przede wszystkim te z roku 1938 M. Bachtina (*Epos a powieść ⟨o metodologii badań nad powieścią⟩*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982) i S. Skwarczyńskiej (*Epos a powieść ⟨essai⟩*. W: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź [1947]), zapewne nie bez długu zaciągniętego u G. Lukácsa (*Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki ⟨1916⟩*. Przeł. J. Goślicki. Posł. A. Brodzka. Warszawa 1968). Zob. też M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973. – K. Bartoszyński, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiątek Soplicy"* (1966). W: *Teoria i interpretacja*. Warszawa 1985. – S. Balbus, *„Zagłada gatunków"*. „Teksty Drugie" 1999, nr 6. – A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*. „Przestrzenie Teorii" 2004, z. 3/4. Zob. także nry 2 (*Theorizing Genres I*) i 3 (*Theorizing Genres II*) „New Literary History" z 2003 roku, zwłaszcza artykuły G. S. Morsona (*The Aphorism. Fragments from the Breakdown of Reason*. Jw., nr 3) i S. Stewarta (*Genres of Work. The Folktale and „Silas Marner"*. Jw.). Inne przykłady wylicza w swoim studium W. Sadowski (*Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*. „Pamiętnik Literacki" 2021, z. 2).

6 O gatunkach jako formie istotnej dla rozumienia danego dzieła i stanowiącej swego rodzaju literacką interpretację rzeczywistości zob. P. Pietrzak: *„Błąd idealizmu" vs „pierwiastek ogólnoludzki", czyli genologia Stefanii Skwarczyńskiej a romantyzm niemiecki*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, z. 3; *Gatunek, rodzaj, tekst*. W zb.: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*. Red. nauk. D. Ulicka. Warszawa 2020.

7 Sadowski, *op. cit.*, s. 181–184. Określając tezy, S. Sadowski posługuje się terminem użytym przez siebie wcześniej w rozprawach poświęconych litanii: *Fenomen narracji litanijnej wobec stereotypu gatunkowego litanii* („Przestrzenie Teorii" nr 12 ⟨2009⟩, s. 219) oraz *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* (Warszawa 2011, s. 12–13).

1. Gatunkowy obraz świata (GOS) to konstrukt bardzo przypominający znany z lingwistyki językowy obraz świata (JOS) i w równym stopniu co on odzwierciedlający rzeczywistość „przyrodniczo-społeczną" (*Weltbild*), oraz świat wartości i sensów (*Lebensanschauung*). Tak samo jak JOS, GOS pewne elementy rzeczywistości zasłania, pewne zaś eksponuje i podobnie skazany jest na okresowy „konserwatyzm formalny", a więc nazywanie nowych zjawisk za pomocą starszych narzędzi, póki nie zostaną wypracowane kolejne.

2. O ile jednak JOS rekonstruuje się na podstawie fleksji, morfologii, składni i znaczeń słów („mikroskala"), o tyle GOS obejmuje „całościową, wieloskładnikową semantykę danej konwencji" („makroskala"). Powołując się na Émile'a Benveniste'a, autor mówi o „znaczeniowości wypowiedzenia", które musi wziąć pod uwagę badacz gatunku, w odróżnieniu od „znaczeniowości znaku", nad którym pochyla się lingwista[8].

3. Tym samym – i to jest w artykule podstawowa rozbieżność między oboma modelami – GOS wykracza poza materiał językowy użyty w danym tekście. Jeśli JOS można opisać niemal wyłącznie w ścisłym związku ze słownikową i gramatyczną formą analizowanego materiału[9], to wizja rzeczywistości właściwa dla jakiegoś gatunku nie daje się, zdaniem Sadowskiego, w pełni zwerbalizować. Co więcej, ma ona potencjał do niezależnej, samodzielnej egzystencji. Samodzielność ta przejawia się w dominacji postrzeżeń zmysłowych (wizualnych, audialnych) i pozwala nierzadko na transpozycję z systemu językowego w sferę znaków plastycznych bądź muzycznych.

Przyjrzyjmy się po kolei każdemu z tych zagadnień.

Świat zakodowany w języku i w gatunku

Analogia pomiędzy modelowaniem świata przez gatunek a obrazowaniem go w strukturach języka etnicznego wymaga krytycznego oglądu.

Gatunek to coś innego niż język etniczny i chodzi tu o coś więcej niż jego zwykle transjęzykową naturę. Rzecz w tym, że, co prawda, w granicach jednej wspólnoty językowej wszyscy mówią, ale nie każdy posługuje się dowolnym gatunkiem. Najlepiej widać to właśnie na przykładzie form literackich. Jakikolwiek użytkownik języka potrafi tworzyć potencjalnie nieskończoną ilość wypowiedzi, zbudowanych w tym samym językowym systemie. Mówiący i słuchacz mogą wymieniać się między sobą komunikacyjnymi rolami i należeć wciąż do tej samej językowej wspólnoty. Komunikacja literacka natomiast jest z reguły niesymetryczna. Czytelnik (słuchacz) na ogół nie „mówi" literaturą, z którą się zaznajamia, nawet jeśli wyuczy się ulubionego wiersza na pamięć. Jego przemyślenia, uwagi, spór z przeczytanym dziełem formułują się najczęściej w postaci nieliterackiej. Rzadko pisze w odpowiedzi nowe powieści czy elegie. Zdecydowana większość czytelników to nie autorzy

---

8 Przywoływana przez autora rozprawa É. Benveniste'a to *Semiologia języka* (w: *Znak, styl, konwencja*. Wybór, wstęp M. Głowiński. Przeł. K. Biskupski [i in.]. Warszawa 1977 ⟨przeł. K. Falicka⟩).

9 Wyjątkiem (nie odnotowanym przez badacza) może być problem konotacji. Zob. dalszą część niniejszego artykułu.

tekstów artystycznych i w tym sensie nie przynależą oni do tej samej gatunkowej wspólnoty, co twórcy. Ich uczestnictwo w komunikacji zakłada odpowiedź, ale zwykle w innej formie. Stąd wniosek: oddziaływanie jakiegokolwiek gatunkowego obrazu świata w literaturze może mieć bardziej bierny (a przez to słabszy) charakter i znacznie węższy zakres aniżeli w przypadku JOS. Tymczasem przeważająca część nurtów badawczych poświęconych tej drugiej kategorii zakłada zwykle pewien stopień jej wpływu na myślenie i działanie człowieka. Sonet czy komedia nie są jednak używanymi na co dzień frazeologizmami, leksemem bądź formą fleksyjną. Czytelnik literatury przypomina zazwyczaj kogoś, kto rozumie wypowiedzi w danym języku, ale nie tworzy własnych.

Wiąże się to też z inną sprawą – swoistej elitarności gatunków artystycznych w odróżnieniu od egalitaryzmu języka jako takiego i „potoczności", którą próbują w swoich studiach uchwycić badacze obrazu modelowanego przez dowolny język etniczny. Wyjąwszy przypadki pokroju mitu i wyrastających z niego bądź bliskich mu form właściwych kulturze tradycyjnej (epos homerycki, tragedia attycka, bajka ludowa, obrzędowe pieśni), gatunki literackie – zwłaszcza poczynając od nowożytności – mogą dostarczać wizji świata nie mieszczącej się ani w standardach naukowych, ani też potocznych (sonet, dramat romantyczny, powieść realizmu magicznego). Często dzieje się tak mimo ludowej genezy, która ulega w nich daleko idącemu przeobrażeniu (ballada romantyczna w wersji Leśmianowskiej). Pewne zaś formy mogą wcielać światopogląd wypracowany na innym obszarze, np. religijny lub wręcz teologiczny (litania). Wiele zmienia pojawienie się w stuleciu XIX kultury masowej, ale i ona nie zdominowała całego obszaru twórczości, w której szybko wykształciły się nurty zmierzające właśnie do przeciwstawienia się schlebianiu niskim gustom (poezja symbolistyczna) oraz typowym i powszechnie przyjętym rozwiązaniom (awangarda). Tak więc w odróżnieniu od językoznawcy dążącego na ogół do rekonstrukcji wpisanego w mowę światopoglądu „naiwnego" badacz literackiego GOS może spotykać się z tym, co niepotoczne i niestereotypowe, a przez to – ponownie – co znacznie słabiej oddziałuje na rozumowanie i myślenie odbiorców niż bardziej elementarne struktury językowe.

Kolejna ważna rzecz: nie ma jednej szkoły i jednej tradycji badawczej językowego obrazu świata. Uwzględniając chronologię, należy najpierw wskazać na niemiecką myśl z pogranicza lingwistyki i filozofii, rozwijającą się już w XVIII i XIX stuleciu w pismach Wilhelma von Humboldta i Johanna Gottfrieda Herdera, następnie we wczesnych próbach Friedricha Nietzschego, a w wieku XX reprezentowaną przez Leo Weisgerbera, Helmuta Gippera, Günthera Kandlera i innych. Uczeni ostatniego z wymienionych pokoleń uważają język (zwłaszcza ojczysty) za niezbędny warunek dostępu do rzeczywistości, siłę w pełni determinującą postrzeganie świata, który poza mową w zasadzie nie podlega konceptualizacji. Stąd powracające w ich badaniach przekonanie o wielu nieprzekładalnych i często nierównorzędnych obrazach świata, będących faktycznie rezultatem działań języka jako swoistej „energii"[10].

---

[10] Humboldtowska idea języka jako energii (procesu) została opisana w obszerny sposób przez L. Weisgerbera m.in. w jego późnej pracy *Die Geistige Seite der Sprache und ihre Erforschung* (Düsseldorf 1971, s. 151–155). Rolę języka ojczystego w kształtowaniu wspólnoty i obrazu świata L. Weisgerber szczególnie uwydatnił w mocno zideologizowanych pismach lat trzydzie-

Częściowo bliska tym założeniom pozostaje etnolingwistyczna w swych korzeniach amerykańska teoria relatywizmu językowego, rozwijana w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia przez Edwarda Sapira i Benjamina Lee Whorfa. Ich zdaniem, język także determinuje myślenie, kształtuje kulturę, podstawy analizy naukowej (wyobrażenia o czasie i przestrzeni), a nawet zachowania pozajęzykowe. W odróżnieniu od uczonych niemieckich Whorf – wieloletni badacz rdzennych społeczności amerykańskich – zakłada raczej równorzędność języków i kultur[11].

Rodzimą kontynuacją myśli Sapira i Whorfa w drugiej połowie XX wieku w jakimś stopniu są amerykańskie studia kognitywistyczne, skupiające się na poszukiwaniu „naturalnego" sposobu postrzegania rzeczywistości. Zjawiska językowe – np. metafora – uznaje się tu jednak na ogół za wtórne wobec reguł myślenia[12]. Sferą nadrzędną określa się natomiast kulturę oraz interakcje ze światem zewnętrznym.

Wreszcie w Europie Środkowej i Wschodniej rozwijają się od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku rosyjskie badania nad konotacją oraz tzw. moskiewska szkoła semantyczna[13], a w Polsce, poczynając od lat osiemdziesiątych, studia

---

stych i czterdziestych XX wieku, np. w *Die Deutsche Sprache im Aufbau des Deutschen Volklebens* (w: *Von Deutscher Art in Sprache und Dichtung*. Hrsg. G. Fricke, F. Koch, K. Lugowski. T. 1. Stuttgart 1941, zwłaszcza s. 5–6), ale i później, choćby w *Das sprachliche Weltbild* (w: *Vom Weltbild der Deutschen Sprache*. Düsseldorf 1950). Dzieje niemieckiej myśli poświęcone językowi opisuje J. Anusiewicz w artykule *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku* (w zb.: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin 2004). Z ważniejszych prac XX wieku wymienia m.in.: zbiór *Sprache, Schlüssel zur Welt. Festschrift für Leo Weisgerber* (Hrsg. H. Gipper. Düsseldorf 1959), a w nim tekst G. Kandlera *Die „Lücke" im Sprachlichen Weltbild. Zur Synthese von „Psychologismums" und „Soziologismus"*; artykuł H. Gippera *Sprachliches Weltbild, Wissenschaftliches Weltbild und Ideologische Weltanschauung* (w zb.: *Sprache und Welterfahrung*. Hrsg. J. Zimmerman. München 1978).

11 Zob. E. Sapir, *Status lingwistyki jako nauki* (1929). W: *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*. Przeł. B. Stanosz, R. Zimand. Wstęp A. Wierzbicka. Warszawa 1978. – B. L. Whorf, *Język, myślenie i rzeczywistość* (1957). Przeł. T. Hołówka. Warszawa 2002 (zwłaszcza szkic *Związek między nawykami myślenia a językiem* ⟨1941⟩). Por. A. Klimczuk, *Hipoteza Sapira–Whorfa. Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników*. „Kultura. Społeczeństwo. Edukacja" 2013, nr 1.

12 M. Johnson i G. Lakoff (*Metafory w naszym życiu*. Przekł., wstęp T. P. Krzeszowski. Warszawa 2010, s. 32) w 1980 roku stwierdzają: „Istnienie metafor jako wyrażeń językowych jest możliwe właśnie dlatego, iż metafory tkwią w systemie pojęć człowieka". Z kolei w 2008 roku R. Langacker (*Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Przeł. E. Tabakowska [i in.]. Kraków 2009, s. 285) pisze: „Możemy [...] uznać, że mówienie jest czynnością poznawczą zakotwiczoną w kontekście społecznym i kulturowym". Zob. też E. Rosch, *Human Categorization*. W zb.: *Advances in Cross-Cultural Psychology*. Ed. N. Warren. New York 1977. – Ch. Fillmore, *Frame Semantics*. W zb.: *Lingustics in the Morning Calm*. Ed. Linguistic Society of Korea. Seoul 1982.

13 Zob. N. I. Tołstoj, *Sławianskaja gieograficzeskaja tierminołogija. Siemasiołogiczeskije etiudy*. Moskwa 1969. – Ju. D. Apresjan, *Leksiczeskaja siemantika. Sinonimiczeskije sriedstwa jazyka*. Moskwa 1974. – L. Jordanskaja, I. Mielczuk, *Konotacja w semantyce lingwistycznej i leksykografii* (1980). W zb.: *Konotacja. Praca zbiorowa*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1988 (przeł. W. Fal). – B. A. Sieriebriennikow, *Rol' czełowieczeskogo faktora w jazykie. Jazyk i kartina mira*. Moskwa 1988. – T. W. Cywjan, *Lingwisticzeskije osnowy bałkanskoj modieli mira*. Moskwa 1990.

autorstwa Jerzego Bartmińskiego, Ryszarda Tokarskiego, Renaty Grzegorczykowej i innych[14]. Uczeni ci nie wyznają raczej językowego determinizmu, częściej mówią o interpretacji świata dokonywanej przez język bądź o sugestii, którą użytkownik może odrzucić. W ogóle zdecydowanie mniejszy nacisk kładą na filozoficzne konsekwencje dokonywanych obserwacji (relacja język – myśl, kultura, świat), bardziej zaś na kwestie metodologiczne i studia pojedynczych przypadków (jak analiza metafor potocznych, nazw uczuć, podobnych pojęć w różnych językach, badanie języków regionalnych itp.).

Wspólne dla wymienionych nurtów wydają się przynajmniej dwa założenia:

1. Język nie jest neutralnym narzędziem służącym opisowi gotowego i bezpośrednio dostępnego nam świata.

2. Każdy język etniczny na swój sposób kształtuje i porządkuje rzeczywistość, „konkurując" zarazem z innymi obrazami świata podsuwanymi przez światopogląd (np. religijny) i naukę.

Do najważniejszych różnic natomiast należą:

1. Kwestia stopnia oddziaływania języka na poznanie (od interpretacji po ścisłą determinację).

2. Kwestia zakresu tego oddziaływania (obejmującego całość doświadczenia czy tylko część, myślenie potoczne czy również naukowe, a może także czynności pozajęzykowe aż po całość kultury).

3. Kwestia rodzaju elementów językowych biorących udział w procesie modelowania świata. Wymienia się zwykle struktury gramatyczne, semantykę i frazeologizmy, ale mowa też o przekonaniach, mitach i rytuałach[15].

Próba pomyślenia o gatunkach według wzorców wypracowanych w omawianych nurtach badań da za każdym razem nieco odmienne rezultaty w zależności od tego, którą tradycję i którego badacza wybierzemy.

Po pierwsze, czemu właściwie miałby odpowiadać gatunkowy obraz świata po stronie języka – całości danego języka czy tylko wybranym jego elementom? Czy rekonstruując światopogląd wpisany w klasyczną odę lub elegię, postępujemy jak lingwiści pytający, powiedzmy, o konotacje leksemu „głowa"? Gatunek byłby wówczas ekwiwalentem pojedynczego zjawiska językowego (według Sadowskiego „wielką jednostką semantyczną"[16]), a więc ukazywałby zaledwie część świata. Załóżmy, że gatunek odpowiadałby językowi jako takiemu. Jak wtedy kształtowałby się zakres GOS? Jeśli za inspirację wybierzemy tradycję niemiecką, dla której język przylega do świata „bez luk", to gatunek obejmie wówczas całość *universum* społeczności, w jakiej funkcjonuje, i przeobrazi je „bez reszty"[17]. Podobna teza w pismach badaczy

---

14 Zob. *Konotacja. – Językowy obraz świata*. Zob. też R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*. W zb.: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Wrocław 1993. – J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin 2006. – R. Grzegorczykowa, *Świat widziany poprzez słowa. Szkice z semantyki leksykalnej*. Warszawa 2012.

15 W tej ostatniej sprawie zob. Bartmiński, *op. cit.*, s. 12. Uwzględnienie struktur ponadzdaniowych w rekonstrukcji JOS zaciera jedną z wymienionych przez Sadowskiego różnic między językowym a gatunkowym obrazem świata.

16 Sadowski, *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, s. 181.

17 Ideę całościowego „pokrycia" doświadczenia świata i myślenia przez język często przypisuje się czołowym przedstawicielom szkoły lingwistów. Zob. Anusiewicz, *op. cit.*, s. 286, a także

polskich i rosyjskich – o, co prawda, słabszym, ale jednak niezaprzeczalnym wpływie języka na postrzeżenia i myśli – zdaje się też tkwić *implicite* jako metodologiczne założenie analizy wybranych przykładów[18]. Nasuwa się wszak pytanie: czy o każdym gatunku można powiedzieć, że w ramach konkretnej społeczności użytkowników decyduje o odbiorze całej rzeczywistości i interpretowaniu jej?

Z tym zagadnieniem wiąże się sprawa następna: czy gatunek miałby wytwarzać pewien obraz faktycznie regulujący postrzeganie oraz myślenie, i to na zasadach bezwzględnej konieczności? Zwłaszcza w przypadku wielu form literackich wydaje się, iż dążą one do wykreowania świata, którego nie należy mylić ani z rzeczywistością w sobie, ani też z tym, co kognitywiści nazywają „*experienced*" albo „*projected world*", a więc z obrazem utworzonym w świadomości i decydującym o naszym funkcjonowaniu w świecie zewnętrznym, będącym jego „idealnym modelem poznawczym" (*idealized cognitive model* – ICM)[19]. Powieść, opowiadanie, nowela i znaczna część form dramatycznych oferują czytelnikowi konstrukt, nie pozwalający przejść do innej na zasadzie aniżeli poprzez cytowanie, naśladowanie, alegoryzowanie, krytykę, satyrę. Gatunkowy obraz świata stanowiłby po prostu obraz artystyczny, choćby i bogaty w filozoficzne przemyślenia oraz kształtujący przestrzeń, postacie itp. Pouczający, a nawet w oczach wielu wyjaśniający to i owo, sam w sobie obraz taki niekoniecznie decydowałby o myśleniu i działaniu poza sferą doświadczeń literackich[20]. Oczywiście, rozwiązanie tego zagadnienia zależy od przyjętej teorii referencjalnego statusu tekstu literackiego (zwłaszcza teorii fikcji). Należałoby więc może przystać na najbezpieczniejsze założenie, że jeśli literacki GOS kształtuje nasze postrzeganie i myślenie, to na zasadzie li-tylko propozycji, świadomie odczuwanej jako osobna.

A jednak w historii filozofii i antropologii (rzadziej literaturoznawstwa) znajdziemy próby charakteryzowania wybranych gatunków jako żywiołu porządkującego całość lub przynajmniej trzon egzystencji pewnych wspólnot.

Nietzsche w swoim pełnym egzaltacji studium o początkach tragedii greckiej

---

znamienny fragment z pracy szwajcarskiego językoznawcy związanego z tym kręgiem badawczym, P. Zinsliego (*Grunt und Grat. Die Bergwelt im Spiegel der Schweizerdeutschen Alpenmundarten*. Bern 1946, s. 192. Cyt. za: Anusiewicz, *op. cit.*, s. 283): „dana jest nam bezpośrednio tylko jedna rzeczywistość utworzona przez język – rzeczywistość, w której żyjemy i działamy".

18 Por. J. Bartmiński, *Perspektywa, punkt widzenia, językowy obraz świata*. W zb.: *Językowy obraz świata*, s. 104: „Przez językowy obraz świata rozumiem zawartą w języku interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy bądź to utrwalone w samym języku, w jego formach gramatycznych, słownictwie, kliszowanych tekstach (np. przysłów), bądź to przez formy i teksty języka implikowane". Por. też Tokarski, *op. cit.*, s. 358: „[JOS to] sposób ujmowania świata (jego percepcji i konceptualizacji) dający się odczytać z faktów językowych, tj. cech fleksyjnych, derywacyjnych, frazeologizmów, grup synonimicznych, świadczących o swoistej kategoryzacji świata, wreszcie z konotacji i stereotypów wiązanych z obiektami nazywanymi".

19 Termin ów wprowadził m.in. G. Lakoff w pracy *Cognitive Models and Prototype Theory* (w zb.: *Concepts and Conceptual Development. Ecological and Intellectual Factors in Categorization*. Ed. U. Neisser. New York 1987). Zob. też na ten temat, a także o *experienced/projected world*, artykuł H. Kardelego *Ogdena i Richarda trójkąt uzupełniony, czyli co bada gramatyka kognitywna* (w zb.: *Językowy obraz świata*, s. 20–29).

20 Inaczej będzie w przypadku swoistej synergii gatunku literackiego z nieliterackim. Zob. dalszy ciąg artykułu.

(1872) pisze, że zrywa ona „zasłonę Mai", obnażając przed Hellenem absurd i okrucieństwo życia[21]. Jednocześnie nakłada na ten ponury obraz nową maskę, podwójną: wzniosłość i komizm, które opracowują artystycznie to, co trudne do zaakceptowania[22]. Tragedia ukazuje na moment niebezpieczną prawdę i dostarcza swoistych „okularów", a one pozwalają nadal patrzeć na świat[23]. Owa – jak wyrazi się gdzie indziej filozof – „myśl tragiczna" nie stanowi doświadczenia indywidualnego, lecz wspólnotowe[24]. W wydarzeniu tragedii nie ma przeciwieństwa między publicznością a chórem: „wszystko bowiem jest tylko wielkim podniosłym chórem roztańczonych i rozśpiewanych satyrów lub tych, którzy w satyrach widzą swych przedstawicieli"[25]. Ten chór opisuje Nietzsche w patetycznym stylu jako radosne zrzucenie społecznych pęt i ograniczeń:

> każdy czuje się ze swym bliźnim nie tylko pojednany, pogodzony, stopiony, ale też tożsamy, jak gdyby zasłona Mai została rozdarta i już tylko w strzępach powiewała przed tajemniczą prajednią[26].

Nadchodzący wraz z Sokratesem i Eurypidesem zmierzch tragedii attyckiej miał doprowadzić, według autora *Zaratustry*, do upadku tego, co w cywilizacji helleńskiej uważał za najcenniejsze. Tragedię określał nie jako zwykłą literacko-teatralną formę, lecz jako metafizyczne wydarzenie podtrzymujące egzystencję całej *polis*, stanowiące właściwie jej centrum, warunek istnienia. Znamienne, że w tamtym czasie w swoim pisarstwie używa Nietzsche sformułowań w rodzaju „epoka tragiczna", „okres tragiczny", „kultura tragiczna" czy „światopogląd tragiczny"[27]. Tragedia to właśnie „obraz świata", i to postrzeganego *in toto*. Obraz, który z biegiem lat został zastąpiony innym, pełnym naukowego „optymizmu poznawczego". Pragnienie trwania mimo grozy życia zamieniło się – w oczach Nietzschego – w pragnienie „odczarowania" tej grozy przez odpowiednie operacje rozumu. Nie dziwi więc, że rychłe odrodzenie tragedii, upatrywane przez młodego filozofa w twórczości Richarda Wagnera, miało, jego zdaniem, doprowadzić nie tylko do przemian estetycznych ograniczonych do muzycznej sceny. Powrót tragedii to powrót całego kulturowego paradygmatu, tym razem jednak wcielonego w niemieckiego ducha, o którym – w momentach komicznego wprost patosu swej rozprawy – pisał Nietzsche, iż zacznie „zabijać smoki, unicestwiać złośliwe karły i budzić Brunhildę"[28]. W mniej grote-

---

21 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przekł., przedm. B. Baran. Kraków 1994, s. 36–37, 42, 135. Filozof przejął sformułowanie „zasłona Mai" („*der Schleier der Maja*") od A. Schopenhauera (*Świat jako wola i przedstawienie* ⟨1819⟩. T. 1. Przeł., oprac. J. Garewicz. Warszawa 1994, s. 391–392).

22 Nietzsche, *op. cit.*, s. 67–68.

23 Zob. też *ibidem*, s. 154: „metaforyczny obraz mitu chroni nas przed bezpośrednim oglądaniem najgłębszej istoty świata". Zob. także F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski* (1870). W: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993, s. 68: „Z drugiej strony, nie pokrywają się [...] [tj. wzniosłość i komizm] w żadnym razie z prawdą, są jej osłoną, przejrzystszą niż piękno, ale nadal jeszcze zasłoną. Mamy więc w nich świat pośredni między pięknem a prawdą".

24 *Ibidem*, s. 66.

25 Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, s. 70–71.

26 *Ibidem*, s. 37.

27 Zob. F. Nietzsche: *Filozofia w tragicznej epoce Greków* (1873). W zb.: *Pisma pozostałe 1862–1875*; *Światopogląd dionizyjski*, s. 69; *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, s. 131–132, 135.

28 Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, s. 173.

skowych fragmentach autor kreślił pochód tej formacji przeciwstawionej „romańskiej aleksandryjskości" – od chorałów epoki Martina Luthra, poprzez filozofię Immanuela Kanta i Arthura Schopenhauera po dokonania Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena i właśnie Richarda Wagnera[29]. Tragedia i włoska opera (jako kiczowate artystyczne wcielenie naukowej rozumności, „sokratyzmu") wydają się więc w książkowym debiucie filozofa opozycją ważniejszą niż Dionizos i Apollo: dwa gatunki kształtują bowiem dwie odpowiedzi na wyzwania egzystencji, dwa wzorce uprawiania filozofii i w jakimś sensie dwa obszary cywilizacyjne w Europie Zachodniej (germański i romański).

Gatunkiem po wielekroć opisywanym przez antropologię, folklorystykę czy etnologię w kategoriach regulatora życia wspólnoty i jednostki we wszystkich jego wymiarach jest z pewnością mit. Mit w postaci opowieści, struktury czy po prostu matrycy nakładanej na rzeczywistość i wyjaśniającej każdy jej detal, funkcjonalnie odpowiadałby językowi postrzeganemu jako nieodzowny „klucz do świata"[30], do poruszania się po nim i poznawania go. W sposób uprawniający takie porównanie pisano o micie wielokrotnie, przede wszystkim w odniesieniu do tzw. kultur tradycyjnych[31]. Ich obraz ukształtowany w nauce zachodniej ubiegłego stulecia (zwłaszcza pierwszej połowy) zakłada zwykle istnienie przenikającego całą wspólnotę porządku odtwarzanego w obrzędach, sztuce, relacjach rodzinnych i społecznych lub też w najprostszych czynnościach codziennych[32]. Takim porządkiem może być mityczna opowieść, ale również – jak pokazują antropologowie – muzyka i pieśni[33]. Nie brakuje jednak przykładów analizy roli mitu w życiu i dokonaniach społeczeństw nowożytnych i nowoczesnych.

Z dwóch powodów warto wspomnieć *Anatomię krytyki* Northropa Frye'a (1957). Po pierwsze, jako obszerną pracę dowodzącą ciągłego oddziaływania mitów grecko-rzymskich i judeo-chrześcijańskich na późniejszą literaturę, i to w sposób paradygmatyczny, a nie poprzez zapożyczenia wybranych motywów. Po drugie – centralna idea tego studium zainspirowała Haydena White'a, on zaś przeniósł ją w obszar piśmiennictwa faktograficznego. Chodzi oczywiście o cztery struktury fabularne, nazwane przez Frye'a „*mythoi*", do których, jak twierdził, można sprowadzić wszystkie najstarsze opowieści z dopiero co wskazanego obszaru. Zaopatrzył je w nazwy

---

29 *Ibidem*, s. 144–145, 166.

30 Formuła użyta w tytule wspomnianego w przypisie 10 zbioru poświęconego Weisgerberowi.

31 B. Malinowski (*Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz. Red., posł. A. Waligórski. Warszawa 1967, s. 359) w 1922 roku przedstawił tak rolę *lili*'u – opowieści ludów trobriandzkich, w które „krajowcy głęboko wierzą, otaczają szczególną czcią i które zarazem wywierają żywy wpływ na ich zachowanie i życie plemienne".
Lili'u nie tylko rzutują na percepcję krajobrazu, odsyłając jego szczegóły do odpowiedniej historii, ale uzasadniają też działania magiczne, podstawowy dla trobriandczyków sposób rozwiązywania problemów (*ibidem*, s. 357–358, 364).

32 Oprócz samego Malinowskiego rozmaite aspekty tego modelu kultury opisywali m.in. L. Lévi-Bruhl, M. Mauss, R. Benedict, C. Lévi-Strauss czy M. Eliade.

33 Na uwagę zasługuje zwłaszcza studium A. Seegera *Why Suya sing? A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Cambridge 1987), w którym życie jednego z rdzennych brazylijskich plemion ukazane zostało jako nieustanny koncert mający swoją scenę, wykonawców i partyturę. To muzyka – według autora – organizuje niemal każdy krok w codziennym życiu Suya.

gatunkowe komedii, tragedii, romansu oraz satyry (bądź ironii), choć zastrzegł, że nie mają one charakteru ściśle genologicznego[34]. Cała późniejsza literatura, wyjaśniał, opiera się na wykorzystaniu rozmaitych wariantów owych *mythoi* wraz z tzw. przesunięciem, czyli zamianą postaci i elementów mitycznych na bliższe światu ludzkiemu. Dzięki temu kontynuuje ona do pewnego stopnia mitologiczną wykładnię życia. Kilkanaście lat po owej publikacji White wysunął tezę jakoby te same gatunkowo-mityczne struktury miały organizować nie tylko literacką fikcję, lecz także formy dokumentalne, a przynajmniej historiografię. Znaną z *Metahistory* koncepcję, że opracowanie zdarzeń z przeszłości przypomina postępowanie z literacką fabułą i narracją, amerykański historyk uszczegółowia analizą wybranych mechanizmów fikcji, które może wykorzystywać badacz przeszłości. Otóż osobną ich grupę stanowią właśnie *mythoi* scharakteryzowane w *Anatomii krytyki*. White przedstawił to w 1974 roku:

> Jeśli dany splot wydarzeń przybiera narracyjny kształt „tragedii", oznacza to po prostu, iż historyk opisał je w taki sposób, aby wywołać w nas skojarzenie z formą literacką związaną z pojęciem „tragiczności"[35].

Struktury nazwane przez White'a pregatunkowymi stają się w tej perspektywie czymś w rodzaju Kantowskich form i kategorii czystego rozumu, tyle że o charakterze kulturowym, a nie apriorycznym. Podobnie jak postrzeganie i rozumienie doświadczenia miało być, zdaniem królewieckiego filozofa, porządkowane przez narzędzia, którymi dysponuje umysł, tak rozumienie przeszłości według badacza może dokonać się wyłącznie poprzez ułożenie wydarzeń w matrycy jednej z form oferowanych przez kulturę[36]. Porozumienie, pozytywny odzew, z jakim spotyka się część opracowań historycznych, biorą się przeto nie z trafności analizy, lecz ze wspólnotowego uznawania tej samej formy gatunkowej za odpowiednią dla opisu konkretnego wydarzenia.

Dwa ostatnie przypadki nie dotyczą już gatunku jako obrazu determinującego nasze myślenie o świecie *in toto*, ale jedynie w wybranych aspektach. Konkretny gatunek przybiera przy tym postać ogniwa pośredniczącego między światem a innym gatunkiem docelowym, który przedstawi ten świat. Siła oddziaływania będzie zapewne tym większa, im bardziej owa struktura finalna będzie miała charakter faktograficzny. Dlatego też poszukiwania strategii literackich w pisarstwie reportażowym, autobiograficznym, eseistycznym powinny obejmować problem gatunków. Podobnie jak język w filozofii niemieckiej, literackie formy zyskują tu status narzędzi niezbędnych do zrozumienia procesów zachodzących w świecie, a nawet do wpływania na te procesy.

---

34 Zob. N. Frye, *Krytyka archetypów: teoria mitu*. W: *Anatomia krytyki*. Przeł. M. Bokiniec. Posł. A. Zgorzelski. Gdańsk 2012, zwłaszcza s. 178–271. Postępowanie Frye'a przypomina nieco strategię obraną ponad półtora wieku wcześniej przez Schillera (*op. cit.*, s. 349–351, przypis*), który usprawiedliwiał się z używania terminów komedia, tragedia, elegia, idylla i satyra. Nadawał im równie szeroki zakres i przyznawał aktywną rolę.

35 H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*. W: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Wyd. 2, popr. i uzup. Kraków 2010, s. 94–95 (przeł. M. Wilczyński).

36 Zob. *ibidem*, s. 90–91, 99.

Tradycja pisania o gatunkach literackich jako organizujących pewną istotną część doświadczenia, będących specyficzną energią zdolną przekształcać życie jednostki lub całych wspólnot, swoje źródło bierze również w niemieckim romantyzmie. To w tekstach Friedricha Schillera, Friedricha Schlegla, Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Arthura Schopenhauera gatunek – choć często określany jeszcze przy użyciu klasycznego słownika – przestaje być wyłącznie formą estetyczną, a zaczyna być obrazem światopoglądu, owego *Welt-* albo *Lebensanschauung*, o którym pisze Sadowski. Słowo to nie nazywa jednak wystarczająco precyzyjnie roli, jaką zyskuje tu gatunek. Właśnie energia (pojęcie pochodzące od Humboldta i Weisgerbera, charakteryzujące naturę języka) wydaje się czymś dużo bardziej odpowiednim. Weźmy chociażby taki oto fragment z rozprawy Schillera:

> Tę wolność umysłu [wobec świata materii] wywoływać w nas i podsycać – oto, na czym polega piękne zadanie komedii; tragedia natomiast przeznaczona jest do tego, by pomóc nam na drodze estetycznej odzyskać wolność duchową, gdy ta została w nas gwałtownie podważona przez afekt[37].

Najczęściej owa moc odrębnych gatunków ma przede wszystkim naturę poznawczą:

> Życie ludzkie, tak jak przeważnie widać je w rzeczywistości, przypomina wodę, tak jak przeważnie ją widać: w stawie i rzece; lecz w epopei, w powieści i tragedii wybrane charaktery umieszczone zostają w okolicznościach, w których przejawia się cała ich specyfika, w których otwierają się głębie duszy ludzkiej i uwidaczniają się w wyjątkowych i znaczących czynach[38].

Podobne rozumowanie wyrasta z przekonania szerszego o wyjątkowej pozycji sztuki poetyckiej jako takiej, w następujący sposób opisywanej przez Hegla w 1835 roku:

> Naczelne [...] zadanie poezji polegać będzie na uświadomieniu człowiekowi potęg życia duchowego oraz wszystkiego w ogóle, co kłębi się i burzy w ludzkich namiętnościach i uczuciach lub spokojnie przesuwa się przed okiem obserwatora [...]. Dlatego też poezja była najogólniejszą i najwszechstronniejszą mistrzynią rodu ludzkiego i jest nią do tej pory[39].

Z analogicznego myślenia wyrasta koncepcja performatywności wybranych form literackich, ich „życiowej" roli kształtującej konkretne działania. Wpływa ona wyraźnie na badania bieżącego stulecia. „Dramatyczność" jako sposób nie tylko bycia w świecie, ale też uprawiania humanistyki (Anna Krajewska), gatunki średniowieczne pojmowane jako religijna albo świecka praktyka (Ingrid Nelson, Shannon Gayk ⟨2015⟩), medytacja, która może być gatunkiem dyskursu, jak również przemianą podmiotu (Teresa Dobrzyńska) – oto garść przykładów[40].

Sprawa trzecia to gatunkowy odpowiednik tego, co lingwiści zajmujący się JOS nazwali relatywizmem językowym, a więc preselekcja elementów doświadczenia

---

37 Schiller, *op. cit.*, s. 345.

38 Schopenhauer, *op. cit.*, s. 390–391.

39 G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. T. 3. Przeł. J. Grabowski, A. Landman. Objaśn. A. Landman. Warszawa 1967, s. 288.

40 Zob. A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*. „Przestrzenie Teorii" 2004, z. 3/4, s. 43–45. – T. Dobrzyńska, *Medytacja: gatunek mowy i jego realizacje tekstowe*. W zb.: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*. Red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak. Warszawa 2010, zwłaszcza s. 118, 126–127. – I. Nelson, S. Gayk, *Gatunek jako forma życia*. Przeł. G. Grochowski. „Teksty Drugie" 2019, nr 3.

dokonywana przez język. Jeśli odmienne języki inaczej porządkują rzeczywistość, to czy odmienne gatunki różnie „kawałkowałyby" to samo doświadczenie[41]? Czy mielibyśmy do czynienia z relatywizmem, który wypadałoby nazwać gatunkowym? Intuicja ta towarzyszy najstarszym poszukiwaniom skrywającego się za formami poetyckimi modelu rzeczywistości. Komedia według Arystotelesa przedstawia postacie gorsze, tragedia – lepsze[42]. Scaliger upatruje różnicy między tymi gatunkami w pozycji postaci, jakości przypadku i działania[43]. Schiller zaś, rozdzieliwszy ideał (naturę) od rzeczywistości (kultury, świata sztucznych norm), stwierdza, iż poeta musi się opowiedzieć:

> czy chce [...] bardziej trzymać się rzeczywistości, czy ideału; czy chce przede wszystkim ukazać rzeczywistość jako odrażającą, czy ideał jako pociągający. Jego przedstawienie będzie więc albo satyryczne, albo (w szerokim tego słowa znaczeniu [...]) elegijne[44].

Michaił Bachtin najobszerniej opisał naświetlenie tego samego świata z dwóch różnych genologicznych perspektyw, przeciwstawiając gatunki poezji klasycznej (zwłaszcza tragedię i epos) gatunkom „skarnawalizowanym" (satyra menippejska, dialog sokratyczny, wczesna powieść). Nie tyle więc pojedyncze formy, ile całe ich systemy funkcjonują tu wobec siebie na zasadzie lustrzanego odbicia. Przeszłość–teraźniejszość, stałość–zmienność, absolutność–względność, duchowość–cielesność, dystans–bliskość, harmonia–dysonans: to najczęściej przywoływane przez rosyjskiego uczonego opozycje, w które wpisują się gatunki reprezentujące dwa różne obszary twórczości. Stoją za nimi – jak przekonuje filolog – odmienne wymiary rzeczywistości. Około roku 1938 twierdził on:

> W gatunkach wysokich wszelka władza i przywilej, wszelkie dostojeństwo i wyniosłość omijają sferę familiarnego kontaktu i sytuują się w dalekim planie [...]. W dążeniu do zamknięcia przejawia się klasyczny charakter wszystkich gatunków niepowieściowych.
>
> Rzeczywistość współczesna, płynna i przemijająca „niska" teraźniejszość – to „życie bez początku i końca" – stanowiła przedmiot przedstawienia jedynie w gatunkach niskich[45].

Stosownie do takich założeń dwa duże gatunki epickie – epos i powieść – penetrują odmienne obszary świata, inaczej dobierając parametry języka, czasu, przestrzeni, relacji jednostka–zbiorowość, tradycji i doświadczenia. Formy te jednak

---

41 Klasyczne przykłady z dziedziny polskich badań nad językowym obrazem świata to różnica między polskimi „myć" i „prać" a angielskim „*wash*" czy francuskim „*laver*" albo między polskim „losem" a rosyjskim „*sud'ba*" – zob. A. Wierzbicka, *Język i naród: polski los i rosyjska sud'ba*. „Teksty Drugie" 1991, nr 3. – R. Grzegorczykowa, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Wyd. 4, rozszerz. Warszawa 2020, s. 190, 193. Sadowski (*Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, s. 183–184) natomiast mówi o „selektywności" GOS, który ma zawsze postać „uproszczoną" i właśnie jak język pewne aspekty rzeczywistości eksponuje, pewne zaś przesuwa na dalszy plan. Uczony nie rozwija jednak tego zagadnienia szerzej.

42 Arystoteles, *op. cit.*, s. 318–319.

43 Zob. Scaliger, *Poetyka*, ks. I, rozdz. 6: *Tragoedia*: „Tragedia, jak i komedia na przykładach z życia ludzkiego zbudowana, trzema się od niej [tj. komedii] rzeczami różni: pozycją postaci, jakością przypadku i działania, zakończeniem".

44 Schiller, *op. cit.*, s. 341.

45 M. Bachtin, *Epos i powieść. (O metodologii badań nad powieścią)*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 557–558.

odmiennie „obsługują" tę samą przecież rzeczywistość, choć ma ona dość rozległe granice. Stefania Skwarczyńska, podejmująca podobne zagadnienie tuż po drugiej wojnie światowej, pisze po prostu o „rzeczywistości ważnej dla człowieka", którą wyraźnie zamknięta kompozycja przekształca w obu przypadkach (powieści i eposu) w „kosmos"[46]. Dwie zaś dekady przed Bachtinem przeciwstawia owe formy György Lukács i także analizuje je z perspektywy całościowego modelu świata[47]. Dobór narzędzi analitycznych prezentuje się w każdej z wymienionych rozpraw nieco odmiennie. Dla węgierskiego uczonego epos wyraża jedność opartą na „ogólnej harmonii" pomiędzy różnymi elementami, w tym jedność człowieka i świata, podczas gdy powieść ukazuje rzeczywistość bez scalającego ładu, „w której immanentna obecność sensu życia stała się problemem"[48]. Skwarczyńska (być może nawiązując do Lukácsa) zestawia ze sobą dwupłaszczyznowość epopei (świat ludzi i bogów inicjujących zdarzenia) z jednopłaszczyznowością powieści, gdzie człowiek skazany jest na „ironię gorzką i przeczącą" w świecie pozbawionym siły wyższej[49]. Bachtin zaś największy nacisk kładzie na opozycję między przeszłością a współczesnością, tradycją a indywidualnym doświadczeniem. Niezależnie od filozoficznych podstaw rozumowania (heglizm i marksizm u Lukácsa, niemiecki romantyzm u Bachtina i przynajmniej częściowo u Skwarczyńskiej) zasadnicza idea dwóch gatunków przedstawiających dwie różne formacje kulturowe i dwie perspektywy opowiadania o świecie zostaje zachowana we wszystkich trzech charakterystykach.

Czy gatunki – jak słowa – mają swoje konotacje? Byłoby to czwarte zagadnienie, bez którego trudno wyobrazić sobie rzetelnie sformułowaną analogię między językowym a gatunkowym obrazem świata. Konotacja często przywoływana jest w postaci mechanizmu kodującego w mowie uwarunkowane kulturowo wyobrażenia o rzeczywistości oraz umożliwiającego użycie słowa w sposób nietypowy z perspektywy znaczenia słownikowego, zawsze bliższy rozumieniu naukowemu niż potocznemu[50]. Wyjaśnia to popularność terminu w środowisku badaczy JOS, z zasady zainteresowanych zagadnieniami, które na ogół wykraczają poza granicę słownikowej definicji leksemu, nawet jeśli nadal pozostają zakodowane w językowej strukturze. W konotacji widzą oni szczególny przejaw tego, co nieoficjalne, ale co może władać dużą siłą oddziaływania, jak stereotyp i wszelkie „ludowe" interpretacje rzeczywistości.

---

46 Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 145.

47 Zob. Lukács, *op. cit.* Warto odnotować fakt, że autor – na tym etapie kontynuator niemieckiej tradycji pisania o poezji – *explicite* stawia tezę o zależności gatunków od doświadczania rzeczywistości (*ibidem*, s. 32–33). Zapewne rosyjski uczony i polska badaczka znali przytaczaną tu rozprawę.

48 *Ibidem*, s. 25, 48.

49 Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 155–159, 168–170.

50 W sprawie sporu wokół tego terminu i jego zakresu zob. Jordanskaja, Mielczuk, *op. cit.* – Grzegorczykowa, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, s. 60–63. Podobnie szeroko pojmuje konotację J. D. Apresjan (*Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*. Przeł. Z. Kozłowska, A. Markowski. Wrocław 1980, s. 94), a także R. Tokarski (*Konotacja jako składnik treści słowa*. W zb.: *Konotacja*, s. 36).
Oczywiście pomijam tu inne znaczenia tego terminu stosowane w analizie składni lub też używane przez logików – zob. Tokarski, *Konotacja jako składnik treści słowa*, s. 35. – U. Majer-Baranowska, *Z historii użycia terminu „konotacja"*. W zb.: jw., zwłaszcza s. 193–196.

Konotacja zatem czasem ujawnia się przy różnego rodzaju przesunięciach semantycznych, stanowiąc presupozycję gwarantującą zrozumienie takiego przesunięcia[51].

Czy na poziomie gatunków istnieje jakaś operacja, która odkrywałaby ich semantykę nieoficjalną, wtórną? I czy taka semantyka gatunku w ogóle istnieje jako coś odróżnialnego od semantyki „oficjalnej"[52]?

Zacznijmy od fundamentalnej kwestii drugiej. Jak już wspomniałem, teksty literackie odznaczają się elitarnością, co przejawia się w niesymetryczności komunikacji literackiej. Publiczność literacka nie ogranicza się do świata twórców, a odbiorca rzadko kiedy „mówi" literaturą[53]. Tak więc ta droga utrwalania znaczeń niesystemowych gatunku (odpowiadająca wypowiedziom budowanym w pewnym języku na dany temat przez „niefachowców"), kreowanie jakiegoś „potocznego" obrazu, wydaje się trudno dostępna. Pozostają mało ciekawe wyobrażenia nie tyle o tym, co chcielibyśmy w owym studium rozumieć jako obraz świata wpisany w gatunek, ile o samym gatunku, o jego wartości, ograniczeniach i możliwościach (powieść jako długi utwór prozą ukazujący świat zmyślony, ale w jakiś sposób podobny do naszego, formy liryczne jako „trudne" i nie zawsze zrozumiałe, komedia jako coś śmiesznego itd.)[54].

Skąd jednak pewność, że teksty literackie realizują jakiś „oficjalny", „podstawowy" dla reprezentowanego przez nich gatunku obraz świata i że w ogóle istnieje taki obraz – systemowo powiązany z każdą formą – nad którym „nadbudowują" się dopiero pewne „odchylenia", przekształcające się z czasem w gatunkowe „konotacje"? W odróżnieniu od leksemów w słownikach językowych gatunki w kompendiach genologicznych i teoretycznoliterackich (wyjąwszy może nieliczne najstarsze formy, jak tragedia lub komedia) nie zawsze charakteryzowane są poprzez swoją semantykę. Zazwyczaj sprowadza się to tylko do zarysowania tematyki[55]. Czy nie jest

---

51 Przykładem może być przypisywanie wybranym zwierzętom konkretnych cech charakterologicznych, co umożliwia skuteczne porównania i metafory z udziałem ich nazw.

52 O konotacji jako właściwości wyższych struktur wypowiedzi literackich, w tym właśnie gatunków, pisał pół wieku temu M. G ł o w i ń s k i (*Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 49–50): powołując się na ustalenia badaczy francuskich (A. Martineta, M. Arrivé'a, M. Noëlle Gary-Prier), uznał, że zjawisko konotowania sensów jest niezwykle istotne dla literackiej komunikacji, w której spotykają się znaczenia „naddane", właściwe kulturze autora i – osobno – odbiorcy. W króciutkim fragmencie poświęconym gatunkom Głowiński podaje przykład „skojarzeń", jakie budzi współcześnie epopeja, a więc czegoś archaicznego, muzealnego. Wygląda to zatem na obraz wiedzy potocznej o gatunku jako takim, nie zaś na elementy pewnej wizji rzeczywistości wpisanej w ten gatunek.

53 Recytowanie, choćby i całych utworów, to jednak odgrywanie wypowiedzi a nie wypowiedź „na serio", wchodząca w komunikacyjną sieć. Zdaję sobie sprawę z arbitralności takiego rozstrzygnięcia, które może się zmieniać w zależności od przyjętej teorii (zwłaszcza określającej logiczną lub illokucyjną moc wypowiedzi literackiej, cytowanej, inscenizowanej itp.).

54 Inaczej mówiąc, są to gatunki (Skwarczyńska powiedziałaby: pojęcia genologiczne) istniejące na zasadzie kategorii opartych na prototypach potocznych.

55 Granica między tematyką czy schematem fabuły właściwymi dla jakiegoś gatunku a jego obrazem świata może być trudna do uchwycenia. Wydaje się, że rzecz polega m.in. na przejściu od tego, co tkwi wewnątrz gatunku, do tego, co przynajmniej pretenduje do ujęcia totalnego. Tak więc kiedy mówimy, iż komedia przedstawia historię, w której wszystko kończy się dobrze, jesteśmy raczej na poziomie schematu fabuły. Gdy natomiast powiemy, że według komedii wszelkie dążenia

więc tak, że na ogół spotykamy się zwykle z autorskimi rekonstrukcjami owych GOS, formułowanymi choćby w przywoływanych w tym artykule studiach Schillera, Nietzschego, Bachtina i Skwarczyńskiej, a które mają się tak do gatunku i jego struktury, jak konkretna interpretacja tekstu do budowy tego tekstu: może być przekonująca bądź nie, ciekawa lub nieistotna, ale kiedy będzie adekwatna? Według jakich kryteriów można to ocenić? Dylematy te kształtująca się teoria GOS dzieli z doświadczoną już podobnymi aporiami teorią interpretacji.

W ten sposób można sformułować na prawach hipotezy kolejną ważną różnicę między badaniami nad językowym i gatunkowym modelem rzeczywistości. Lingwiści rekonstruujący językowy obraz świata nie są zainteresowani znaczeniem słownikowym. Szukają raczej tego, co do pewnego stopnia ukryte, a co może oddziaływać na postrzeganie i myślenie. Słowo „kobieta" w języku polskim nie ciekawi lingwisty ze względu na swoje znaczenie, ale raczej ze względu na odmianę według wzorca rzeczowego, to zaś pozwala na wskazanie ukrytego w mowie płciowego stereotypu. Lingwista zakłada więc na ogół podział na oficjalne komponenty znaczeniowe i ujawniające się w określonych językowych operacjach (odmiana, słowotwórstwo, polisemia) komponenty wtórne. I to właśnie te drugie tworzą ów JOS, podczas gdy pierwsze to „zaledwie" znaczenie. Badacz poszukujący obrazu świata wpisanego w literacki gatunek nie dysponuje takim oficjalnym punktem wyjścia albo też dzieje się to niezwykle rzadko. Nie może zatem zastosować opozycji między naukowym „znaczeniem" gatunku a potocznym „obrazem świata" wpisanym w gatunek tak, jak jest on umocowany w budowie języka. Co więcej: jeśli rzeczywiście postępowanie badacza gatunku przypomina pracę interpretatora, to czy efekt tego postępowania, czyli GOS, z istoty swej nie będzie miał zawsze natury bliskiej językowej konotacji w najszerszym z dopuszczalnych przez lingwistów sensie, zatem uwzględniającym także jednostkowe i środowiskowe skojarzenia, którym – poza indywidualną bądź środowiskową praktyką słowną – brakuje jakiegokolwiek osadzenia w językowym systemie[56]? Być może to wyłączny sposób, w jaki przejawia się znaczenie gatunku w ogóle.

Wątpliwości te musimy uzupełnić jeszcze kolejną istotną uwagą. Dotąd pisaliśmy o gatunkach literackich, jakby to były monolity, niezmieniające się ani w czasie, ani w przestrzeni. Do komunałów elementarnej wiedzy genologicznej należy jednak wręcz odwrotne przekonanie. Gatunki nie tylko ewoluują, ale mimo tendencji do pewnej „transjęzykowości" ich lokalne zastosowania rzadko wyglądają na dokładną kopię wzorca utworzonego w innym języku. Widać to już w dawniejszych praktykach przekładowych, jak choćby w tłumaczeniach hiszpańskiej powieści pikarejskiej

(choćby i sprzeczne) tworzą ostatecznie harmonijną całość, wchodzimy już w obszar modelowania świata.

56 Zob. G r z e g o r c z y k o w a, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, s. 190. Warto jednak wskazać, że odróżnienie konotacji „poświadczonych", jak pisze uczona, przez język (a więc w pewnym sensie należących do jego systemu) od tych pozostających w sferze indywidualnej bądź zwłaszcza środowiskowej mowy może nastręczać trudności (*ibidem*, s. 62). Konotacyjna natura odbioru i rozumienia dzieła literackiego, wyjście poza zestaw znaczeń podstawowych w kierunku oddziaływania konotacji kultury literackiej właściwej dla czytelnika, przyciągały uwagę badaczy już co najmniej w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Zob. G ł o w i ń s k i, *Style odbioru*, s. 45–47.

dokonywanych w kontrreformacyjnie nastawionych regionach niemieckich. Usuwano w nich zwykle mocno antyklerykalną wymowę oryginałów, co nie mogło nie wpłynąć na późniejsze rodzime próby implementacji tego gatunku[57]. Ponadto w twórczości wysokoartystycznej gatunki ewoluują niezwykle szybko, znacznie szybciej niż językowa struktura. Powodzenie w komunikacji ogólnej opiera się bowiem m.in. na wypełnieniu większości reguł przewidzianych przez mowę, gdy tymczasem w literaturze (wyjąwszy kulturę popularną) na odwrót: to właśnie naruszenie reguły staje się wartością. Dlatego też trudno wyobrazić sobie, by taka proteuszowa natura jak gatunek literacki nie zbudowała równie proteuszowego modelu świata, a ściślej – wielu takich modeli. Nie ma zatem jednego GOS sielanki, litanii czy sonetu, lecz ich liczba zależy od tych samych zapewne czynników, które modyfikują gatunek jako taki.

Wygląda więc na to, że badacz poszukujący GOS dla danego gatunku musi uwzględnić dwa czynniki: zmienność samego gatunku oraz fakt, iż każdy jego wariant w najlepszym razie zaledwie ogranicza dopuszczalny zakres rekonstruowanego obrazu rzeczywistości, tak jak pojedynczy tekst może ograniczać swobodę interpretatora[58]. W przypadku gatunku wskazanie marginesów jest jeszcze mniej ostre, albowiem genologiczne słowniki rzadko łączą gatunkowe konwencje z konkretnym znaczeniem.

Powracając do analogii gatunkowego i językowego obrazu świata, należałoby powiedzieć, że ten pierwszy ma zawsze naturę konotacyjną: nie tylko nie mieści się w żadnym słowniku (ową właściwość dzieli w zasadzie z każdym JOS), ale niemal bezwyjątkowo zależy od niesystemowych asocjacji i skojarzeń. Podobnie jak konotacje językowe, gatunkowe obrazy świata mogą tworzyć się pod wpływem środowisk, w tym przypadku czytelniczych (filologów, filozofów, antropologów, socjologów, wielbicieli literatury). I podobnie jak konotacje kulturowe, nie są zakodowane w materiale równie silnie ograniczającym swobodę odbiorcy, co paradygmat odmiany bądź reguły derywacji pozwalające względnie łatwo zidentyfikować etymologię słowa.

Czy tak jak niektóre konotacje, tak i też pewne gatunkowe obrazy świata mogą motywować jakieś nietypowe użycia gatunku (odpowiedniki metafor, derywatów, frazeologizmów)? Co byłoby takim przemieszczeniem wydobywającym gatunkowy światopogląd[59]?

---

57 Na ten temat zob. R. Bjornson, *The Picaresque Novel in France, England, and Germany*. „Comparative Literature" 1977, nr 2.

58 Ponownie takie postawienie sprawy będzie zależało od przyjętej teorii. Wystarczy przypomnieć dyskusję R. Rortiego z U. Eco jako modelowy przykład nierozstrzygalnego sporu między wiarą w nieograniczoną swobodę wykładni tekstu a wiarą w prawo tego tekstu do zawężania granic podobnej swobody – zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja* (1992). Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków 1996, zwłaszcza s. 45–108.

59 Sadowski (*Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, s. 183) pisze o „metaforycznych" „przedłużeniach, pogłębieniach lub rozszerzeniach" charakterystycznego dla danego gatunku światopoglądu jako mechanizmie gatunkowej ewolucji. Powołuje się przy tym na klasyczne studia I. Opackiego (*Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 4) i T. Kostkiewiczowej (*Kilka uwag o wzniosłości*. W: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996). Ja z kolei pytam o możliwość gatunkowej metafory, która wydobywałaby charakterystyczne dla konkretnych okresów i środowisk wyobrażenia o światopoglądzie gatunku. Jeśli założymy, że metafora opiera się na znaczeniach konota-

Wydaje się, że taką rolę pełni parodia – wycelowana w system konwencji tworzących gatunkowy architekst. Może najbardziej znany przykład z historii literatury europejskiej to *Don Kichote* Miguela de Cervantesa. Co właściwie pisarz „obnażył" w nim ze świata rycerskiego romansu? Z pewnością nie to, o czym myśleli Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach czy anonimowy autor *Amadisa z Walii*. Nieprzystawalność romansu do żywej rzeczywistości, śmieszność, sztuczność i teatralność – wszystko to pozostaje dla czytelnika niezauważalne tak długo, jak długo będzie on starał się przyjąć wewnętrzny dla tej formy punkt widzenia, zaakceptować reguły przedstawionego tam świata, a w szczególności sposobu opowiadania o nim. Cervantes nakazał hiszpańskim czytelnikom z początku wieku XVII spojrzeć na świat średniowiecznej epiki z zewnątrz, z perspektywy (jak powiedziałby Bachtin) żywego doświadczenia. Oczywiście tej namacalnej rzeczywistości dostarczyły konwencje innego gatunku, które najwyraźniej Cervantes połączył z romansowymi – to m.in. wspominana już powieść pikarejska, niezwykle popularna w Hiszpanii co najmniej kilkadziesiąt lat przed publikacją historii o błędnym rycerzu z Manczy. Skrzyżowanie dwóch gatunków (coś na kształt gatunkowej metafory) dało efekt parodii, albowiem powieść łotrzykowską można czytać jako negację heroicznej epiki średniowiecza[60].

A przecież ów komizm, choć niezamierzony, tkwił jakoś *implicite* w romansie rycerskim, wystarczył jedynie odpowiedni kontekst, by wydobyć go na światło dzienne. Komizm ten to estetyczny efekt operacji ważniejszej – ukazania bezradności owej romansowej wizji świata wobec świata realnego, jej daleko posuniętej deformacji, iluzoryczności.

Teoretyczne opracowanie tego zagadnienia znajdziemy w szkicu Michała Głowińskiego *Parodia konstruktywna*, poświęconym *Pornografii* Witolda Gombrowicza. Dosyć podobną operację (według uczonego Gombrowicz skrzyżował z pikareską powieść ziemiańską i gawędę szlachecką) autor *Gier powieściowych* tłumaczy jako interakcję wykraczającą daleko poza czysto tekstowy wymiar: „Zwraca się ona także ku kulturze, w której owe teksty funkcjonowały, ku jej schematom, mitom i wmówieniom". Parodiowane dzieło jest więc „wytworem i wzorcem pewnej kultury"[61]. Gatunek tyleż powstaje pod ciśnieniem wybranych społecznych układów, co zarazem układy te wzmacnia, konserwuje i reprodukuje. Buduje zatem aktywny obraz rzeczywistości, stanowiąc jej ważny składnik. Jednocześnie parodia gatunku to – według badacza – parodia określonego świata, reguł rządzących wspólnotą, która tę formę literacką wykreowała i dzięki której (do pewnego stopnia) trwa.

Być może niedaleko od parodii na skali wszelkich gatunkowych przesunięć

---

cyjnych, wówczas użycie tej figury do scharakteryzowania procesów wyłaniających z gatunku to, co chciałbym nazwać jego konotacją, wydaje się uzasadnione. Do pewnego stopnia jednak metaforyzacja, o której pisze Sadowski (*Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*, s. 183), a więc „odsłonięcie nieznanych dotąd aspektów semantycznych zastosowanej konwencji", pokrywa się z moją propozycją. Przynajmniej o ile zgodzimy się, że i konotacja – choćby najbardziej indywidualna – może być rozpatrywana jako „wcześniej nieznany aspekt" jednostki leksykalnej.

60 Zob. A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*. Gdańsk 1996, s. 152–160.

61 Głowiński, *Parodia konstruktywna*, s. 281.

sytuuje się tzw. transfer gatunkowy. Chciałbym owym mianem objąć użycie konwencji gatunku w środowisku dla niego nietypowym, ale niekoniecznie z odcieniem parodystycznego dystansu. Szczególnie wyrazistego przykładu dostarcza przetworzenie form fikcyjnych w obrębie literatury faktu; właśnie form, a nie tylko pojedynczych elementów, na co najczęściej zwracają uwagę badacze[62]. W zasadzie taki transfer opisał White, dowodząc występowania wyróżnionych przez Frye'a czterech „pregatunkowych" struktur w romantycznym piśmiennictwie historiograficznym. Otóż (chyba trochę wbrew ukrytym założeniom amerykańskiego uczonego) dzieła Alexisa de Tocqueville'a, Jules'a Micheleta czy Leopolda von Rankego nie wykorzystują przecież uniwersalnych modeli tragizmu, komizmu, romansu lub satyry, lecz właściwe dla epoki wyobrażenia o owych modelach wraz z wpisaną w nie wizją świata[63]. Jeden z warunków sukcesu dla każdej interpretacji dziejów opiera się według White'a na tym, że wyobrażenia te podzielane są przez wspólnotę historyka i jego odbiorców. Stanowią więc pewną kulturową konotację owych „pregatunków". Do przemyślenia pozostaje pytanie, czy proces wyprowadzania form faktograficznych ze struktur literackiej fikcji da się uznać za gatunkowy odpowiednik wyrazowej derywacji. Wydaje się, że przy założeniu, iż nowa forma nie może istnieć niezależnie od formy wyjściowej – tak jak derywat w zestawieniu z podstawą słowotwórczą – zastosowanie takiej analogii jest dopuszczalne.

Podsumujmy tę część rozważań.

Poszukiwanie gatunkowego obrazu świata wolno potraktować jako nurt badawczy kontynuujący zrodzoną w niemieckim romantyzmie tradycję dostrzegania sposobów rozumienia rzeczywistości oraz paradygmatów egzystowania człowieka w formach gatunkowych poezji. Wyraźnie filozoficzne u swych początków podejście

---

62 Zob. m.in. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wyd. 2. Toruń 2014. – J. Jeziorska-Hałady j, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. Warszawa 2013.

63 Z bogatego i wielce złożonego dorobku komedii Frye wybiera wariant znany z historii literatury starogreckiej jako „komedia nowa", uprawiany później w Rzymie przez Plauta i Terencjusza. Badacz charakteryzuje go jako opowieść o walce, którą prowadzi dwoje zakochanych w sobie młodych ludzi przeciwko pokoleniu rodziców, niechętnych związkowi. Frye (*op. cit.*, s. 53–55, 184–193) widzi w tym konflikt natury z absurdalnym prawem, kończący się utworzeniem bardziej „racjonalnej" formy więzi społecznych. Posiłkujący się dorobkiem kanadyjskiego historyka H. White (*Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Md. – London 1973, s. 9) z kolei odczytuje komiczny *mythos* jako „czasowy triumf człowieka nad światem poprzez sporadyczne pojednania spierających się ze sobą sił, społecznych i materialnych". W zastosowaniu do pisarstwa Rankego komedia oznacza więc wizję dziejów, w której każda jednostka, każda instytucja połączą się ze sobą w harmonijną, finalną całość. Inaczej mówiąc, to, co wygląda na konflikt, (niczym u Hegla) zakończy się pojednaniem (*ibidem*, s. 177). Stąd „optymizm" Rankego i zarazem konserwatyzm, gdyż finału historii upatrywał we własnej epoce porewolucyjnej restauracji (*ibidem*, s. 187–190). Amerykański badacz zdaje się zakładać ponadczasowy charakter tak ujętej komedii, zaproponowana przezeń interpretacja studiów niemieckiego historyka nie pasowałaby jednak do niektórych przykładów niemieckiej komedii romantycznej, a więc np. do baśniowych, ironicznych dzieł L. Tiecka (*Kot w butach*, 1797) czy Ch. Grabbego (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, 1827). Zbliża je natomiast do popularnego w połowie XIX wieku francuskiego wodewilu w rodzaju *Un chapeau de paille d'Italie* E. Labiche'a (1851). Zob. też White, *Metahistory*, s. 8, przypis 6.

wyróżnia się mocno na tle tradycji klasycznej, w której gatunek uznawany jest przede wszystkim za twór estetyczny.

Profilowanie tych badań na podobieństwo rekonstrukcji językowego obrazu świata prowadzi do dalej wymienianych wniosków, zastrzeżeń, wątpliwości i pytań.

Jeśli dla lingwisty jedno z ważniejszych celów stanowi określenie stopnia wpływu JOS na procesy poznawcze członka danej wspólnoty językowej, to literaturoznawca konfrontuje się z obrazem, który – także w wymiarze gatunkowym – ma na ogół znacznie mniejsze możliwości oddziaływania. Dzieje się tak z powodu swoistej niesymetryczności komunikacji literackiej, jak również ze względu na fikcję typową dla wybranych gatunków – ta natomiast (rozpoznana) może osłabiać w świadomości odbiorcy bezpośredni wpływ tekstu na postrzeganie świata i na myślenie o nim.

Twórczość wysokoartystyczna kształtuje obraz rzeczywistości odbiegający raczej od jego potocznej, „naiwnej" wersji, którą z kolei śledzi językoznawca analizujący właściwości JOS.

O ile lingwista poszukujący językowych struktur potocznego myślenia obiera za punkt wyjścia znaczenia „podstawowe", ustabilizowane przez słownik i gramatykę, i dopiero na ich tle odsłania ukrytą do pewnego stopnia semantykę, o tyle literaturoznawca poszukujący gatunkowego obrazu świata takim zestawem „oficjalnych" znaczeń badanych form na ogół nie dysponuje. Struktury gatunkowe nie podlegają też systemowym regułom tak ścisłym, jak gramatyka. Stąd w badaniach nad GOS bardzo duży udział ma interpretacja, a jej rezultaty przypominają zrekonstruowane znaczenia konotacyjne. Są więc uwarunkowane inwencją naukowca, kulturą i wspólnotą, w jakiej on funkcjonuje, w nie mniejszym stopniu niż gatunkową strukturą, i przypuszczalnie są jedynym możliwym sposobem istnienia znaczenia gatunku w ogóle. Niektóre z takich konotacyjnych znaczeń – głównie te o ponadjednostkowej wadze – mogą motywować „nietypowe" użycia gatunku, jak parodia albo przeniesienie w odległy obszar piśmiennictwa.

Gatunki literackie ewoluują szybciej aniżeli język i językowe konstrukcje (frazeologizmy, przysłowia). Dynamiczny sposób istnienia literackiej formy musi pociągać za sobą wielość obrazów świata wpisanych w jej kolejne postacie.

Założenia i narzędzia badawcze, jakich może dostarczyć literaturoznawcy inspiracja studiami nad językowym obrazem świata, zależą w dużym stopniu od wyboru konkretnej szkoły/nurtu. Owych szkół i teorii jest wiele. Przeniesienie ich rozwiązań w obszar gatunków literackich decyduje zwłaszcza o takich zagadnieniach, jak siła oddziaływania gatunku na myślenie o świecie oraz zakres tego oddziaływania.

Gatunek wolno potraktować jako odpowiednik składnika językowego (leksemu, kategorii gramatycznej, frazeologizmu) bądź całego języka. I choć każda opcja stwarza nieco odmienne problemy i pozwala wyciągać inne wnioski, to – przynajmniej tak się wydaje – bardziej płodne będzie uznanie gatunku za językową jednostkę, podczas gdy odpowiednikiem języka będzie tu cała kultura. W sytuacji odwrotnej, zwłaszcza przy założeniu o pełnym „pokryciu" świata jakiejś wspólnoty przez wybrany gatunek literacki, będziemy skazani na poszukiwanie przypadków wyjątkowych (mit, epos, wybrane odmiany powieści).

Różne gatunki – niczym odpowiadające sobie elementy odrębnych języków – można opisywać jako inaczej kształtujące to samo doświadczenie. Proces selekcji

wybranych elementów rzeczywistości, eksponowanie pewnych jej składników i przesuwanie na plan dalszy innych, wybór tej czy innej perspektywy – to wszystko dzieli te gatunki, które pozostają wobec siebie w relacji swoistej odpowiedniości (jak epos i powieść).

Abstract

PRZEMYSŁAW PIETRZAK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-1621-2070

ON THE ISSUE OF GENERIC WORLDVIEWS PART 1

The article is the first part of considerations about the genre viewed in the categories of a vision of reality, which also includes worldview. The reflections grow, *inter alia*, from a polemics with Witold Sadowski's text *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet* (*Generic Worldviews: Idyll, Litany, Sonnet*) in which a similar approach was compared to a concept known in language studies and referred to as linguistic worldview. Adopting the analogy, the author carefully examines what Sadowski either paid no attention or treated superficially, namely the difference between so called linguistic worldview and generic worldview as well as the potential and limitations that stem from it. The principal theses of this part consist in a conviction that, unlike in language, worldview is less an inherent element of a given generic structure, but rather its interpretation that changes, depending on many factors, and that is supported by those properties of genre which in language would refer to connotations.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.13

ANNA PETLAK Uniwersytet Łódzki

BUKIET ZAMIAST KOLĘDY KSIĘŻNA IZABELA CZARTORYSKA W NOWOROCZNYM POWINSZOWANIU WINCENTEGO IGNACEGO MAREWICZA*

Celem niniejszej rozprawy jest przybliżenie czytelnikom mało znanego utworu Wincentego Ignacego Marewicza (1755–1822) *Bukiet zamiast kolędy na Nowy Rok 1799. Dla Jaśnie Oświeconej Księżny J[ej]m[o]ści Izabeli z hrabiów Flemingów Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich i generałowej felcmistrzowej wojsk Jego Cesarsko-Królewsko-Apostolskiej Mości*. Wiersz ten ukazał się w postaci druku ulotnego prawdopodobnie w grudniu 1798 we Lwowie. Z pewnością wyszedł spod prasy tłoczni gubernialnej Pillerów. Na obecnym etapie badań wiadomo, że jeden egzemplarz tego druczku znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie[1]. Mimo przeprowadzonych licznych kwerend w krajowych i zagranicznych bibliotekach oraz archiwach nie udało się ustalić, czy zachowały się inne jego egzemplarze.

Prezentowany utwór nie jest odnotowany w żadnych opracowaniach bio-bibliograficznych, w tym też w *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut"* i w *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera. Nie wymieniają go także Eustachy Tyszkiewicz w „studium obyczajowym" o Marewiczu z 1870 roku[2] ani Elżbieta Aleksandrowska w biograficzno-literackiej sylwetce autora zawartej w monografii *Pisarze polskiego oświecenia*[3]. Wspomina go jedynie Halina Rusińska-Giertych w publikacji z 2018 roku *Kultura książki polskiej we Lwowie w okresie oświecenia*[4]. Cztery lata wcześniej badaczka skrótowo prezentowała ten wiersz w rozprawie dotyczącej poezji okolicznościowej z lat 1773–1800 z lwowskiej tłoczni gubernialnej[5].

* Publikacja prezentuje wyniki badań finansowanych przez Narodowe Centrum Nauki w Krakowie na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/D/HS2/02852.

1 Bibl. Narodowa w Warszawie. Magazyn Starych Druków, sygn. SD XVIII.2.3720.

2 E. T[y s z k i e w i c z], *Wincenty Marewicz. Studium obyczajowe*. Warszawa 1870 (odbitka z „Gazety Warszawskiej"). Rozprawa ta ukazała się dwukrotnie: najpierw fragmentami w kolejnych numerach „Gazety Warszawskiej" (1870, nry 61–63), następnie zaś – w postaci oddzielnej odbitki w drukarni tejże gazety.

3 E. A l e k s a n d r o w s k a, *Wincenty Ignacy Marewicz (1755–1822)*. Hasło w: *Pisarze polskiego oświecenia*. Red. T. K o s t k i e w i c z o w a, Z. G o l i ń s k i. T. 2. Warszawa 1994.

4 H. R u s i ń s k a - G i e r t y c h, *Kultura książki polskiej we Lwowie w okresie oświecenia*. Wrocław 2018, s. 244.

5 H. R u s i ń s k a - G i e r t y c h, *Utwory okolicznościowe z lat 1773–1800 z lwowskiej tłoczni gubernialnej jako wyraz życia społeczno-politycznego Galicji*. W zb.: *Poezja okolicznościowa w Polsce*

Czartoryscy w twórczości Marewicza

Marewicz – wilnianin pochodzący ze zubożałej rodziny szlacheckiej – przez wiele lat próbował utrzymywać się z pióra. Jako jeden z wielu „chudych literatów”[6] nieustannie zabiegał o względy i wsparcie dla własnych działań twórczych u przedstawicieli rodów magnackich, m.in. Sapiehów, Rzewuskich, Czartoryskich, oraz u innych ważnych osobistości, dedykując lub poświęcając im swoje dzieła. Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu zadedykował wydany w Drukarni Misjonarzy w Warszawie w 1788 roku utwór *Projekt nieuskuteczniony prozą i wierszem*, zawierający refleksje moralno-dydaktyczne i wyznania osobiste[7]. W dedykacji podkreśla szereg zalet księcia, np. miłość do prawdy i sprawiedliwości, negatywny stosunek do pochlebstw, dbanie o dobro ojczyzny oraz oddanie krajowi, poszanowanie rozumu i cnoty[8]. Ponadto *Projekt nieuskuteczniony prozą i wierszem* zawiera sporządzony przez autora spis ludzi, którzy – jego zdaniem – „szczególniejszymi swoimi przymiotami na sławę i szacunek sobie zarobili”[9]. Na liście tej umieścił Marewicz również nazwisko Czartoryskiego, czym potwierdził swoje wysokie mniemanie o generale ziem podolskich.

Izabeli Czartoryskiej poświęcił Marewicz dwa utwory. Pierwszy z nich – *Portret Jaśnie Oświeconej Księżny J⟨ej⟩mości Elżbiety z hrabiów Flemingów Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich* (Z) – włączył pisarz do zbioru *Różnych wierszy* z 1788 roku. Utwór składa się z dwóch części, noszących tytuły *Do przyjaciela* i *Portret*. W strofach skierowanych do przyjaciela, który słyszał pochlebne opinie o Czartoryskiej jako dobrej pani, matce i obywatelce, damie rzadkiej piękności, słynącej z rozumu i wielkiej duszy, Marewicz stwierdza:

> Dla chcących iść rozumu i wielkich cnót torem,
> Najznamienitszym księżna jest w ojczyźnie wzorem. [Z 231]

Autor obiecuje też narysować podobiznę arystokratki swą „niesprawną, ale chętną / Ręką [...]” i „Pędzlem prawdy [...]” (Z 231). Po czym w drugiej części wiersza, 2-wersowym epigramacie, portretuje Czartoryską:

> Z pięknością moc rozumu i duszy zalety
> Złącz razem, będziesz portret mieć księżny Elżbiety. [Z 231]

Przebywając we Lwowie dziesięć lat później, pod koniec 1798 roku, Marewicz opublikował w drukarni Pillerów utwór panegiryczny prozą i wierszem *Bukiet zamiast kolędy na Nowy Rok 1799*[10]. Ten właśnie okolicznościowy druk ulotny stanowi główny przedmiot niniejszej rozprawy.

---

w latach 1730–1830. W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych. Red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś. Rzeszów 2014, s. 264.

6 Aleksandrowska, *op. cit.*, s. 340. Zob. też A. Petlak, *Wprowadzenie do lektury*. W: W. I. Marewicz, *Zbiory poetyckie*. Oprac., wstęp A. Petlak. Łódź 2018, s. 23. Dalej do tej książki odsyłam skrótem Z. Liczba po skrócie wskazuje numer stronicy.

7 W. I. Marewicz, *Projekt nieuskuteczniony prozą i wierszem*. Warszawa 1788.

8 Zob. *ibidem*, s. [3–7].

9 *Ibidem*, s. 117–129.

10 Podczas tego pobytu W. I. Marewicz przedrukował ponadto sztukę *Szczęście w nieszczęściu, czyli wzór stałości, ludzkości i cierpliwości. Drama oryginalne w czterech aktach* (B.m., 1798), de-

Marewicza kolędy, bukiety i portrety

Bogaty dorobek literacki oświeceniowego poety, który ostatnio budzi coraz większe zainteresowanie wśród badaczy, odznacza się różnorodnością pod względem tematyki i kształtu gatunkowego. Marewicz jest autorem utworów *stricte* prozatorskich, tekstów łączących prozę z wierszem, dramatów oraz wydanych w zbiorach lub osobno wierszy (m.in. okolicznościowych, politycznych, osobistych, erotyków, panegiryków, pieśni, bajek, epigramatów, sielanek). W kolejnych etapach jego twórczości pojawiają się też takie gatunki, jak kolęda, bukiet i portret.

Tego rodzaju wiersze w okresie oświecenia reprezentowały głównie okazjonalno-towarzyską poezję pochwalną – prywatny nurt literatury okolicznościowej. Obok nich funkcjonowały również utwory należące do nurtu oficjalnego. Były one kierowane do osób publicznych, lecz to nie ten wyróżnik okazywał się decydujący, ale ranga poruszanych spraw oraz relacja nadawca–adresat, wpływające na tonację emocjonalną czy na sposób ujęcia powinszowań i życzeń[11].

W oświeceniowym piśmiennictwie szczególną popularnością cieszyły się poetyckie powinszowania z okazji Nowego Roku[12]. Mówi się nawet o nadmiarze życzeń noworocznych w tamtym czasie[13]. Twórcami powinszowań, realizujących prywatne lub też polityczne cele autorów, byli zarówno pisarze znani i wybitni (m.in. Ignacy Krasicki, Adam Naruszewicz), jak i literaci *minorum gentium*. Spod ich pióra wychodziły teksty o różnej formie poetyckiej, w tym określane jako „kolędy"[14].

---

dykując ją tamtejszemu arcybiskupowi K. I. Kickiemu, a także opublikował *Co jest wielkość, czyli wiersz z powodu nominacji na biskupstwo ruskie lwowskie i z powodu oktawy imienin Jaśnie Wielmożnego J|ego|m|ość|ci księdza Mikołaja Skorodyńskiego, dotąd oficjała diecezji ruskiej lwowskiej* (Lwów 1798) – w tłoczni Pillerów. Zob. Aleksandrowska, *op. cit.*, s. 338. – Rusińska-Giertych: *Kultura książki polskiej we Lwowie w okresie oświecenia*, s. 244; *Utwory okolicznościowe z lat 1773–1800 [...]*, s. 263–264. – Petlak, *op. cit.*, s. 27.

11 Zob. propozycje klasyfikacji poezji okazjonalno-towarzyskiej oraz okolicznościowo-prywatnej, czynione niekiedy w kontekście różnych nurtów literatury okolicznościowej lub z uwzględnieniem właściwych im gatunków i form gatunkowych: E. Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa XVIII wieku*. Gdańsk 1997, s. 126–142, 188–199. – B. Wolska, *Ogólne uwagi o twórczości okolicznościowej Adama Naruszewicza. Wiersze podarunkowe i bukiety*. „Prace Polonistyczne" t. 59 (2004). – W. Pusz, *Literatura okolicznościowa – okazjonalna – ulotna – chwilowa. Propozycje rozróżnień*. Jw., t. 64 (2009). – B. Wolska, B. Mazurkowa, T. Chachulski, wstęp w: *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*. Wstęp, wybór, oprac. B. Wolska, B. Mazurkowa, T. Chachulski. Warszawa 2011. – P. Kaczyński, *Poezja okolicznościowa kręgu rodzinnego w czasach stanisławowskich*. W zb.: *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830*.

12 O wierszowanych powinszowaniach noworocznych w dobie oświecenia pisze m.in. K. Maksimowicz w artykule *Wokół oświeceniowych życzeń noworocznych* („Napis" t. 16 ⟨2010⟩).

13 Zob. *ibidem*, s. 256.

14 „Kolęda" (łac. *calendae* – 'pierwszy dzień miesiąca') – termin do XVI w. nie był łączony z utworami chwalącymi narodziny Chrystusa; określał również pieśni noworoczne i wiosenne z życzeniami, śpiewane przez kolędników. W niniejszym artykule posługuję się tym terminem w znaczeniu pieśni ułożonej przez poetę w związku z Nowym Rokiem i staropolskim obyczajem składania życzeń (przejętym przez chrześcijaństwo z tradycji rzymskiej). Zob. M. Bokszczanin, *Kolęda*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*. Red. T. Michałowska, przy udz. B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz. Wyd. 2, popr. i uzup. Wrocław 1998. – B. Śniecikowska, *Kolęda*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literac-*

Wiersze-kolędy, które stanowiły upominek noworoczny, wychodziły także spod pióra Marewicza. Były to utwory o charakterze osobistym lub publicznym, kierowane do konkretnych osób (często bez wskazania imienia i nazwiska) czy też ukrytych pod parafrazami. W debiutanckim zbiorku z 1786 roku *Samotne zabawki wierszem* znajdujemy *Kolędę na Nowy Rok dla Laury* (Z). Nie jest to typowa kolęda, ale raczej liryka osobista, co ciekawe – przesiąknięta zarazem dydaktyzmem, krytycyzmem i satyrycznością. Przed Laurą (tym poetyckim imieniem nazywał autor starościankę pińską Barbarę Jelską – kobietę kochaną i wielbioną przez niego przez wiele lat) kreśli autor portrety różnych osób (m.in. majętnego pana – „zwiędłego bogacza" ⟨Z 99⟩ Chciwożłupskiego; niejakiej Lucyny, staruszki „modnej" ⟨Z 101⟩; noszącego fraczek nowomodnego, wielkomiejskiego fircyka salonowego; Koryny i Lizety – wieśniaczek prowadzących skromne, lecz spokojne życie). W ten sposób Marewicz ostrzega ukochaną – adresatkę noworocznych życzeń, że bogactwo, uroda, życie w mieście jej nie uszczęśliwią. Na koniec składa zaś Laurze „z gruntu duszy [...] czerpane życzenia":

> Niech cię pozór nie łudzi, duma nie smakuje,
> Nie patrz na nich, wszak krzywy drugich nie sprostuje.
> Bądź ukrytą, nie krasną, ubogą bez złota,
> Szczęśliwą będziesz jednak, gdy cię szczyci cnota. [Z 108]

Pochwałą cnoty jako zespołu pozytywnych cech moralnych jest natomiast kolejny wiersz noworoczny umieszczony w tymże tomiku – *Kolęda na Nowy Rok dla pewnej osoby* (Z). W swoich życzeniach Marewicz zapewnia adresata kolędy (osobę niezidentyfikowaną):

> Uwieczni cię cnota,
> Sława ⟨twoja⟩ jaśniejszą będzie nad blask złota. [Z 127]

W tomiku *Różne wiersze*, również z 1788 roku, umieścił poeta trzy kolędy. Tym razem noworocznymi powinszowaniami obdarzył Szymona Kossakowskiego (*Kolęda na Nowy Rok dla Jaśnie Wielmożnego J⟨ego⟩m⟨oś⟩ci Pana Szymona Kossakowskiego, starosty zosielskiego i konsyliarza Rady Nieustającej, roku 1788*, Z), Joachima Chreptowicza (*Kolęda na Nowy Rok dla tegoż, J⟨aśnie⟩ W⟨ielmożnego⟩ podkanclerzego litewskiego*, Z) i anonimową damę (*Kolęda na Nowy Rok dla pewnej damy*, Z). Dwa pierwsze wiersze wyrażają szacunek wobec adresatów, co było cechą znamienną zwłaszcza dla kolęd nurtu oficjalnego, ale jednocześnie odznaczają się prostotą i serdecznością tonu, co dominowało w nurcie prywatnym tego rodzaju utworów. I w pierwszym, i w drugim wierszu Marewicz prezentuje szczere opinie o adresatach swych laudacji, a własną osobę – pisarza i człowieka – przedstawia jako „wieśniaka" (zwyczajnego mieszkańca wsi). W kolędzie dla Kossakowskiego oświadcza:

> Ja wieśniak. Nie znam miejskiej zmyślania nauki,
> Nie umiem, jak maskować fałsz szczerością sztuki. [Z 210]

---

kich. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006. Zob. też (w kontekście realizacji w literaturze staropolskiej) M. Kuran, *„Kolęda, Nowe Lato i Szczodry Dzień" – geneza, rozwój i schyłek gatunku w XVII wieku*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2014, nr 3.

Z kolei w inicjalnej strofie kolędy dla Chreptowicza wyznaje:

> Jedni za sercem, drudzy za zwyczajem
> Idąc, winszują w Rok Nowy.
> Ja, wieśniak, wiejskim czyniąc obyczajem,
> Szlę wiersze prostej osnowy. [Z 217]

Wyjawia także, że nie stać go na „cenne dary" (Z 217). „Chudy literat", stylizujący się w obydwu kolędach na „wieśniaka", prosi więc o przyjęcie tego, co może dać w stanie, w jakim się znajduje – serdecznych życzeń. Kossakowskiemu ofiarowuje autor z „prostego serca [...] wyraz" (Z 211) – życzenia trwałej w kraju sławy, a także działań na rzecz ojczyzny, które przyczynią się do jej szczęścia (tym sprawom daje pierwszeństwo), oraz nieustającej pomyślności w różnych dziedzinach życia, Chreptowiczowi zaś oddaje „wyraz serca prawdziwy" – życzenia „zdrowia i wieku sędziwego", bycia „nad świat szczęśliwszym" (Z 217).

W liczącej 4 wersy kolędzie skierowanej do pewnej damy Marewicz podziwia urodę adresatki i przekazuje jej zwyczajne życzenia (podobne tym, jakie składał staroście zosielskiemu i podkanclerzowi litewskiemu): „Bądź zdrową, długowieczną i szczęśliwą wszędzie –". Prosi ją, by przyjęła je „w kolędzie" (Z 215), czyli w noworocznym darze.

W czasie Sejmu Czteroletniego kolędami obdarował Marewicz marszałków Trybunału Głównego Wielkiego Księstwa Litewskiego – podkoniuszego Pawła Bułharyna oraz kasztelana połockiego Roberta Brzostowskiego, którym najpewniej coś zawdzięczał[15]. Z kolei w 1794 roku pisarz opublikował dwukrotnie (5 i 24 I), również w postaci druku ulotnego, kolędę dla króla Stanisława Augusta, ukazującą go z nieszczęśliwym narodem po sejmie grodzieńskim 1793 roku[16].

Inną formą poetyckiego podarunku, zyskującą popularność w poezji oświeceniowej, jest bukiet (fr. *bouquet*) – krótki utwór skierowany do konkretnej osoby z okazji imienin albo urodzin. W okresie zimowym wiersze-bukiety były ofiarowane przez autorów zamiast kwiatów. Oprócz życzeń zawierały pochwały jubilata lub solenizanta, niekiedy towarzyszyły upominkowi[17]. W dorobku Marewicza znajdu-

---

15 W. I. Marewicz: *Kolęda na Nowy Rok dla Jaśnie Wielmożnego J[ego]mość[i] Pana Pawła Bułharyna, podkoniuszego W[ielkiego] Ks[ięstwa] Lit[ewskiego], marszałka Trybunału Główne[go] W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[itewskiego], kawalera Orderu św. Stanisława*. Wilno 1791; *Kolęda na Nowy Rok dla Jaśnie Wielmożnego J[ego]m[o]ści Pana Roberta Brzostowskiego, kasztelana połockiego, marszałka Trybunału Głów[nego] W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[itewskiego], kawalera orderów polskich*. Wilno 1792. Oba utwory ukazały się jako druki ulotne 1 I. O tych kolędach wzmiankuje Maksimowicz (*op. cit.*, s. 259).

16 W. I. Marewicz, *Kolęda na Nowy Rok 1794 dla króla i nieszczęśliwego narodu*. [Wilno] 1794. Także ten wiersz wspomina Maksimowicz (*op. cit.*, s. 259).

17 Wiersze bukietowe (w różnych odmianach) znajdujemy w dorobku np. U. Szostowicza, A. Naruszewicza, F. Sakowicza, W. Gurskiego, F. Zabłockiego, T. Glińskiej, J. Szymanowskiego, F. D. Kniaźnina, J. Koblańskiego, M. Wirtemberskiej czy M. Molskiego. Literatura przedmiotu dotycząca bukietu poetyckiego jest bogata. Zob. m.in. R. Kaleta: *„Winszujący wierszopis". Kilka przyczynków do życia i poezji Marcina Molskiego*. W: *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*. Wrocław 1971; *Imieninowy „Bukiet" Józefa Koblańskiego do Marii Czartoryskiej*. W zb.: *Miscellanea z doby oświecenia*. 4. Red. Z. Goliński. Wrocław 1973. – J. Napiórkowska, *„Na jakież Ci się zbiorę wiązanie?" Urban Szostowicz w darze dla rodziny Piaskowskich*. „Prace Polonistyczne" t. 59 (2004). – Z. Tuta, *Wierszowane podarunki imieninowe*

jemy cztery takie wierszowane utwory. Trzy z nich są przeznaczone dla ukochanej poety – Barbary Jelskiej: *Bukiet na imieniny pewnej damy* (⟨Z⟩ opublikowany we wspomnianym już zbiorze *Samotne zabawki wierszem* z 1786 roku), *Bukiet na imieniny Laury* (zamieszczony przez pisarza w osobnym druku *Doświadczenie, czyli myśl w chorobie wierszem*, który ukazał się dwa lata później)[18] oraz *Bukiet na imieniny Jaśnie Wielmożnej J[ej]m[oś]ci Panny Barbary Jelskiej, sądowej powiatu pińskiego, starościanki* (ze zbioru *Dorywcze zabawki wierszem i prozą*)[19]. Marewicz pomija w nich kwestie urody solenizantki, komplementując ją, eksponuje natomiast takie jej cechy, jak cnota, niewinność i skromność.

Bukietem imieninowym (*Bukiet na imieniny pewnej kasztelanki* ze zbioru *Różne wiersze* ⟨Z⟩) została obdarowana przez poetę także Anna Lipska, kasztelanka łęczycka[20]. W tym upominku literackim Marewicz chwali m.in. młodość, urodę, rozum i duszę solenizantki oraz wywyższa owe walory – zgodnie z konwencją gatunku – ponad bukiet z kwiatów należny jej w związku z imieninami.

W dorobku Marewicza znajdujemy również utwory określane przez niego jako „portret"[21]. Choćby zbiór *Sielanki*, wydany w Warszawie w 1788 roku, kończy się 2-wersowym epigramem *Portret Jaśnie Wielmożnej J⟨ej⟩m⟨oś⟩ci Pani Ludwiki z Rzewuskich, hrabini Chodkiewiczowej, starościny generalnej Księstwa Żmudzkiego*, zawierającym komplement pod adresem hrabiny:

> Rys ten Chodkiewiczowej jest wiernym obrazem:
> Piękna twarz, piękny rozum, piękna dusza razem. [Z 180]

Ów epigram wraz z otwierającym tom wierszem dedykacyjnym dla Kazimierza Rzewuskiego, pisarza polnego koronnego, któremu Marewicz poświęca sielanki, tworzą kompozycyjną klamrę zbioru. Obydwa te wiersze odnoszą się do osób reprezentujących słynny magnacki ród Rzewuskich.

Niekiedy zwięzłe portrety stanowią wyodrębnioną część konkretnego utworu Marewicza, jak w przypadku wspomnianych wcześniej *Portretu Jaśnie Oświeconej Księżny J⟨ej⟩mości Elżbiety z hrabiów Flemingów Czartoryskiej [...]* i *Bukietu zamiast kolędy [...]*.

Józefa Koblańskiego, zapomnianego poety oświecenia. Jw. – M. Urbańska, *Bukiety Adama Naruszewicza, Adama Wawrzyńca Rzewuskiego i Franciszka Ksawerego Woyny na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych"*. Jw. – B. Wolska, *Ogólne uwagi o twórczości okolicznościowej Adama Naruszewicza. Wiersze podarunkowe i bukiety*. Jw. – B. Mazurkowa, *Wiersze imieninowe Franciszka Zabłockiego, Franciszka Dionizego Kniaźnina oraz innych*. W: *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Kniaźnina*. Katowice 2008. – B. W[olska], B. M[azurkowa], T. Ch[achulski], *Oświeceniowa poezja imieninowa*. W zb.: *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, s. 39–53.

18 W. I. Marewicz, *Bukiet na imieniny Laury*. W: *Doświadczenie, czyli myśl w chorobie wierszem*. Warszawa 1788 (właśc. 1789), s. [14–16].

19 W. I. Marewicz, *Bukiet na imieniny Jaśnie Wielmożnej J[ej]m[oś]ci Panny Barbary Jelskiej, sądowej powiatu pińskiego, starościanki*. W: *Dorywcze zabawki wierszem i prozą*. Warszawa 1788 (właśc. 1789). Współcześnie utwór opublikowano w antologii *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*.

20 Wiersz ten wydano też w antologii *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*.

21 L. Łopatyńska, *Portret*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*.

Bukiet zamiast kolędy [...] – charakterystyka druku i zawartego w nim utworu

Prezentowany w niniejszym opracowaniu wiersz, co już zasygnalizowano, ukazał się w postaci druczku ulotnego w formacie 4°, liczącego cztery karty nienumerowane. Wydanie odznacza się wysokimi walorami estetycznymi (z czego słynęła firma Pillerów[22]), m.in. imię i nazwisko księżnej na karcie tytułowej złożono ozdobną czcionką, druk wzbogacono winietami z motywem roślinnym oraz delikatnymi graficznymi kompozycjami w funkcji przerywników w tekście.

Bukiet zamiast kolędy [...] został napisany wierszem i prozą. Stanowi interesującą realizację utworu menipejskiego, przy założeniu, że określenie „menipejski" potraktujemy (za Wiesławem Puszem) jako „samą tylko technikę łączenia prozy i wiersza, z pominięciem waloru satyryczności, uznawanego za element konstytutywny satyry menipejskiej"[23].

Dzieło Marewicza nie wykazuje cech typowego panegiryku[24]. Wiele świadczy o tym, że autor chciał zbudować interesującą i nową konstrukcję opartą na rozmaitych formach pochwalnej poezji towarzyskiej, których główną rolą było uprzejme komplementowanie adresata/adresatki wypowiedzi. Dominantą jednak okazuje się bukiet – złożony Czartoryskiej, znanej wielbicielce ogrodów.

Pisarz podzielił tekst na trzy „części" (o czym sam informuje): bukiet jako wstęp, powinszowanie jako środek, a na koniec kolęda. Tym samym autor podsunął czytelnikom interpretację tytułu swojego utworu. Zwrotki wierszowane przedzielił wstawkami prozatorskimi, pełniącymi funkcję komentarza do fragmentów podanych mową wiązaną. W strofach posłużył się różnymi miarami wersyfikacyjnymi, typowym dla kolędy 13-zgłoskowcem, ale także 11- oraz 8-zgłoskowcem. Ustępy prozą są rodzajem swobodnej (może nawet przyjacielskiej) rozmowy z adresatką utworu. Autor prowadzi w nich też dyskusję z samym sobą, sygnalizuje pewne wątpliwości, snuje refleksje, zwierza się, a jednocześnie niejako steruje odbiorem czytelniczym.

W początkowych trzech strofach Marewicz wyznaje, że będzie wił dla Czartoryskiej bukiet „z kwiatków zawsze trwałych, / Co ich ni upał zwędzi, ani mróz zepsuje" – na który złożą się jej zalety moralne i postawa emocjonalna. Następujący później komentarz prozatorski przynosi przeciwstawienie owych „kwiatów" znamionujących naturę adresatki (walory takie jak: „światły rozum z cenną duszą połączony" oraz serce „szczere i tkliwe") – kwiatom ozdobnym, jubilerskim. Wszystko to jest realizacją konwencji bukietu i stosowanych w jej obrębie zabiegów. W literackich bukietach zazwyczaj przywoływano bowiem kwiaty bądź metafory kwiatowe, często najwyżej jednak sytuując prawdziwe ozdoby bukietu, czyli dodatnio waloryzowane cechy moralne, uczuciowe i intelektualne adresata/adresatki – zawsze żywe, wieczne.

Trzy kolejne zwrotki utworu poświęca pisarz Izabeli Czartoryskiej jako opie-

---

22 Zob. Rusińska-Giertych, *Utwory okolicznościowe z lat 1773–1800*, s. 272–273.

23 W. Pusz, *Epistolografia menipejska w oświeceniu postanisławowskim*. Łódź 1985, s. 28. Warto dodać, że Marewicz napisał w taki sam sposób, łącząc prozę z wierszem, wiele innych utworów.

24 Zob. T. Kostkiewiczowa, *Panegiryk*. Hasło w: *Oświecenie. Słownik literatury polskiej*. Gdańsk 2007.

kunce ludzi ubogich, także tych „bez kęsa chleba / Bez przytułku i odzienia". Wyraża w nich też opinię, iż nawet osoby powszechnie potępiane otrzymywały pomoc od arystokratki („Każdy dziś mówi: że goli ladaco. / Ty, Księżno, inne masz zdanie"). Marewicz zapewne brał tu pod uwagę również samego siebie – potrzebującego wsparcia i opieki. Ale mimo pojawienia się owego aspektu osobistego, nadziei na dostrzeżenie i pomoc od księżnej, słowa autora stanowią przede wszystkim jedno ze świadectw dobroczynności Czartoryskiej. Ten obszar działań generałowej ziem podolskich podnoszony jest wprawdzie zarówno w utworach literackich, jak i studiach literaturoznawczych dotyczących jej osoby[25], lecz nie wybrzmiał jeszcze dostatecznie głośno i, być może, wymagałby oddzielnego opracowania.

Dalej Marewicz przyznaje, iż wybrał z ogrodu tylko niektóre kwiaty, obawiając się, że jeśli odkryje wszystkie, księżna stanie się obiektem zazdrości i zawiści ze strony rozmaitych osób. Następnie stwierdza, że Czartoryska nie potrzebuje żadnych ozdób materialnych, ani „różnowzorych bukietów", ani „piększydeł", ponieważ zdobią ją własne cnoty.

Druga część utworu ma formę – jak wskazuje autor – powinszowania. Marewicz zaznacza, że chce być szczery wobec księżnej, że jego życzenia są prawdziwe, płynące z serca poczciwego człowieka, a nie kierowane chęcią podchlebienia się czy modą. Składa zatem generałowej życzenia długiego, szczęśliwego życia, ale także, by została po niej pamięć – „pamiętnik wspaniały", i by była „cnót modelem". Poeta ponownie kładzie nacisk na główną cechę księżnej, czyli na to, że Czartoryska jest nadzieją dla ludzi potrzebujących wsparcia, biednych, uciśnionych: „Żyj długo dla tych, co ich wspierasz litościwie!", „Bądź wszystkim smutnym ludziom radości przyczyną! / Niechaj biedni zwą Ciebie nadzieją jedyną!".

Potem następuje komentarz prozatorski Marewicza o charakterze metapoetyckim, odnoszący się do kształtu utworu. Autor przypomina, że zakończenie powinna stanowić kolęda, i potwierdza, iż na kolędę należy wręczyć noworoczny podarek, jednak, jak przyznaje, jest biedny („Ale żem goły..."). Decyduje się więc podarować adresatce jej portret „pędzlem niepodchlebnego zrysowany poety". Utwór zamyka dystych zatytułowany *Portret*, w którym pisarz raz jeszcze – zwięźle, lecz i dobitnie – mówi o zaletach serca, duszy i rozumu złączonych w osobie adresatki. Finalny element *Bukietu zamiast kolędy [...]* – epigramat prezentujący Czartoryską – świadczy o sprawności warsztatowej Marewicza i umiejętności skrótowego portretowania piórem.

---

25 Dla przykładu A. Naruszewicz w dwornym komplemencie *Na sanie tejże* (opublikowanym w 1771 roku w t. 4, cz. 1 „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych", następnie zaś przedrukowanym w t. 1 *Dzieł* autora ⟨Warszawa 1788⟩ jako oda XIX – *Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich*) pośród innych walorów (w tym fizycznych) księżnej wymienia też jej dobroczynność: „[Eliza], gdy na cię okiem dobroczynnym rzuci, / I w martwych sercach płomień wdzięczności ocuci" (w: *Poezje zebrane*. Wyd. B. Wolska. T. 1. Warszawa 2005, s. 96). O charytatywnej działalności I. Czartoryskiej wspomina również J. Skutnik w książce *Czuła pedagogia. Edukacyjny walor dzieł i działań księżnej Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej* (Katowice 2019, s. 388–390) (w kontekście bliskości z postawą T. Kościuszki jako wychowankiem Korpusu Kadetów, dowodzonym przez A. K. Czartoryskiego). O działaniach na rzecz ubogich zob. też S. Gawlik, *Filantropia Elżbiety Doroty Izabeli Czartoryskiej*. „Kwartalnik Opolski" 2001, nr 2/3.

Jak pamiętamy, autor adorował księżnę już dziesięć lat wcześniej, w przededniu Sejmu Wielkiego – w *Portrecie Jaśnie Oświeconej Księżny J⟨ej⟩mości Elżbiety z hrabiów Flemingów Czartoryskiej [...]*. Wtedy również chwalił urodę, zalety duszy i intelekt generałowej, akcentując jej cnoty rodzinne, publiczne i obywatelskie:

Mając piękność w sobie rzadką,
Ma rozum i duszę wielką.
Dobrą panią, dobrą matką,
Dobrą jest obywatelką. [Z 231]

W *Bukiecie zamiast kolędy [...]* uwypuklone są te same walory duchowe i intelektualne adresatki – domeny serca, duszy i rozumu. Ale na szczególną uwagę zasługuje nowa cecha, która się tu pojawia. Przesłanką zarówno amplifikowanej, jak i skrótowo ujętej pochwały staje się bowiem stosunek księżnej do osób ubogich oraz jej dobroczynność. Marewicz wprowadził ten dodatkowy powód wysokiego uznania dla adresatki podejmującej szlachetne działania nie tylko dlatego, że on sam potrzebował pomocy i opieki (wszak migawkowo zasygnalizował swoją trudną sytuację życiową). Nadzieja na otrzymanie wsparcia ze strony księżnej w związku z nowymi planami życiowymi pisarza była jednak ważnym składnikiem dominanty tematycznej owej pochwały.

„Chudy literat" – ujawniający w twórczości specyficzny demokratyzm, szacunek dla pracy, empatię wobec ludzi krzywdzonych i cierpiących niedostatek oraz niechęć do wygodnego życia bez zasług i istotnego celu – w *Bukiecie zamiast kolędy [...]* wyraża w sposób osobisty i wyjątkowy swój respekt czy podziw dla adresatki utworu, z zaakcentowaniem jej zasług w dziedzinie dobroczynności. Docenia ów szczególnie wartościowy rys wizerunku generałowej ziem podolskich, głosząc opinię o wspieraniu przez nią osób ubogich, niemniej liczy też na uzyskanie pomocy. To właśnie pomysł przeglądania kolejnych „kwater ogrodu" księżnej pozwolił pochwałom nadać szerszy zakres, czyli ukazać różne dziedziny działalności Czartoryskiej, rozmaitość czynów zasługujących na utrwalenie, a także bogactwo cech osobowości adresatki. Ponieważ Marewicz pisał utwór na Nowy Rok, odwołał się nie tylko do związanej z tą okolicznością formy kolędy, ale też do konwencji bukietu – poetycko bardziej obiecującej. Głównym celem pisarza było bowiem pochwalenie działań i cech duchowych, nie zaś złożenie życzeń i powinszowań noworocznych (dominanta tematyczna kolędy). Kolęda jest więc tu dla niego raczej elementem okazjonalnym, choć z tej racji Marewicz czuł się może do owej formy nawet zobligowany. Jednocześnie to „uruchomienie" kolędy pozwoliło mu podjąć motyw podarunku, którym staje się kończący utwór portret (na bardziej kosztowny upominek autor nie mógł sobie pozwolić), a tym samym zasugerować kwestię swego położenia i kondycji jako ubogiego poety.

W efekcie tego pomysłowego powiązania gatunków oraz ich dominant tematycznych i stylistyczno-językowych otrzymujemy dzieło interesujące – przede wszystkim odbiegające od schematyzmu, którym w mniejszym lub większym stopniu obciążony był każdy z trzech wykorzystanych przez pisarza gatunków poezji okazjonalno-towarzyskiej – a przy tym utwór osobisty, emanujący żywą serdecznością. Dzięki obserwacji kwiatów w kolejnych „ogrodowych kwaterach" Marewicz odmienił bukiet jako gatunek: wprowadzenie ruchu sugerującego przechadzkę po poznawanym stopniowo ogrodzie ożywiło go, poszerzając możliwości

uprawianej przez pisarza formy literackiej i sprawiając, że odtąd jej rozwój nabrał dynamizmu.

Na koniec warto zastanowić się, dlaczego Wincenty Ignacy Marewicz postanowił napisać ten poświęcony księżnej Izabeli Czartoryskiej utwór i dlaczego wydał go właśnie podczas pobytu we Lwowie. Halina Rusińska-Giertych uważa, że *Bukiet zamiast kolędy [...]* powstał na czyjeś zlecenie[26]. Ale wydaje się to mało prawdopodobne. Jak wspominano, we Lwowie Marewicz ponownie opublikował jedną ze swoich dram, ofiarując ją arcybiskupowi Kajetanowi Ignacemu Kickiemu. Wielka pochwała arcybiskupa, jego panegiryczny portret nakreślony w dedykacji nie były aktem bezinteresownym ze strony pisarza, ponieważ wówczas zamierzał on na dłużej opuścić tereny, które w wyniku rozbioru zagarnęła Rosja, i starał się o prawo do osiedlenia w zaborze austriackim. O pomoc w tych staraniach i o opiekę zwrócił się do duchownego właśnie w dedykacji dołączonej do drugiego wydania dramy *Szczęście w nieszczęściu, czyli wzór stałości, ludzkości i cierpliwości*:

> I to to jest mi powodem, przenoszącemu się spod północnego niemiłego mi rządu pod słodkie panowanie dobroczynnego, ludzkiego i sprawiedliwego najjaśniejszego Franciszka II, prosić cię o umieszczenie mnie w swojej owczarni, będącej pod troskliwym, czułym i litościwym pasterstwem twoim. Gdyż przekonanie moje każe mi wierzyć, że łaskawie mnie raczysz uznać za owieczkę swoją do jego pasterstwa należącą. [...]
>
> Ale ty, J⟨aśnie⟩ W⟨ielmożny⟩ pasterzu, zapewne tego powiedzieć nie zechcesz, gdyż ty nie golisz, ani strzyżesz owce swoje, ale przyodziewasz nagich oraz pasiesz i karmisz głodnych, zasilając potrzeby i jagniąt ich nawet[27].

Ukłon Marewicza w stronę arcybiskupa został dobrze przemyślany, Kajetana Ignacego (podobnie jak jego stryja Ferdynanda Onufrego Kickiego, po którym otrzymał w 1797 roku godność arcybiskupa) ceniły bowiem ówczesne władze w Galicji, posiadał on najwyższe ordery austriackie, a ponadto znany był z filantropii. Znamienne jest, że napisany i wydrukowany w tym samym okresie *Bukiet zamiast kolędy [...]* skierował Marewicz do księżnej Czartoryskiej nie tylko jako generałowej ziem podolskich, lecz także jako generałowej felcmistrzowej wojsk Jego Cesarsko-Królewsko-Apostolskiej Mości, czyli do poddanej władz austriackich. Istotne w tej sytuacji było też to, że Czartoryska słynęła z dobroci, szczodrości i gotowości do pomocy ludziom ubogim, co stało się ważną przesłanką pochwały w zadedykowanym jej utworze Marewicza. Wiadomo również, że w okresie aresztowań Polaków w Galicji w 1798 roku, głównie działaczy z czasów Sejmu Wielkiego, uczestników insurekcji oraz członków organizacji spiskowych, ale także innych osób podejmujących jakiekolwiek próby niepodległościowe i utrzymujących kontakty z emigracją[28], władze austriackie dla okazania lojalności wobec Rosji właśnie

---

26 Rusińska-Giertych, *Utwory okolicznościowe z lat 1773–1800 [...]*, s. 263.

27 W. I. Marewicz, *Szczęście w nieszczęściu, czyli wzór stałości, ludzkości i cierpliwości. Drama oryginalne w czterech aktach*. W: *Utwory dramatyczne – komedie i dramy*, s. 243.

28 Więcej na ten temat, a szczególnie o szeroko stosowanych represjach, zaciekłych atakach, formach dyskryminacji i prześladowań Polaków, zwłaszcza przez reżim cesarza w zaborze austriackim, zob. P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu* (Wrocław 2007).

we Lwowie zażądały zeznań od księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Ten – zaprzyjaźniony z Ignacym Potockim (zatrzymanym w 1798 roku w słowackim Bardejowie i więzionym do stycznia 1800 w Krakowie) – osobiście czynił starania w Wiedniu, na dworze rosyjskim zaś przez syna, o uwolnienie byłego marszałka[29]. Możliwe więc, iż z księciem przebywała wówczas we Lwowie jego żona, Izabela.

Wszystko to, a także swobodne potraktowanie cech konstytutywnych bukietu, kolędy i portretu oraz przesłanie moralne i ładunek emocjonalny tego podarunkowego wiersza skłania do wniosku, że *Bukiet zamiast kolędy [...]* nie został napisany na zamówienie. Utwór dla Czartoryskiej powstał z własnej inicjatywy Marewicza, który liczył na pomoc księżnej w realizacji swych planów życiowych.

Najważniejsze zasady opracowania edytorskiego

Podstawą wydania niniejszej edycji jest druk ulotny *Bukiet zamiast kolędy na Nowy Rok 1799. Dla Jaśnie Oświeconej Księżny J[ej]M[o]ści Izabeli z hrabiów Flemingów Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich i generałowej felcmistrzowej wojsk Jego Cesarsko-Królewsko-Apostolskiej Mości* (Lwów [1798/99]. Drukarnia Pillerów), którego egzemplarz znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej (SD XVIII.2.3720).

Tekst opracowano z uwzględnieniem głównych zasad transkrypcji utworów z XVIII wieku zredagowanych przez Barbarę Wolską i zespół Katedry Edytorstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego (stosowanych w tomikach z serii „Prace Katedry Edytorstwa Wydziału Filologicznego UŁ") oraz zasad transkrypcji, według których przygotowane są edycje krytyczne wydane w serii „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia IBL PAN" w Warszawie.

Bukiet zamiast kolędy na Nowy Rok 1799.
Dla Jaśnie Oświeconej Księżny J[ej]m[o]ści Izabeli z hrabiów Flemingów Czartoryskiej,
generałowej ziem podolskich i generałowej felcmistrzowej
wojsk Jego Cesarsko-Królewsko-Apostolskiej Mości

Nie trzeba mi przetrząsać ogrodów zapasy,
Rwąc na bukiet dla Ciebie różnofarbne kwiaty,
Bo nie wszędy, nie zawsze i nie w każde czasy,
Można znaleźć w nich świeżość bez kolorów straty.

Chcę Tobie upleść bukiet z kwiatków zawsze trwałych,
Co ich ni upał zwędzi, ani mróz zepsuje,
A te wynajdę w Twoich czynach życia stałych,
W których każdy poczciwy człek pewnie smakuje.

Twój światły rozum z cenną duszą połączony,
Upiękniający serce Twe szczere i tkliwe –

29 Zob. H. Waniczkówna, *Czartoryski Adam*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 4. Red. W. Konopczyński [i in.]. Wrocław 1989, s. 255. – R. Kubicki, *Opatów i dobra opatowskie pod panowaniem austriackim (1794–1809)*. „Czasy Nowożytne" t. 22 (2009), s. 170.

Oto ogród jest dla mnie kwieciem ozdobiony,
W nim znajdę Ci na bukiet kwiatki zawsze żywe!

Urwijmyż z tego ogrodu naprędce niektóre tylko kwiatki i doświadczmy: czy więcej najeżona fryzura brylantowymi przetykana trzęsidłami[1], czy więcej te kwiatki rzucą blasku!

Wieleż to biednych, dziś bez kęsa chleba,
Bez przytułku i odzienia,
Znalazło w Tobie, co do życia trzeba
I poprawę swego mienia.

Wysoko siedząc, widzisz tych, co nisko,
Wspierasz i jawnie, i skrycie,
Biedy ten nie zna, kto Cię poznał blisko,
Przy Tobie każdy ma życie.

Każdy dziś mówi, że goli ladaco,
Ty, Księżno, inne masz zdanie:
„Może on komu jeszcze się zda na co,
Postawmy tylko go w stanie!"

To są tylko z jednego zakątka ogrodu kwiatki. – A jak wiele czynią blasku! – Cóż by było, żebym z każdej kwatery choć po jednym zerwał?... Lecz tego nie uczynię, bojąc się, żeby ten blask słabym oczom niektórych nie zaszkodził.

Niech się kto w różnowzore przystraja bukiety,
Niech zgromadza piększydła do swojej osoby,
Co z siebie żadnych nie ma zalet, ale nie ty,
Bo Czartoryska z własnych cnót ma dość ozdoby.

Bukiet tedy maleńki, który przedsięwziąłem Jaśnie Oświeconej Waszej Ksi[ąż]ęcej Mości Dobrodziejce poświęcić na niniejszy Rok Nowy, już jest gotowym. – Ale to jest bukiet, nie powinszowanie. – Lecz jak Ją mam winszować?... O tym pomyślić należy.

Słuchaj, Księżno, żebym Cię winszował, albo z etykiety, albo dla przypodchlebienia się... O, zapewna! Długo musiałbym myślić, żebym pięknie kłamstwa niezgadzające się z sercem potrafił ukrasić. – Ale że winszuję, idąc za powodem serca jako poczciwy człowiek, poczciwą i zaszczyt nam czyniącą damę, dosyć mi będzie to wyrazić, co serce i przekonanie w tym momencie do myśli podsuwa.

Dobrze człeku żyć długo. – Lepiej żyć szczęśliwie. –
Ale pewnie najlepiej pamiętnie i sławnie. –
Żyj długo dla tych, co ich wspierasz litościwie,
Dla siebie żyj, by szczęście służyło Ci jawnie!
Sławnie żyj dla ojczyzny i płci swojej chwały,
Niech zostanie pamiętnik po Tobie wspaniały!

Żyj, Księżno, długo, abyś była cnót modelem,
Każdy zaś człowiek w świecie poczciwy prawdziwie
Niech będzie, Izabelo, twoim przyjacielem,
A tak zapewna będziesz żyć zawsze szczęśliwie!
Bądź wszystkim smutnym ludziom radości przyczyną,
Niechaj biedni zwą Ciebie nadzieją jedyną!

---

1 *trzęsidło* – tu: drżący i błyszczący pęk zwykle bardzo kosztownych (naturalnych albo imitowanych) piór itp., przetykanych drogimi kamieniami, używany przez ówczesne damy modne jako ozdoba nakrycia głowy.

Otóż, Księżno, masz i powinszowanie. – Ale to jeszcze nie jest wszystko. – Jest bukiet jako wstęp. Jest powinszowanie jako śrzodek. Ale kolęda gdzie jest kończąca to wszystko?... O co to, to nie wiem, jak uskutecznię... Żebym był bogatym, wiedziałbym, co dać za kolędę. – Ale żem goły... Cyt, cyt! Mam już. – Oto Twój portret Tobie w kolędzie ofiaruję, pędzlem niepodchlebnego zrysowany poety.

Portret

Serca, duszy, rozumu złącz razem ozdoby,
A będziesz Czartoryskiej mieć portret osoby.

Abstract

ANNA PETLAK University of Łódź
ORCID: 0000-0002-9765-8241

BOUQUET INSTEAD OF CAROL PRINCESS IZABELA CZARTORYSKA IN WINCENTY IGNACY MAREWICZ'S CONGRATULATION

The paper describes a scarcely known and absent from bio-bibliographical studies piece by Wincenty Ignacy Marewicz *Bukiet zamiast kolędy na Nowy Rok 1799. Dla Jaśnie Oświeconej Księżny J[ej]m[o]ści Izabeli z hrabiów Flemingów Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich i generałowej felcmistrzowej wojsk Jego Cesarsko-Królewsko-Apostolskiej Mości* (*A Bouquet instead of a Carol for the Year 1799. For Your Enlightened Majesty Princess Izabela Czartoryska from Counts Flemings, the Wife of Crown General of Podolia and of Marshal of General Confederation of Kingdom of Poland*). The piece was issued as a casual print while Marewicz's stay in Lviv in winter 1798. Written in verse and in prose, it is an interesting realisation of a loose combination of three various forms of society's laudatory poetry: a bouquet, a carol, and a portrait, as well as their thematic and stylistic-linguistic dominants.

In the coda, the paper includes Marewicz's work prepared in accordance with the main principles of transcribing 18th c. texts.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.14

LI YINAN Beijing Foreign Studies University

OBECNOŚĆ HENRYKA SIENKIEWICZA W CHINACH
FENOMEN RECEPCJI

Geneza recepcji Henryka Sienkiewicza w Chinach

Według tradycyjnej interpretacji, zarówno w Chinach, jak i w Polsce, Henryk Sienkiewicz jest pisarzem, którego twórczość:

dawała artyst[yczną] lekcję patriotyzmu, niosła wiarę w wartość ludzkiego bohaterstwa [...]. Ta jakość społ[eczna], ceniona przez ludy całej kuli ziemskiej, znamienna dla poezji epickiej wszystkich czasów, znalazła w prozie powieściowej S[ienkiewicza] znakomity wyraz, co zadecydowało o jej sławie światowej[1].

Sienkiewicz jako pierwszy polski laureat Literackiej Nagrody Nobla od samego początku pojawił się w centrum zainteresowań chińskich intelektualistów, gdy zaczęli oni zwracać uwagę na literaturę polską. W roku 1906 wydane zostało tłumaczenie noweli *Latarnik* Sienkiewicza autorstwa Wu Tao w dwutygodniku „Xiuxiang Xiaoshuo [Powieści Ilustrowane]", uznawanym przez chińskich historyków literatury za najistotniejsze czasopismo promujące postępowe idee społeczne[2]. Chińska wersja noweli zainicjowała dzieje przekładów i recepcji literatury polskiej w Państwie Środka. Trzy lata później w *Yuwai Xiaoshuoji* (Zbiór opowiadań z zagranicy) – jednym z najbardziej liczących się zbiorów przekładanej na język chiński literatury nowoczesnej – autorstwa dwóch przedstawicieli Ruchu Nowej Kultury[3], Lu Xuna (właśc. Zhou Shurena) i jego brata Zhou Zuorena, ukazały się chińskie wersje następujących nowel Sienkiewicza: *Janko Muzykant*, *Jamioł*, *Sachem* i *Latarnik*. Pod wpływem Lu Xuna tłumacze i pisarze, tacy jak Zhou Zuoren,

---

1 J. Krzyżanowski, *Sienkiewicz*. Hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. J. Krzyżanowski [i in.]. T. 2. Warszawa 1985, s. 358.

2 Chińskie postępowe idee społeczne rozwijały się jako odpowiedź na zmiany zachodzące w Państwie Środka od końca XIX wieku, szczególnie w wyniku osłabienia tradycyjnej struktury feudalnej i na skutek wpływu Zachodu. W kontekście literatury, filozofii i polityki termin „postępowe" odnosi się do dążenia do modernizacji, demokratyzacji i równouprawnienia, a także do krytyki dotychczasowych, konserwatywnych wartości społecznych oraz politycznych.

3 W roku 1919 powstał w Chinach antyimperialistyczny, studencki ruch polityczny, zwany Ruchem 4 Maja, który doprowadził do ogólnonarodowego przebudzenia i do rewolucji myśli w sztuce i literaturze. W Ruchu 4 Maja główną rolę odegrało środowisko inteligenckie oraz akademickie, znane jako Ruch Nowej Kultury. Wśród jego przedstawicieli był m.in. Lu Xun, który postulował upowszechnienie języka mówionego w literaturze, obalenie konfucjańskiego porządku społecznego i modernizację Chin na wzór zachodni.

Wang Luyan, Shi Zhecun, Tang Zhen Zhang Yousong i Xu Bingchang podjęli się przekładu kolejnych utworów Sienkiewicza, wśród nich znalazły się *Szkice węglem*, *Dwie łąki*, *Bądź błogosławiony*, *Przez stepy*, *Organista z Ponikły*, *Ta trzecia*, *Bartek zwycięzca*, *Stary sługa*, *Na jasnym brzegu* i *Quo vadis*. Dzięki staraniom wspomnianych autorów literatura polska zyskała szeroką popularność w Chinach w latach dwudziestych XX wieku. Był to okres tłumaczenia dzieł polskich w sposób zamierzony, podporządkowany przede wszystkim idei scementowania państwa; w tym czasie dzieła Sienkiewicza stanowiły ponad połowę ogólnego dorobku translatorskiego.

Po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku Sienkiewicz nadal przyciągał uwagę chińskich tłumaczy. W roku 1955 ukazał się *Xian ke wei zhi duan pian xiao shuo ji* (Zbiór opowiadań Henryka Sienkiewicza), w którego skład wchodziły takie utwory, jak: *Za chlebem*, *Orso*, *Komedia z pomyłek*, *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* oraz wcześniej opublikowane *Szkice węglem*, *Latarnik* i *Sachem*. Rok później wydano *Hanię*, przełożoną przez Huang Xizhe i Wu Renshana. Wtedy pojawiło się również drugie tłumaczenie *Quo vadis* autorstwa Fei Mingjuna.

Po rewolucji kulturalnej Sienkiewicz był wciąż jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich pisarzy w Chinach. W odróżnieniu od pierwszej połowy XX wieku, kiedy przekłady prozy Sienkiewicza ograniczały się głównie do opowiadań i nowel, chińscy tłumacze zaczęli sięgać po jego powieści historyczne. Największą popularnością cieszyło się *Quo vadis*, które w latach 1980–2015 doczekało się 12 tłumaczeń oraz licznych edycji, gdyż Chińczycy często uważają (nie do końca słusznie), że pisarz został nagrodzony za tę powieść. Na drugim miejscu uplasowali się *Krzyżacy* wydani blisko 20 razy. *Trylogię* przetłumaczyli z języka polskiego Yi Lijun i Yuan Hanrong, natomiast Mei Rukai, Lin Hongliang oraz inni tłumacze również angażowali się w przełożenie *Ogniem i mieczem* i *Potopu*, których prób translatorskich można wskazać kilkanaście.

Dzieła Sienkiewicza były w Chinach nie tylko źródłem tłumaczeń, ale też obiektem licznych badań naukowych. W roku 1991 Zhang Zhenhui wydał monografię poświęconą twórczości tego autora, która to praca została włączona do prestiżowej publikacji *Zhongguo Shehui Kexue Nianjian 1991* (Roczniki chińskich nauk społecznych 1991). Na największej i najbardziej wiarygodnej w Chinach platformie cyfrowego zbioru prac naukowych – Chińskiej Narodowej Infrastrukturze Wiedzy (CNKI), znajduje się blisko 100 rozpraw naukowych na temat Sienkiewicza, obejmujących okres od 1959 do 2024 roku. W skład chińskiej sienkiewiczologii wchodzą tłumaczenia, interpretacje dzieł oraz badania nad wpływem spuścizny literackiej tego pisarza na literaturę i społeczeństwo chińskie.

Ponad 100 lat zajęło przełożenie na język chiński prawie wszystkich ważnych opowiadań, nowel i powieści Sienkiewicza. Większość czołowych chińskich tłumaczy literatury polskiej włączyła się w promocję twórczości pisarza. Nawet dziś na forach internetowych poświęconych literaturze jesteśmy w stanie znaleźć liczne recenzje i dyskusje na temat dorobku Sienkiewicza. Przekłady dzieł noblisty okazały się fundamentem dla literatury polskiej w Państwie Środka, osoba autora nigdy zaś nie zniknęła z horyzontu chińskich czytelników. Dzięki lekturze utworów Sienkiewicza Chińczycy mogli lepiej zrozumieć historię, kulturę i społeczeństwo

polskie, co ich interesowało z racji faktycznych lub wyobrażonych podobieństw, a także mogli poczuć ducha narodu polskiego – patriotyzm, odwagę, dążenie do niepodległości i wolności.

Światopogląd przetworzony – pozytywistyczne ideały wobec wyzwań czasu

Pozytywistyczne korzenie, stopniowo słabnące na rzecz rycerskiej przeszłości, nigdy nie zniknęły z artystycznego horyzontu pisarza:

> Na dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej, zwłaszcza w okresie pozytywistycznym, spoczywał obowiązek społeczny, wyrażany w rozmaitej formie i odnoszący się do różnych aksjologii. Zamiary pisarza były często podporządkowane różnym zadaniom idącym z zewnątrz. Sienkiewicz, zwłaszcza we wczesnej fazie aktywności, wyrastając w takiej atmosferze, pojmował literaturę jako „służbę" społeczną, której efekty miały wpływać na kształt rzeczywistości, a nie tylko ją opisywać[4].

Tak zdefiniowana przez Tadeusza Bujnickiego misja pisarska autora *Trylogii* odpowiadała zapotrzebowaniu i oczekiwaniom chińskich czytelników. Recepcja twórczości Sienkiewicza w Chinach podbudowana była pragnieniem wyjścia poza literacką tkankę dzieła w kierunku funkcji utylitarnych literatury, czyli chęcią oddziaływania na społeczeństwo i wpływania na nie w określonym wymiarze aksjologicznym. Mam tu na myśli przede wszystkim wartości i postawy wiążące się z podtrzymywaniem tożsamości narodowej, patriotyzmem i krzewieniem wiary w suwerenną i niezależną ojczyznę. Odczytywanie w taki sposób dzieł Sienkiewicza szczególnie łączy się z historią Chin, które w XIX stuleciu i w pierwszej połowie XX wieku zostały podporządkowane mocarstwom zachodnim, a później okupantowi japońskiemu. Owa swoista wiara narodu chińskiego w odrodzenie wielkiego państwa znalazła potwierdzenie w dziełach Sienkiewicza i podobnie jak w przypadku Polaków – dawała Chińczykom siłę na przetrwanie zawirowań dziejowych. Analizując mozaikę przekładów twórczości pisarza począwszy od tych pierwszych, skończywszy zaś na tych z lat siedemdziesiątych XX wieku, łatwo dostrzec, że przeważającą część stanowią nowele i opowiadania, które skupiają się głównie na życiu codziennym oraz doświadczeniach zwykłych ludzi, natomiast ich treść koresponduje z problemami chińskich tłumaczy i czytelników, a także wiąże się z funkcją utylitarną literatury w tamtym czasie. Utwory Sienkiewicza zgodne też były z zamierzeniami pisarzy Ruchu Nowej Kultury, ponieważ dążyli oni do włączenia literatury obcej w misję dotyczącą oświecenia narodu chińskiego.

Warto wrócić do genezy i przypomnieć, że w okresie późnej dynastii Qing (1636–1912) polityka „zamkniętych drzwi" ograniczała kontakt Chin z resztą świata. U schyłku tej dynastii, na początku XX wieku, kiedy Państwo Środka stanęło przed zagrożeniami ze strony krajów europejskich i wielkimi przemianami wewnętrznymi, ówcześni myśliciele wykreowali nowoczesną literaturę, określaną jako „Nowa Literatura", pisaną w uproszczonym języku chińskim, który był zrozumiały dla masowego odbiorcy. Jej twórcy postulowali modernistyczny model świata, wierne odzwierciedlenie realnego życia oraz nowoczesne idee, takie jak nauka, demokracja, szacunek dla ludzkości, a także wyzwolenie i wolność. Nowa Litera-

---

4 T. Bujnicki, *Zamiar i efekt. Sienkiewicza kłopoty z recepcją*. W zb.: *„Bo każda książka to czyn..." Sienkiewicz*. Red. O. Płaszczewska. Kraków 2018, s. 11.

tura rozwijała się pod wpływem wspomnianego już Ruchu Nowej Kultury – ideologicznego nurtu postępowego, dążącego do oczyszczenia społeczeństwa z ignorancji wobec świata, do pobudzenia racjonalizmu oraz uwolnienia jednostki spod wpływu ideologii feudalnej. Misję tę można porównać z postulatami pozytywistów polskich promujących ideały pracy organicznej i pracy u podstaw. Nadrzędną kategorią estetyczną obrazowania literackiego pisarze chińscy uczynili wówczas realizm, który dodatkowo wspierał światopogląd socjalistyczny. Traktowanie literatury obcej jako narzędzia wspomagającego odrodzenie ciemiężonego narodu chińskiego silnie wpłynęło na działalność translatorską. Oznacza to, że proces przyjmowania literatury obcej w Chinach nie był jedynie biernym chłonięciem cudzych kultur, lecz raczej dynamiczną, kreatywną (niekiedy też kontrowersyjną) reinterpretacją, której podstawę stanowiły specyficzne warunki socjalne i tradycje kulturowe, a także potrzeba dostosowania przekazów literackich do narodowych realiów społecznych i historycznych. W związku z tym tłumaczenia dzieł Sienkiewicza, jak również badania prowadzone nad nimi koncentrowały się głównie na ideach służących za narzędzia intelektualne, światopoglądowa zaś interpretacja owych utworów była ważnym elementem całego procesu. Za cel tłumaczenia obrano „promowanie szlachetnego humanitaryzmu zaczerpniętego z literatur rosyjskiej i polskiej, dawkowanego chińskiemu odbiorcy jako remedium, które wyzwala z sieci mentalności egocentrycznej”[5]. Zatem można stwierdzić, iż kryteria wyboru dzieł Sienkiewicza oraz preferencje z nimi związane tworzyły istotny fundament pod budowę chińskiego paradygmatu dotyczącego tłumaczenia literatury polskiej.

Należy zwrócić uwagę na fakt, że ustanowiony w latach dwudziestych XX wieku ideologiczny paradygmat recepcji utrzymywał się ponad pół wieku. Po roku 1949 w chińskim kręgu intelektualnym dominowała marksistowska krytyka literacka, zgodnie z którą literatura i sztuka odzwierciedlają społeczne, kulturalne, polityczne i ideologiczne warunki epoki, w jakiej powstają. Pisarze, świadomie lub nieświadomie, prawie wyłącznie kreowali nie tyle rzeczywistość, ile poglądy i przekonania swoich czasów. W takim kontekście recepcja twórczości Sienkiewicza w Chinach była w pewnej mierze zgodna z zapotrzebowaniem ideologicznym społeczeństwa i tamtejszej władzy, tzn. działanie translatorskie dalej skupiało się na opowiadaniach i nowelach, które przedstawiały konflikty między właścicielami ziemskimi, rodzącą się burżuazją a chłopami oraz mieszkańcami miast. Autor *Trylogii* przyciągał jako mistrz fascynującej fabuły i mistrz ironii. Jak uważa tłumacz Zhou Zuoren:

> Wiele opowiadań Sienkiewicza zawiera wspaniałą narrację i wzruszające romanse. Część z nich opisuje cierpienia ludzi z lekkim humorem. Różnią się od innych, bo ich odbiorcy uśmiechają się ze łzami w oczach...[6]

Chińscy tłumacze i czytelnicy byli empatyczni wobec ludzi z niższych warstw, zmuszonych do dźwigania okrutnego losu, cierpiących z powodu krzywdy społecz-

---

5 Qian Xuantong, Shen Yongbao, *Wo dui yu Zhou Yucai jun zhi zhui yi yu lue ping* (Moje wspomnienia i komentarze dotyczące Lu Xuna). W zb.: *Qian Xuantong wu si shi qi yan lun ji* (Uwagi Qian Xuantonga z czasów Ruchu 4 Maja). Shanghai 1998, s. 382.

6 Zhou Zuoren, *Guan yu tan hua* (O *Szkicach węglem*). W zb.: *Yin yan yu hou ji ji* (Zbiór wstępów i postscriptów). Changsha 1987, s. 214.

nej i niesprawiedliwości oraz zmagających się z trudnościami w odnalezieniu drogi do lepszego życia. Literatura polska jako narzędzie krytyki społecznej wzywała do oporu moralnego wobec tych niesprawiedliwości.

Zmiany zaczęły zachodzić dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, po zakończeniu rewolucji kulturalnej, kiedy Chiny wdrożyły politykę reform oraz otwarcia na świat. Wtedy Chińczycy zaczęli interpretować literaturę polską z perspektywy krytycznoliterackiej. Warto zaznaczyć, że przed 1976 rokiem Chiny były państwem stosunkowo zamkniętym, gdzie nie nastąpiła ani polityczna o d w i l ż podobna do tej w Polsce w 1956 roku, ani nie pojawił się drugi obieg literacki, który sprzyjałby szerzeniu się zachodnich, demokratycznych i nowoczesnych idei. W tamtym okresie chińską przestrzeń intelektualną ściśle kontrolowano, podlegała ona indoktrynacji, natomiast wolność myślenia w zasadzie nie istniała. Od początku lat osiemdziesiątych XX wieku społeczeństwo i władza w Chinach sukcesywnie się otwierały na świat, a proces wymiany gospodarczej, kulturalnej i naukowej z zagranicą zainicjował przekształcenia w sferze intelektualnej, społecznej – nastąpiło stopniowe przejście od myślenia ideologicznego, zamkniętego do bardziej nieskrępowanego i elastycznego. Kultura przestała być wyłącznie narzędziem ideologicznym. Zaczęto zwracać większą uwagę na jej wartość artystyczną i funkcje społeczne. Chińczycy otworzyli się na poznawanie nowoczesnych idei oraz na kulturę Zachodu, które oferowały badaczom innowacyjne metody i stanowiły inspiracje, a także pozwoliły im lepiej zrozumieć kontekst globalny. W tym samym okresie krajowe studia naukowe zaczęły się odradzać i rozwijać, krytycy literaccy zastosowali w szerszym zakresie zachodnie teorie literackie do analizy zjawisk i dzieł literackich, przyjmując różnorodne perspektywy interpretacyjne. Wśród tych studiów znalazły się takie, które szczególną uwagę poświęciły twórczości Sienkiewicza. Co ciekawe, owe badania są ściśle związane z działalnością jego chińskich promotorów, w tym przede wszystkim Lu Xuna oraz innych przedstawicieli Nowej Literatury.

Modernizowanie chińskiej sienkiewiczologii – współczesne badania i interpretacje

Lata osiemdziesiąte XX wieku w historii nowoczesnej kultury Chin stanowiły okres szczególnego rozkwitu i nieprzypadkowo uznaje się ów czas za „złotą epokę". Dzięki reformom, a także liberalizacji polityki chińskie środowiska artystyczne i literackie otworzyły się na nowoczesne teorie oraz techniki, rodem z literatury i sztuki zachodniej. Zmiana paradygmatu dotyczącego interpretacji literatury stała się jednym z kluczowych zjawisk, które wtedy zachodziły. Tradycyjne metody analizy dzieł literackich polegające na streszczaniu fabuły, badaniu struktury narracyjnej czy relacji między autorem a dziełem zastąpiono innowacyjnym podejściem krytycznoliterackim, szczególnie teoriami poststrukturalistycznymi i postmodernistycznymi. W tej ewolucji istotną rolę odegrały wpływy zachodnich szkół myślenia, które stały się podstawą kreowania nowoczesnych narzędzi analitycznych. Przykładem może być modernizacja chińskiej sienkiewiczologii. Zyskała ona bardziej interdyscyplinarny charakter i otworzyła się na różnorodne teorie literackie Zachodu.

Horyzont oczekiwań – analiza odbioru dzieł Sienkiewicza w Chinach

Po tym, gdy estetykę recepcji, zaprezentowaną przez Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Isera[7], wprowadzono w Chinach, szybko zyskała ona szerokie zainteresowanie wśród uczonych. Owa metoda badawcza stała się powszechna w chińskich kręgach akademickich. Pojawiły się liczne studia dotyczące historii recepcji spuścizny wybitnych pisarzy i ich dzieł, w tym także Sienkiewicza. Warto zaznaczyć, że w pierwszej połowie XX wieku nie podjęto prawdziwego badania literaturoznawczego jego twórczości. Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku chińscy uczeni zaczęli sięgać po teorie Jaussa, aby przeanalizować sposób, w jaki chińscy literaci, na czele z Lu Xunem, odbierali dzieła Sienkiewicza. Hu Min zauważył, że Lu Xun i Sienkiewicz mieli podobne pochodzenie społeczne, wykształcenie i doświadczenia. Młody Lu Xun żył w okresie półkolonialnym, gdy stare Chiny zmagały się z burzami historycznymi oraz „rozbiciem rzek i gór", co można porównać do sytuacji Polski w XIX wieku. Realistyczne nowele Sienkiewicza, odzwierciedlające trudną egzystencję Polaków, stały się źródłem inspiracji dla Lu Xuna[8]. Li Jianhuai z kolei w swojej analizie odwołał się do teorii literackich zawartych w książce Terry'ego Eagletona *Teoria literatury. Wprowadzenie* oraz do teorii recepcji literatury, którą stworzył Jean-Paul Sartre. Według Sartre'a: „Każdy tekst literacki jest zbudowany na przesłance jego potencjalnego czytelnika, zawiera obraz tego, d l a kogo został napisany [...]"[9]. Eagleton twierdzi, że „każdy utwór koduje w sobie to, co Iser nazywa »implikowanym czytelnikiem«, kryje w każdym swoim geście, jakiego rodzaju »adresata« przewiduje", a każde dzieło znajduje swojego czytelnika, który ma podobne potrzeby estetyczne do autora[10]. Czytelnik, jako podmiot odbiorczy, przenosi do tekstu własne oczekiwania, kształtowane przez wcześniejsze doświadczenia, wiedzę oraz obowiązujące normy społeczne i kulturowe. „Horyzont oczekiwań"[11] to zatem swoiste „okno", przez które czytelnik patrzy na tekst, decydując o wyborze danego dzieła i zainteresowaniu nim. Korzystając z tej teorii, badacze Hu Min i Li Jianhuai próbowali odpowiedzieć na pytanie, dlaczego pisarze z epoki „Nowej Literatury" wybierali twórczość Sienkiewicza, jak ta epoka oraz ówczesne społeczeństwo interpretowały jego dzieła i w jaki sposób mogły one wpłynąć na postrzeganie świata i wartości przez Chińczyków.

Li Jianhuai stwierdził, że horyzont oczekiwań Lu Xuna oraz potencjalnego czytelnika literatury polskiej były ze sobą doskonale skorelowane. Co istotne, horyzont ten nie tylko odzwierciedlał osobiste przekonania pisarza, lecz również reprezentował zbiorowy horyzont oczekiwań Chińczyków, który miał głębo-

---

7 Zob. np. H. R. J a u s s, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. (Fragmenty)*. Przeł. R. H a n d k e. „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4. – W. I s e r, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.

8 Zob. H u M i n, *Xian shi ling hun de shen: qian lun Lu Xun yu Xian ke wei zhi zao qi duan pian xiao shuo* (Głębia duszy – Lu Xun i wczesne nowele Sienkiewicza). „Shaoxing Shizhuan Xuebao [Miesięcznik Shaoxing Normal University]" 2007, nr 4, s. 9.

9 T. E a g l e t o n, *Teoria literatury. Wprowadzenie*. Przeł. B. B a r a n. Warszawa 2015, s. 111.

10 *Ibidem*.

11 J a u s s, *op. cit.*, s. 276.

kie i złożone przyczyny subiektywne i obiektywne. Na przełomie XIX–XX wieku Polska, podobnie jak Państwo Środka, zmagała się z trudnościami społecznymi, inwazjami obcych państw, co wpływało na tragizm losu zwykłych ludzi[12]. Cytując Lu Xuna: „Doświadczenie Chin jest analogiczne do polskiego, dlatego literatura polska łatwo odbiła się u nas szerokim echem", Li Jianhuai udowodnił ścisły związek między „zakresem historycznym" literatury polskiej a recepcją tej literatury przez naród chiński, wskazując na wzajemne odniesienia kulturowe, wynikające z podobnych doświadczeń „narodów uciskanych"[13]. Pisał w swoim artykule, że podstawą recepcji i horyzontu oczekiwań literatów chińskich wobec literatury polskiej okazał się silny patriotyzm. Lu Xun „poświęcił krew w imię ojczyzny" i był niezmiennie oddany sprawie wyzwolenia narodowego. Jego cel w promowaniu dzieł Sienkiewicza stanowiło „rozpowszechnianie bolesnych krzyków uciskanych ludzi, inspirowanie niezgody i gniewu wobec ciemiężców, zmiana stanu psychicznego chińskiej zbiorowości oraz troska o ojczyznę i naród"[14].

Według Andrzeja Skrendy za kluczowe pojęcie w teorii recepcji literatury przyjmuje się horyzont oczekiwań, który służy jako narzędzie do „obiektywizacji" procesu odbioru:

> Historyzm Jaussa pozwalał myśleć, [...] że odbiór polega na wpisywaniu w dzieło coraz to nowych sensów, [...] że badanie musi się ograniczyć do opisu historycznej zmienności norm czytania. Dzieło nie jest faktem, lecz zdarzeniem lektury, a poszczególne lektury okazują się niewspółmierne, gdyż raczej coś wnoszą do tekstu, niż coś z niego wydobywają[15].

Chińscy badacze, analizując problematykę odbioru dzieł Sienkiewicza z perspektywy studiów Lu Xuna i jego kolegów, stwierdzili, że intelektualiści epoki Nowej Literatury nadali utworom Sienkiewicza nowe znaczenia, opierając się na swoim horyzoncie oczekiwań. Zauważyli, iż do charakterystycznych cech tłumaczonych opowiadań i nowel polskiego noblisty należą m.in. psychologia postaci, wskazówki etyczne, uniwersalne wartości, ludzkie dramaty oraz refleksje nad historią i społeczeństwem. Niemniej jednak obraz nędznego życia, np. małego Janka, czy patriotyzm ukazany w *Latarniku*, zostały uznane za kluczowe wartości; traktowano je jako narzędzia intelektualne do pobudzania świadomości narodowej Chińczyków.

Intertekstualność – wpływ Sienkiewicza na literaturę chińską

Także literatura chińska – podobnie jak historia – przez tysiąclecia rozwijała się dość niezależnie od nurtów zachodnich. Kontakty literackie między Państwem Środka a światem zewnętrznym nabierały znaczenia dopiero na przełomie XIX i XX wieku, kiedy literatura zachodnia zaczęła przenikać do Chin, wywierając

---

12 Zob. Li Jianhuai, *„Tong sheng xiang ying tong qi xiang qiu": lun Lu Xun dui Bo lan wen xue de jie shou* („Ten sam głos, ten sam duch". O recepcji literatury polskiej przez Lu Xuna). „Dongfang Congkan [Wschód]" 2008, nr 4, s. 156.

13 Cyt. za: Lu Xun, *Ji Wai ji shi yi bu bian* (Teksty uzupełniające). Pekin 1981, s. 33.

14 Lu Xun, *Fen Za yi* (Grób – wspomnienia). Pekin 1981, s. 224.

15 A. Skrendo, *Recepcja literatury. Przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum.* „Teksty Drugie" 2001, nr 5, s. 90.

istotny wpływ na rozwój nowoczesnej literatury chińskiej. Wraz z jej pojawieniem się narodziły się nowe idee i koncepcje teoretyczne, wzbogacone zostały dotychczasowe techniki twórcze, co przyczyniło się do dynamicznej transformacji językowego i literackiego stylu:

> W tym okresie [tj. w latach 1917–1927] prezentacja zagranicznej literatury „postępowej", mimo ograniczeń ilościowych i dużej selektywności, pełniła kluczową funkcję w promocji nowych wartości oraz stanowiła istotne odniesienie dla rozwoju Nowej Literatury w Chinach[16].

We wspomnianym procesie literatura polska odegrała ważną rolę, a jej reprezentantem stał się przede wszystkim Sienkiewicz. Jego wpływ na innych pisarzy jest przedmiotem badań wielu polskich literaturoznawców. Za przykład może posłużyć analiza autorstwa Doroty Filipczak, która pracowała nad powieścią *Through the Panama* Malcolma Lowry'ego w świetle intertekstualności, odwołując się do *Latarnika* Sienkiewicza, oraz praca Doroty Szagun, która z perspektywy intencjonalności i intertekstualności porównywała *Bohuna* Jacka Komudy z *Trylogią*[17]. Teoria intertekstualności głosząca, że teksty literackie nie stanowią samodzielnych bytów, lecz tworzą sieć wzajemnych odniesień, ma swoje uzasadnienie w publikacjach Julii Kristevej, autorki tej koncepcji. Kristeva pisze: „każdy tekst jest skonstruowany jako mozaika cytatów; każdy tekst jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu"[18]. Kiedy owa teoria trafiła do Chin, zaczęła budzić duże zainteresowanie wśród tamtejszych literaturoznawców. Zastosowano ją do interpretacji chińskich dzieł literackich i studiów komparatystycznych, jednocześnie otwierając nową perspektywę dla sienkiewiczologii. Tego typu badania pokazują, jaki wpływ miał Sienkiewicz na rozwój nowoczesnej literatury chińskiej.

Proza Lu Xuna, zwłaszcza jego wczesne utwory, w sposób widoczny wiąże się intertekstualnie z wieloma dziełami pisarzy zagranicznych. Najbardziej znany jego utwór – *Dziennik szaleńca* (*Kuang ren ri ji*), stanowi odniesienie do opowiadania Nikołaja Gogola o niemal identycznym tytule (*Pamiętnik wariata*). Wspominając swoje wczesne działania literackie, Lu Xun powiedział:

> Ponieważ dzieła, które chciałem pisać, dotyczyły krzyku i oporu, musiały skłaniać się ku Europie Wschodniej, więc przyjrzałem się utworom pisarzy z Rosji, Polski i małych krajów bałkańskich. [...] Pamiętam, że moimi ulubionymi autorami w tamtym czasie byli Gogol z Rosji i Sienkiewicz z Polski[19].

Co ciekawe, dorobek badawczy chińskich znawców w sposób niezamierzony zgadza się z koncepcją Wacława Borowego, mianowicie wpływy Sienkiewicza i za-

---

16 Feng Zhi, *Ji cheng he fa yang wu si yi lai fan yi jie de you liang chuan tong* (Dziedziczenie i kontynuowanie wspaniałej tradycji społeczności tłumaczy od czasów Ruchu Czwartego Maja). „Shijie Wenxue [Literatura w Świecie]" 1959, nr 4, s. 7.

17 D. Filipczak, *Intertextual Illuminations „The Lighthouse Keeper of Aspinwall" by Henryk Sienkiewicz in Malcolm Lowry's „Through the Panama"*. „Text Matters" 2016, nr 6. – D. Szagun, *Przekorne nawiązanie do Sienkiewiczowskiego wzorca powieści historycznej w „Bohunie" Jacka Komudy*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica" 2015.

18 J. Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*. W zb.: *The Kristeva Reader*. Ed. T. Moi. New York 1986, s. 37.

19 Lu Xun, *Wo zen mo zuo qi xiao shuo lai* (Jak zacząłem pisać prozę). Pekin 1981, s. 511.

leżności od niego w literaturze Lu Xuna widać w obszarze ideowym i stylistycznym[20]. Li Jianhuai zauważył, że nowela *Bartek zwycięzca* Sienkiewicza jest najbardziej podobna do opowiadania *Prawdziwa historia A Q* (*Kuang re ri ji*) Lu Xuna[21]. Oba teksty przedstawiają tragedię spowodowaną przez wypaczenie umysłów i wyobcowanie duchowe niższych warstw chłopskich pod naciskami klasy rządzącej. Według badacza intertekstualny związek między tymi utworami obejmuje co najmniej dwa obszary. Po pierwsze, w nowelach Sienkiewicza i Lu Xuana protagonistami są zacofani chłopi, poważnie skrzywieni duchowo, przeżywający odrętwienie, ignorancję, pozbawieni świadomości, itp. W przeciwieństwie do Bartka w *Prawdziwej historii A Q* bohater ucierpi nie z powodu zniewolenia przez obcych najeźdźców, ale z racji szkód wywołanych przez tradycyjną chińską ideologię feudalną. Wizerunki A Q i Bartka stanowią heterogeniczny izomorfizm duchowego zwycięstwa. W tym sensie można rzec, iż A Q ma pewną duchową więź z Bartkiem, co świadczy o wpływie ideowym Sienkiewicza na Lu Xuna. Po drugie, w niektórych konkretnych narracjach tekstowych widać, że Lu Xun był ewidentnie inspirowany Sienkiewiczem. Zdaniem Borowego, „Razem z myślą i nastrojem płyną w duszę z dzieł cudzych rytmy, obrazy, wątki"[22]. Obie nowele np. opisują zadowolonych z siebie bohaterów. Bartek jest bardzo wesoły, kiedy wraca z pola bitwy, a radość A Q pojawia się w szczytowym momencie rewolucji. Cytując dalej Borowego: „technika, wyrobiona przez pisarstwo wcześniejsze, oddziaływa z ogromną siłą na technikę pisarstwa późniejszego: zarówno na technikę w rozumieniu formalnym, jak i w rozumieniu treściowym"[23], możemy zauważyć, że Lu Xun czerpał ze struktury tekstu Sienkiewicza oraz posługiwał się nagminnie komentarzami narracyjnymi, aby wprowadzić protagonistę, a także przeanalizować jego zachowanie. Obaj pisarze w pierwszych słowach swoich nowel przedstawiają głównych bohaterów:

> Bohater mój nazywał się Bartek Słowik, ale ponieważ miał zwyczaj wytrzeszczać oczy, gdy do niego mówiono, przeto sąsiedzi nazywali go: Bartek Wyłupiasty[24].

> ten typ biografii powinien zaczynać się od słów „taki a taki, o nazwisku takim a takim, pochodził z takiego a takiego miejsca...", a ja nawet nie znam nazwiska A Q. Raz wydawało mi się, że brzmi ono Zhao, ale następnego dnia znów nie byłem pewien [...]. [...] A Q [...] pochodzi z tego samego rodu co pan Zhao, a uważnie śledząc genealogię łatwo stwierdzić, że jest o trzy generacje starszy od *xiucaia*[25].

Rozpoczynanie powieści od wyjaśnienia nazwiska postaci znamienne jest zarazem dla Lu Xuna, jak i dla Sienkiewicza. Należy nadmienić, że Lu Xun dokonał znacjonalizowanych zmian; skupiał się bardziej na zapożyczaniu form i technik artystycznych z dzieł Sienkiewicza. Tego rodzaju subiektywne preferencje, wybory i przekształcenia sprawiły, iż A Q dziedziczył po Bartku pewne cechy zwycięstwa, ale struktura emocjonalna pozostałą swoiście chińska[26].

---

20 W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków 1921.
21 Lu Xun, *Prawdziwa historia A Q*. Przeł. K. Sarek. Warszawa 2017.
22 Borowy, *op. cit.*, s. 9.
23 *Ibidem*.
24 H. Sienkiewicz, *Bartek zwycięzca*. W: *Nowele*. T. 1. Wyd. 3. Warszawa 1989, s. 1.
25 Lu Xun, *Prawdziwa historia A Q*, s. 11–13.
26 Zob. Li Jianhuai, *Jing shen sheng li fa de yi zhi tong gou: lun AQ zheng zhuan dui sheng li zhe*

Ogólnie rzecz ujmując: teoria intertekstualności dała chińskim uczonym nowe możliwości w interpretowaniu literatury polskiej, ożywiła jej krytykę w Chinach. Dzięki temu tekst rozwinął się z abstrakcyjnego i statycznego konceptu w dynamiczny i różnorodny konstrukt znaczeniowy, chińscy badacze zaś wyjaśnili wiele złożonych zjawisk w historii literatury chińskiej XX wieku, reinterpretując utwory Sienkiewicza i Lu Xuna, oraz sformułowali charakterystykę relacji między literaturą chińską a literaturą obcą. Taka reinterpretacja poszerzyła zakres studiów literackich i nadała literaturze polskiej głębszy sens kulturowy.

Gender studies – najnowsze oblicze interpretacji dzieł Sienkiewicza

Współcześnie nie tylko bada się w Chinach recepcję i twórczość Sienkiewicza, ale stanowi ona również przedmiot szerszych studiów literaturoznawczych. Początkowo, jak już wspomniałam, Chińczycy literaturę Sienkiewicza przez długi czas odczytywali przez pryzmat silnego poczucia świadomości narodowej i patriotyzmu, historii inwazji, okupacji, upokorzeń i tortur, a także niezłomnej walki z najeźdźcami. Obraz ten został w pewnym stopniu zniekształcony i zniszczony. Chińskie środowisko akademickie oceniało dorobek literacki Sienkiewicza według trzech podstawowych postulatów, jakimi były historycyzm, patriotyzm oraz heroizm. Zhang Zhenghui, autor chińskojęzycznej biografii Sienkiewicza podkreślał również:

> Swoimi epickimi dziełami [Sienkiewicz] osiągnął punkt absolutnej perfekcji w sztuce i dogłębnie obnażył mroki społeczeństwa polskiego pod rządami obcych narodów w XIX wieku. Mówi o cierpieniu narodu polskiego uciskanego od pokoleń oraz wychwala walkę Polaków o wolność. Dlatego jest też wybitnym śpiewakiem polskiego ruchu narodowowyzwoleńczego[27].

Natomiast sposób odczytywania utworów Sienkiewicza – począwszy od pierwszej rozprawy o *Latarniku* i *Janku Muzykancie* opublikowanej w 1979 roku – uległ znaczącej zmianie, której towarzyszą nowe narzędzia teorii literatury i poststrukturalistyczne podejście do dzieła literackiego. Do jednej z najbardziej udanych prób należy analiza twórczości Sienkiewicza za pomocą teorii *gender studies*.

W nowoczesnych Chinach dyskusje na temat płci zbiegły się z procesem rozprzestrzeniania się zachodniej wiedzy na Wschód, ów zabieg wiąże się zaś ze stopniowym wprowadzaniem zachodnich teorii, nauki i kultury w Azji Wschodniej, szczególnie w Chinach, w okresie od XIX do XX wieku. Proces ten naruszył tradycyjny konfucjański model rodziny, od stuleci oparty na dominacji patriarchatu i cnót synowskich. Pojawiające się w dyskursie chińskim zachodnie teorie, które zajmują się problematyką płci, a także postulaty, które dotyczą praw kobiet i ich równouprawnienia, inspirowały nową humanistykę do znacznej rewizji porządku konfucjańskiego, ale zarazem spotykały się z wielkim oporem ze strony urzędników cesarskich i literatów związanych z konfucjanizmem. Pojęcie płci jako owocu kultury nie było początkowo akceptowane ani nie zaistniało w refleksji naukowej.

---

ba er te ke de jie jing (Heterogeniczny izomorfizm metody duchowego zwycięstwa. Odniesienie *Prawdziwej historii A Q* do *Bartka zwycięzcy*). „Mingzuo Xinshang [Słynne Dzieła]" 2011, nr 8.

27 Zhang Zhenhui, *Xian ke wei qi jing xuan ji* (Wybór dzieł Henryka Sienkiewicza). Jinan 1998, s. 1.

Warto tu jednak podkreślić, że badaczka Ye Jiaying zauważyła, iż w epoce feudalnej poezja *Ci* tworzona przez śpiewające kurtyzany *geji*, była emanacją kobiecości. Ich działalność stanowiła wyraźny kontrapunkt dla poezji męskiej jako przejawu współzawodnictwa i walki o swoje prawa[28]. Proces osłabiania patriarchatu w Chinach przebiegał dość mozolnie, mógł się dopiero urzeczywistnić po upadku dynastii Qing i po powstaniu republiki. Pierwsza fala zachodnich idei feministycznych miała kluczowy wpływ na rozwój chińskich badań genderowych, inspirując wiele prac poświęconych wyzwoleniu kobiet i nowoczesnym relacjom płciowym. *Zhong guo fu nv sheng huo shi* (Historia życia chińskich kobiet) Chen Dongyuana to jeden z reprezentatywnych przykładów tego nurtu. Po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej dominowały marksistowskie i socjalistyczne poglądy na temat płci, które promowały aktywny udział kobiet w pracy produkcyjnej i dążyły do pełnej równości między mężczyznami a kobietami[29].

Od lat osiemdziesiątych XX wieku chińskie studia genderowe wkroczyły w nową fazę. Wówczas chińscy humaniści odeszli od zajmowania neutralnego stanowiska w kwestii płci, zwracając uwagę na specyficzne doświadczenia kobiet oraz ich wartości. Wtedy też pojawiła się możliwość wykorzystania dorobku tych uczonych, którzy stworzyli w Europie i Stanach Zjednoczonych teorie mocno osadzone w mentalności ich społeczeństw. Feminizm z Zachodu stał się więc głównym nurtem teoretycznym w Chinach. W stosunku do kultury zachodniej wszystkie te zmiany nastąpiły z dużym opóźnieniem. Dzięki pierwszym chińskim badaczkom *gender studies*, takim jak Li Xiaojiang, Dai Jinhua i Li Yinhe, zachodni feminizm przystosowano do analizy rodzimych problemów kobiecych oraz chińskiej literatury feministycznej. Przykłady wczesnych publikacji w tym zakresie stanowią *Fu nv yan jiu xi lie cong shu* (Seria studiów kobiecych) Li Xiaojiang, *Fu chu li shi di biao* (Wyłanianie się z powierzchni historii) Meng Yue i Dai Jinhua, oraz *Fu nv: zui man chang de ge ming* (Kobiety. Najdłuższa rewolucja) Li Yinhe. Prace te były silnie inspirowane koncepcjami zachodnich myślicielek takich, jak Juliet Mitchell, Simone de Beauvoir, Iris Marion Young, Joan Wallach Scott czy Judith Butler[30]. Z kolei Ye Jiaying korzystała z teorii Hélène Cixous i Luce Irigaray, tłumacząc, czym jest pisanie kobiece w chińskiej literaturze klasycznej.

Następne pokolenia kontynuowały ten kierunek, prowadząc badania literackie z zakresu feminizmu i świadomości kobiecej, na podstawie których starano się zbudować chińską teorię krytyki feministycznej. Pojęcie płci, rozumiane jako kon-

---

28 Ye Jiaying, *Xing bie yu wen hua: nv xing ci zuo mei gan te zhi zhi yan jin* (Płeć a kultura. Ewolucja estetyki kobiecej poezji *Ci*). Pekin 2019.

29 Zob. Cui Yingling, Feng Hua, *Xing bie yan jiu de dang dai zhuan xiang ji zhong guo jing yan de yi yi* (Współczesne zmiany *gender studies* w Chinach oraz jego chińskie doświadczenie). „Wuhan University Journal" 2011, nr 6.

30 *Fu nv: zui man chang de ge ming* to antologia reprezentatywnych dzieł zachodnich badaczek, m.in. *Women. The Longest Revolution* J. Mitchell, *Druga płeć* (*Le Deuxième Sexe*) S. de Beauvoir, *Beyond the Unhappy Marriage. A Critique of the Dual Systems Theory* I. M. Young, *Gender. A Useful Category of Historical Analysis* J. W. Scott, *W oczach Zachodu raz jeszcze. Feministyczna solidarność a walka z kapitalizmem* (*Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses*) Ch. T. Mohanty, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe* (*Imitation and Gender Insubordination*) J. Butler.

strukt kulturowy, będące istotą omawianej teorii, stało się centralnym punktem zainteresowania uczonych. Natomiast związek między literaturą kobiecą a kulturą płciową stał się jednym z głównych tematów studiów feministycznych. Prace, takie jak *Bei jian gou de nv xing: zhong guo xian dai wen xue she hui xing bie yan jiu* (Konstruowanie kobiety. Płeć społeczna we współczesnej literaturze chińskiej) Liu Chuanxia oraz *Nv xing wen xue yu xing bie zheng zhi de bian qian* (Zmiany w literaturze kobiecej i polityce płciowej) He Guimei stanowią reinterpretację koncepcji i problemów literatury kobiecej, a także wprowadzają badania feministyczne w szerszy kontekst kulturowy[31].

W roku 2019, jeden z najbardziej prestiżowych periodyków literaturoznawczych w Chinach „Waiguo Wenxue [Literatura Zagraniczna]" opublikował moją rozprawę naukową *Xian ke wei qi wan qi chuang zuo zhong guan yu nv xing shen fen de xian dai yan shuo: nv ren, nv jie, nv sheng* (Nowoczesne przedstawienie kobiecości w twórczości Henryka Sienkiewicza. Kobiety, Bohaterki i Święte), w której na wiele sposobów analizowałam tematykę tożsamości kobiet występujących u Sienkiewicza w różnych odsłonach, ukazałam tę problematykę z trzech perspektyw: ciała, zachowania i religii. Doszukiwałam się w portretach bohaterek Sienkiewicza, mimo dominującej narracji historycznej, wyrazistych pierwiastków kobiecości walczącej. Taki rodzaj nowoczesnego myślenia jest zgodny z tzw. konstruktem kobiety w teorii płci społecznej. Według tej koncepcji kobiecość kształtuje się dopiero po narodzeniu, wiele zaś zewnętrznych i obiektywnych czynników socjalnych, takich jak historia, kultura, polityka i role społeczne aktywnie współtworzą kobiecość. W przywołanym artykule podkreślałam, że opisywanie kobiecości w dziełach Sienkiewicza nie tylko dotyczy ciała kobiet, ich doświadczenia fizjologicznego i uczuciowego oraz przeżywania macierzyństwa, ale łączy się z ich bohaterskimi czynami, ich patriotyzmem i niezłomnością, a więc z wartościami kształtowanymi w kontekstach historycznym, kulturalnym i społecznym[32].

Warto zauważyć, że wymienione przeze mnie trzy perspektywy, z których spoglądam na polskie bohaterki w utworach Sienkiewicza, zaczęły być atrakcyjne dla chińskich czytelników, ponieważ zawierają w sobie archetypy kobiecych wzorców spotykanych w chińskiej kulturze, gdzie piękno kobiety to nie tylko cecha estetyczna, lecz także nośnik wartości etycznych, społecznych i cywilizacyjnych. Za przykład może posłużyć Xi Shi, jedna z „czterech chińskich wielkich piękności", która pragnęła miłości, a zarazem odważnie zaangażowała się w grę polityczną, stając się symbolem ofiary i lojalności. Podobnie do polskich szlachcianek – Xi Shi była postrzegana nie tylko jako symbol fizycznego piękna, ale również potęgi moralnej. Jeśli chodzi o wzorzec kobiecości łączącej się ze świętością, to na gruncie humanistyki chińskiej nie odpowiada on ideałom chrześcijaństwa europejskiego,

---

31 Zob. Liu Huiying, *Xin shi ji hai wai han xue xing bie yan jiu de fan si yu zhong guo nv xing wen xue pi ping jian gou* (Refleksje o *gender studies* zagranicznych sinologów nowego wieku a konstrukcja krytyki feministycznej w Chinach). „Shijie Huawen Wenxue Luntan [Światowe Forum Literatury Chińskojęzycznej]" 2021, nr 3.

32 Li Yinan, *Xian ke wei qi wan qi chuang zuo zhong guan yu nv xing shen fen de xian dai yan shuo: nv ren, nv jie, nv sheng* (Nowoczesne przedstawienie kobiecości w twórczości Henryka Sienkiewicza. Kobiety, Bohaterki i Święte). „Waiguo Wenxue" 2019, nr 4.

lecz konfucjanizmu. Dlatego też myśl chińska dotycząca wymiaru sakralnego związanego z kobietami zostaje przekuta na wartości, które legły u podstaw starożytnej filozofii chińskiej.

W artykule wydrukowanym w „Waiguo Wenxue" przedstawiłam, w jaki sposób współczesne badania literackie uzupełniły recepcję o dotąd niespotykane interpretacje literatury polskiej, a także, jak ona zmieniła postrzeganie twórczości Sienkiewicza w Chinach. Przede wszystkim zaczęto inaczej patrzeć na polskość zakorzenioną w tradycji i historii. Oprócz zwrócenia uwagi na chwałę bohaterów męskich i na słowa pobudzające świadomość narodową wskazuję istotny wpływ Polek – żyjących w surowych kontekstach społecznym i kulturowym – na rozwój historii narodowej. Jednocześnie afirmuję ich normy moralne, których przestrzegały, stykając się z różnymi trudnościami, podkreślam ich mądrość i wolę przetrwania, promuję szlachetne dokonania kobiet jako narodowych bohaterek. Ponadto odkrywam nowoczesność twórczości Sienkiewicza, według chińskich badaczy oznaczającą przeciwstawienie uniwersalności – polskości. Uniwersalność polega m.in. na tym, że kobiecość u Sienkiewicza w pewnym stopniu wpisuje się w myślenie o bólu i o ciężarze życia Polek w latach katastrof, a także wskazuje duchowe źródło siły, której długo nie ujawniano w literaturze polskiej, jak i w większości państw Europy Środkowo-Wschodniej. Duch i ciało kobiety, jej zachowanie, czystość oraz boskość są pełne transcendencji i buntu wobec męskiego szowinizmu. Może to stanowić też zaletę współczesnego dyskursu o bohaterkach utworów Sienkiewicza, dyskursu wykraczającego poza czas historyczny. Ponadto porównując wizję ról kobiet w wydaniu Sienkiewicza z tą pojawiającą się w kulturze chińskiej, łatwo dostrzec, że w obu przypadkach na wartości kobiet wywierają wpływ nie tylko specyfika cielesna (biologiczna), lecz również poświęcenie rodzinne i społeczne oraz siła duchowa.

Sienkiewicz stale obecny – nie tylko wnioski

Cel niniejszego artykułu stanowiło zbadanie, czy i w jaki sposób Sienkiewicz jest obecny na chińskim rynku czytelniczym oraz w środowisku akademickim. Ale to zaledwie rekonesans.

Sienkiewicz pozostaje jednym z najczęściej czytanych pisarzy w Polsce, a także najpoczytniejszym polskim autorem na świecie, choć jego popularność w rodzimej kulturze słabnie. Tłumaczenia dzieł Sienkiewicza i prace badawcze jemu poświęcone składają się na istotną część recepcji literatury polskiej w Chinach. Ważne dla scharakteryzowania odbioru Sienkiewicza okazało się przede wszystkim ciągłe zainteresowanie pisarzem. Jako ambasador polskości nigdy nie zniknął z chińskiej perspektywy, wręcz przeciwnie, trwa w przestrzeni czytelniczej i paralelnie rozwija się wraz z ewolucją socjalną i postępem kulturowym Państwa Środka.

Nie ulega wątpliwości, że recepcja twórczości polskiego noblisty w Chinach jest procesem ciągłym i zmiennym, który ilustruje rolę literatury w kontekstach społecznych i przemian politycznych. W okresie obejmującym pierwsze tłumaczenia nowel i opowiadań na początku XX wieku czy później przygotowane przekłady niemal wszystkich powieści historycznych oraz współczesne badania nad twórczością Sienkiewicza – pisarz ten stał się ważnym elementem kulturowego dialogu między Państwem Środka a Polską. Nowele i opowiadania Sienkiewicza inspiro-

wały ideologicznie Chińczyków, kształtowały ich potrzeby, szczególnie w kontekście Ruchu Nowej Kultury i budowy „nowych Chin" po 1949 roku, narracja historyczna zaś – pełna wartości takich, jak patriotyzm, odwaga, dążenie do wolności i niezależności – miała głęboki wpływ na chińskich czytelników, którzy w trakcie wielkich przełomów szukali w literaturze inspiracji do refleksji nad własnym losem i siły do zmiany. Dzieła Sienkiewicza okazały się także ważnym „oknem" do głębszego rozumienia historii, polityki i realiów społecznych i kulturowych ówczesnej Polski.

Warto zaznaczyć, że wraz ze zmianami społecznymi, jakie dokonały się w Chinach od lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy zaczęto otwierać się na obce kultury, chińska sienkiewiczologia przeszła znaczną transformację. W nowej epoce, w której patriotyzm i wolność przestały być jedynymi wartościami ideowymi, badania nad twórczością polskiego noblisty stały się bardziej zróżnicowane i otwarły się na innowacyjne metody interpretacyjne. Szczególnie interesująca wydaje się analiza dzieł Sienkiewicza w kontekście horyzontu oczekiwań czytelniczych chińskiego pisarza Lu Xuna, który dostrzegał w literaturze polskiego autora paralelę z własnymi doświadczeniami narodowymi i społecznymi. Intertekstualne powiązania między dziełami Sienkiewicza a literaturą chińską, w tym wpływ na twórczość Lu Xuna, wskazują, jak istotne było oddziaływanie polskiego autora na rozwój literacki w Chinach, jednocześnie w perspektywie ideowej i artystycznej. W końcu badania genderowe wprowadzają nowy sposób rozumienia ról płciowych w literaturze Sienkiewicza, odkrywając w społeczeństwie chińskim XXI wieku uniwersalne znaczenie, które wykracza poza kontekst czasowy.

Sienkiewicz jest nieustannie obecny – pojawiają się nowe formy recepcji jego twórczości. W chińskich podręcznikach szkolnych często drukuje się opowiadania takie jak *Janko Muzykant*, dzieła polskiego noblisty występują w spisie lektur, a zagadnienia dotyczące Sienkiewicza wciąż znajdują się wśród pytań egzaminacyjnych. Jednym z najnowszych osiągnięć była adaptacja audiobookowa *Krzyżaków* oraz *Ogniem i mieczem*, która okazała się ogromnym sukcesem w 2016 roku, w Roku Sienkiewicza. W nagraniu audiobooka wzięli udział wybitni chińscy aktorzy dysponujący wyjątkowymi głosami. Adaptacja, skrócona do 7 godzin, dzięki specjalnym efektom dźwiękowym i ścieżce muzycznej, pozwalała słuchaczom zanurzyć się w świecie historycznym.

W moim przekonaniu, odpowiedź na pytanie, czy Sienkiewicz będzie dalej czytany w Chinach, brzmi zdecydowanie twierdząco. Twórczość tego autora nadal stanowi ważny element chińskiej literatury, a chińska sienkiewiczologia pozostaje niekończącym się złożem, które czeka na odkrycie przez kolejne pokolenia. Możemy rozszerzać dyskurs interpretacyjny, np. analizować archetypy bohaterów *Quo vadis*.

Warto tu również zwrócić uwagę na współczesne interakcje między chińskimi a polskimi noblistami, jak w przypadku Mo Yana, w zbiorze esejów *Bu bei da feng chui dao* (Nie zwalony przez silne wiatry) wskazującego, że Sienkiewicz był jednym z 10 noblistów, którzy wywarli na niego największy wpływ. Sądzę, że badania nad twórczością Sienkiewicza w Chinach wciąż pozostają przestrzenią do dalszych odkryć i analiz, mogących przyczynić się do głębszego zrozumienia zarówno polskiej literatury, jak i chińskich procesów kulturowych.

Abstract

LI YINAN Beijing Foreign Studies University
ORCID: 0000-0002-5777-6622

HENRYK SIENKIEWICZ'S PRESENCE IN CHINA A PHENOMENON OF RECEPTION

Henryk Sienkiewicz has been known in China since 1905—the year he received the Nobel Prize. The time also marks the publishing of the translation of *Latarnik* (*The Lighthouse Keeper of Aspinwall*). For more than 100 years the writer's output has been raising interest in The Middle Kingdom, and reception if his writing is distinguished by unique dynamics. The paper aims to present the modern modes of Sienkiewicz's reception by Chinese researchers, includes an analysis of his influence over the Chinese society performed from the viewpoint of receivers' horizon of expectations formulated by Hans Robert Jauss, investigates the impact of the Polish writer on Chinese literature performed from the point of view of intertextuality, and offers a presentation, in the light of gender studies, of Sienkiewicz's latest literary criticism. The study reveals that Sienkiewicz's reception in China is a world scale phenomenon. Continuity and dynamics of internalising his works and multidimensionality in Sienkiewicz studies form a full image of his presence in the Middle Kingdom.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.15

MAGDALENA PARTYKA Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa

WIELOŚĆ ZINTEGROWANA

Patrycja Bąkowska, FORMY EKSPRESJI PODMIOTOWOŚCI NOWOCZESNEJ. TOŻSAMOŚĆ INDYWIDUALNA I ZBIOROWA W POEZJI POLSKIEJ SCHYŁKU XVIII I POCZĄTKU XIX WIEKU. Toruń 2021. (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika), ss. 432, 20 nlb. „Fundacja na rzecz Nauki Polskiej". Rada wydawnicza: Andrzej Borowski, Michał Buchowski, Magdalena Micińska, Andrzej Pieńkos, Szymon Wróbel.

Książka Patrycji Bąkowskiej jest ambitnym projektem odczytania rodzimej poezji oświeceniowej, w sposób pozwalający wyłonić i opisać metody kreowania nowoczesnej podmiotowości. Tak określone zadanie wymaga głębokiego namysłu i gruntownych badań, o czym świadczy przede wszystkim bogactwo pojęć widniejących w tytule pracy, a poza tym niewielki stan tak sprofilowanych analiz i nieliczna literatura przedmiotu. Pierwszy problem naświetla autorka we wstępie do książki, zdając sprawę z dużego zróżnicowania modeli tożsamości nowoczesnej, mnogości perspektyw i polaryzacji głosów w omawianej kwestii. Świetna orientacja i dyscyplina wywodu, jakie Bąkowska prezentuje, rozważając koncepcje tożsamości według Jeana-Jacques'a Rousseau, Charlesa Taylora, Paula Ricoeura, Alasdaira MacIntyre'a, Anthony'ego Giddensa, Odo Marquarda, Wojciecha Burszty, Arona Guriewicza, Barbary Skargi, Katarzyny Rosner i innych (przywołuję tu tylko nazwiska niektórych myślicieli) – są godne uznania. Tym bardziej że w dalszych rozdziałach książki problematyka historyczno-literacka i filologiczna współistnieją z trafnie wybranymi metodologiami teoretycznymi i filozoficzno-antropologicznymi.

Przedstawione w tomie mnogość i różnorodność kontekstowych ujęć podjętego tematu nie są przy tym pustym popisem erudycji, ale udaną próbą refleksji nad zjawiskiem wielokształtnym i wymykającym się jednoznacznym konstatacjom. Wykorzystując inspiracje z obszaru filozofii czy antropologii, autorka za każdym razem ukazuje ich operatywność dla praktyki interpretacyjnej. Pozwala to Bąkowskiej w polu widzenia zachowywać „ja" literackie manifestujące swoją obecność w omawianych utworach. Dokonany przez badaczkę wybór autorów i wierszy nie wydaje się ani oczywisty, ani przypadkowy. Sama zaznacza: „Poszczególne rozdziały pracy mogą funkcjonować również oddzielnie, pomyślane są bowiem jako cząstki poświęcone odmiennym sposobom formowania się podmiotu" (s. 40). Każdy analizowany wiersz jest dla Bąkowskiej odrębną przygodą badawczą. Oryginalność i wartość recenzowanej książki zasadza się jednak na integracji tychże intelektual-

nych przygód w poszukiwaniu wariantów kreacji i autokreacji „ja". To z kolei daje obraz łagodnego, nie zaś radykalnie przełomowego kształtowania się podmiotowości w polskiej poezji końca XVIII wieku.

Bąkowska opowiada się przeciwko skrajnym stanowiskom, kategorycznie oddzielającym oświecenie od romantyzmu. Okazuje się zwolenniczką przekonań o ewolucyjnym charakterze procesu historycznoliterackiego, postrzega więc nowoczesny podmiot jako zakorzeniony również w tradycji staropolskiej, ale inicjujący przemiany XIX-wieczne. Aby udowodnić, że paradygmat nowoczesnej tożsamości jest starszy od formacji romantycznej, i aby przeprowadzić rekonstrukcję „ja" poezji przełomu stuleci, autorka poddaje obserwacji dzieła z tego okresu w czterech ujęciach, wskazanych w tytułach kolejnych rozdziałów: *„Ja" wobec siebie samego*, *„Ja" wobec Boga i historii*, *„Ja" wobec wspólnoty i jednostki* oraz *„Ja" wobec natury*. W tych przestrzeniach Bąkowska sytuuje pisarzy końca XVIII i początku XIX wieku. Badaczka nie jest przekonana do dotychczasowych sądów i uprzedzeń na temat drugo- czy trzeciorzędnej wartości artystycznej utworów autorstwa kilku uczestników interpretacyjnych jej przygód. Należą do nich np. Józef Morelowski, Hugo Kołłątaj, Cyprian Godebski, Dyzma Bończa Tomaszewski.

W obszarze zainteresowań Bąkowskiej miejsce zajmują również, tak znaczący dla dyskusji nad tożsamością oświeceniowego „ja", poeci Franciszek Karpiński i Franciszek Dionizy Kniaźnin. Zastanawia natomiast brak odniesień – poza kilkoma zdaniami w pierwszym rozdziale – do sukcesów artystycznych osiągniętych przez aktywne twórczo w ostatnim dwudziestoleciu XVIII wieku gwiazdy poezji epoki, jak Ignacy Krasicki czy Adam Stanisław Naruszewicz. Motywacja tego rodzaju postępowania zostaje na kartach książki przemilczana, ale prześledziwszy cały dyskurs, możemy sądzić, że ów wybór był w pełni świadomy: rozległość dokonań poetyckich tych dwóch pisarzy i cechy dystynktywne ich dorobku potrzebowałaby omówienia w odrębnej rozprawie. Wyłączenie dzieł Krasickiego i Naruszewicza z pola rozważań o tożsamości „ja" poetyckiego wolno też rozumieć jako wyraz przeświadczenia o odmienności i swoistości problematyki ich dzieł, wymagającej podejść, które doprowadziłyby do weryfikacji i rewaloryzowania utartych opinii o obu poetach. Prawdopodobnie również – to przesunięcie akcentów w selekcji analizowanego materiału zmierzało do wyeksponowania twórców rzadziej wspominanych oraz do poszerzania obszaru badawczego o pisarstwo mniej znane, ale istotne z punktu widzenia zagadnień poruszanych przez autorkę.

Rozważania poświęcone „ja" wobec samego siebie zostały ugruntowane na założeniu, że w literaturze oświecenia jakością odróżniającą „ja" nowoczesne od przednowoczesnego są strategie autokreacyjne. Bąkowska proponuje równoległą lekturę *Sielanek* i *Historii mego wieku* Karpińskiego. Zderzenie liryki z prozą autobiograficzną prezentuje się bardzo ciekawie, pozwala bowiem określić obszar projektu tożsamościowego, w którym śpiewak Justyny realizował postulat autentyczności i niezależności podmiotu.

Tematem rozważań w tej części książki jest także poezja Kniaźnina. Jeśli się zważy na charakter jego twórczości i stan badań nad nią, wybór ten wydaje się oczywisty, choć dalej pojawiają się wiersze rzadziej analizowane – przede wszystkim w perspektywie tożsamościowej – jak omawiany później poemat Adama Jerzego Czartoryskiego *Bard polski*. Autorka, wplatając w monografię bogate konteksty

teoretyczno- i historycznoliterackie, prowadzi wnikliwą analizę kolejnych utworów i przekonująco wskazuje nowe sposoby poetyckiego prezentowania „ja" przez podmiot, zaznaczając – co jest wyjątkowo ciekawe – miejsca wspólne dla trzech przyjętych perspektyw badawczych. Podobieństwa zjawisk i środków wyrazu świadczą o zgodnym kierunku, w jakim zmierzają poeci, a także o zniuansowanej przestrzeni, w której – jak interesująco argumentuje Bąkowska – problematyczne stają się istotne różnice między oświeceniem a romantyzmem. Jednocześnie wywód autorki pokazuje, że każdy twórca szukał własnego idiomu poetyckiego, odpowiedniego do wyrażenia swej indywidualności i tożsamości. Szczególnie intrygująco wypadają tu dokonania Czartoryskiego, przedstawione w perspektywie relacji nadawczo-odbiorczych implikowanych w wypowiedzi poetyckiej. Istotne znaczenie miał tu wszakże kulturowo-polityczny kontekst, a wraz z nim nowe, traumatyczne wydarzenia końca wieku, które ukształtowały sposób przeżywania i ekspresji „ja". W monografii uchwycone i dość szczegółowo unaocznione zostały napięcia między tym, co w prezentowanej poezji wspólne, a tym, co jednostkowe. Pozwoliło to na uwypuklenie różnorodności strategii autokreacyjnych i zdolności oświeceniowego podmiotu do samookreślania i ukazywania „ja" nie tylko w perspektywie własnej, ale też w czytelniczym odbiorze.

Oświeceniowe osobowe „ja" ujawnia się także jako jednostka doświadczająca dziejowości i wchodząca w relację z historią. Egzemplifikacją tego typu ukazania podmiotowości są utwory Franciszka Dionizego Kniaźnina, Jana Pawła Woronicza oraz *Treny* Józefa Morelowskiego. Dostrzegane przez pisarzy w doniosłych, dramatycznych losach państwa i narodu szczególne zadania generują wyłonienie takich ról podmiotu, jak: „ja"–poeta i „ja"–obywatel. Podmiotowe mierzenie się z historią po roku 1795 za każdym razem, nieuchronnie, zwraca się ku Transcendencji. „Ja" uwidacznia się tym wyraźniej, im bardziej intymna staje się jego relacja z Bogiem. Bąkowska prezentuje sposoby poetyckiej konceptualizacji stosunków między Bogiem a jednostką, jak również pokazuje konsekwencje usytuowania się podmiotu względem wspólnoty. Śledzenie przeobrażeń estetyczno-literackich w korpusie utworów poetyckich, przywoływanym w niniejszym rozdziale, prowadzi do wyakcentowania doniosłości pytań o sens egzystencji dysponującego wolną wolą i sprawczością pojedynczego człowieka. Stawia się go wobec historii, która przynosi niesprawiedliwość i rozpacz, czyli czyny i emocje możliwe do udźwignięcia przez podmiot tylko przy pomocy Opatrzności. Przy tej okazji autorka postuluje podjęcie bardziej wnikliwych badań nad znaczeniem religii w wieku rozumu oraz nad kształtowaniem się tożsamości wspólnoty narodowej zarówno w perspektywie oświecenia, jak i zwłaszcza – późniejszych formacji, określając nowe kwestie warte pogłębionej analizy.

Właśnie wspólnota i relacja między prywatnością a tym, co publiczne, jest przedmiotem uwagi w trzecim rozdziale książki. Ów problem omówiony został na materiale literackim takich poetów, jak Hugo Kołłątaj, Julian Ursyn Niemcewicz, Stanisław Kostka Potocki i Cyprian Godebski. Rozdział wydaje się poznawczo niezwykle cenny. Przede wszystkim dlatego, że odwołuje się do utworów nieczęsto będących w kręgu zainteresowania badaczy epoki, oprócz tego przynosi nowe rozpoznania o charakterze ogólnym. Jednym z bardziej zajmujących problemów w owym obszarze jest kwestia szukania związków poetyckiego „ja" z biografią au-

tora osobowego. Świetnie wypadają tutaj analizy sporządzonych przez Kołłątaja zapisków więziennych wierszem i prozą oraz utworów lirycznych autorstwa Niemcewicza, które poruszają temat zniewolenia. Bąkowska przedstawia owe fragmenty jako świadectwa patriotyzmu i głosy w obronie obywatelskiej wolności. Z kolei charakterystyce zmian postrzegania sfery prywatnej przez literatów przełomu XVIII i XIX stulecia służy badaczce kategoria przyjaźni ujmowana w kontekście ogólnoeuropejskich tendencji definiowania tego zjawiska, a zarazem określająca specyficzne potraktowanie go w dorobku polskiego oświecenia.

Ostatni, czwarty rozdział książki, został dedykowany sposobom przeżywania natury przez podmiot wczesno-nowoczesny. Podobnie jak poprzednie części monografii Bąkowskiej fragment ten zaczyna się od wyjaśnień terminologicznych i relacji ze stanu badań. Następnie autorka poświęca uwagę kilku utworom, m.in. *Rolnictwu* Tomaszewskiego, poematom Czartoryskiego i wierszom Franciszka Morawskiego. Zadaje pytanie o literackie metody konstruowania przestrzeni i opisu kontaktów podmiotu z naturą. Wyróżnia trzy główne typy relacji „ja" oświeceniowego z przyrodą: kompensacyjny, sentymentalno-nostalgiczny i estetyczny, jednak wielowątkowe oraz niezwykle ciekawe interpretacje wybranych dzieł obnażają niedostatki kryteriów typologicznych. Okazują się one za ciasne, by pomieścić zaproponowane przez Bąkowską warianty związków „ja" z naturą. Badaczka pochyla się nad zagadnieniem postrzegania rodzimego krajobrazu przez ludzi oświecenia. W poetyckich świadectwach przyglądania się naturze dostrzega echa zarówno staropolskiej poezji ziemiańskiej, jak i arcydzieł literatury starożytnej. Opisuje postawy patriotyczne „ja", szczególnie akcentując wpływ dramatycznej rzeczywistości porozbiorowej i tęsknotę za utraconą ojczyzną. Rozmyśla także nad wrażliwością na kwestie egzystencjalne związane z sytuowaniem indywiduum w określonym porządku świata fizycznego i społecznego, które to uczucie było wpisane w poezję oświeceniową. Zwraca również uwagę na rolę emocji, jakie wywołuje w podmiocie obcowanie z naturą. Tematów podjętych w bogatym myślowo rozdziale jest wiele, by wymienić jeszcze choćby: XVIII-wieczne próby naukowego ukazywania przyrody, modne w epoce zakładanie ogrodów i teorie estetyczne towarzyszące owej praktyce, zmianę spojrzenia oświeconych na góry i naturę nieoswojoną przez ludzi, a także antropologiczny koncept człowieka czułego. Wszystkie te zagadnienia badawcze stanowią solidne filary, na których wspierają się obserwacje bardziej zasadnicze, wnioski nieoczywiste i wewnętrznie skomplikowane, jednak w znacznej mierze wzbogacające wiedzę o kreacjach późnooświeceniowego podmiotu lirycznego i jego zdolności do wyrażenia doświadczeń obcowania z naturą. Ujęcie komparatystyczne problemu pozwala wydobyć ich oryginalność na tle literatury zachodnioeuropejskiej.

Wśród wywodów o ściśle naukowym charakterze Bąkowska umieszcza również taki *passus*:

> Czytelnik, który zaufa poezji oświeceniowej i zapozna się z nią z nieco większą, niż zwykło się to czynić – zwłaszcza w praktyce dydaktyki szkolnej – uwagą, prędzej czy później dojdzie do wniosku, że jest coś w tej poezji, co ją do niego zbliża, a zarazem w zauważalny, lecz nie zawsze dający się łatwo uchwycić sposób odróżnia od poezji epok dawniejszych, staropolskich. [s. 43; podkreśl. M. P.]

Fragment ten świadczy o nieszablonowym stanowisku badaczki wobec eksplorowanego materiału literackiego, o jej fascynacji nie tylko zawodowej, ale również

czytelniczej i osobistej. Nowatorskie spojrzenie pozwala na bardziej wnikliwe i empatyczne odniesienie do przedmiotu badań, a także umożliwia umieszczenie w ciekawych, oświetlających go kontekstach. Zapewne jest to też jeden z powodów fortunności podejścia i sukcesu naukowego autorki.

Omówiona tu książka okazuje się przykładem umiejętności podjęcia niedostrzeżonego dotychczas obszaru badawczego, którego poznanie prowadzi do nowego usytuowania poezji oświeceniowej w nurcie rozwojowym literatury polskiej. Było to możliwe dzięki dogłębnej, uważnej lekturze, wiodącej ku uchwyceniu właściwości tej poezji, nieodkrytych przez wcześniejszych badaczy. Zmiana punktu widzenia zaowocowała przedstawieniem sposobów kreacji i prezentowania „ja", które – jak dalej oznajmi autorka – są bliższe wrażliwości współczesnego odbiorcy niż te obserwowane w literaturze przednowoczesnej. „Bycie blisko" tekstu literackiego wydaje się naturalnym – chciałoby się rzec – wyborem warsztatowym Bąkowskiej, to zaś, jak wiemy, dziś, wśród sporej liczby szkół literaturoznawczych i ujęć metodologicznych, nieraz wcale naturalne nie jest. Poruszając kolejne problemy, autorka odwołuje się do stanu badań na tyle, na ile różne konteksty naukowe i wnioski poprzedników dają się sfunkcjonalizować, a także na ile są inspirujące dla jej własnych rozważań. Łączy narzędzia literaturoznawcze z szeroką wiedzą z innych dziedzin humanistyki i trafnie stosuje je w praktyce interpretacyjnej.

Suma odniesień do literatury przedmiotu w poszczególnych fragmentach pracy przedstawia imponujący obraz rzetelnych, pogłębionych studiów nad epoką pod kątem jej różnorodności i bogactwa. Przemyślany tekst odsłania umiejętności odpowiedniej selekcji i syntetyzowania wcześniejszych wyników badań. Bąkowska najczęściej podejmuje tropy wskazywane w najnowszych publikacjach autorstwa Tomasza Chachulskiego, Marcina Cieńskiego, Teresy Kostkiewiczowej oraz Macieja Parkitnego (lista jest oczywiście o wiele dłuższa). Tym samym literaturoznawczyni włącza swój głos do dyskusji o najważniejszych ostatnimi laty obszarach refleksji nad dorobkiem rodzimego oświecenia, jak np. pamięć, przyjaźń, melancholia, natura. Konsekwentnie jednak odnosi się do własnego przedmiotu badań i wyznacza nowe horyzonty myślenia o liryce wieku rozumu. Pokazuje różne warianty autokreacji „ja" jako – co najistotniejsze – cechy wyróżniające poezję tej epoki. Opisowi sposobów ekspresji podmiotu, odrębności i niepowtarzalności „ja" oraz samookreślenia się poety nieustannie towarzyszy refleksja na temat kontekstów filozoficzno-moralnych, społecznych, a także narodowych, znaczących w danym utworze. Nowoczesny podmiot, jak widzi go autorka, niemal zawsze wyrasta z tradycji staropolskiej i zmierza ku nowym perspektywom. Takie spojrzenie badaczki na proces historycznoliteracki, odmienne od stereotypowych podziałów na to, co dawne i współczesne, staropolskie i oświeceniowe lub oświeceniowe i romantyczne również stanowi inspirację dla dalszych prac w tym kierunku.

Patrycja Bąkowska uchwyciła rozległy obszar polskiej poezji, objęła uwagą wielość i wielokształtność zjawisk związanych z problematyką tożsamościową. Analizując bardziej lub mniej znane utwory w czterech głównych aspektach, które same w sobie cechują się wysokim stopniem skomplikowania, autorka nie przygotowała patchworku czy migotliwej mozaiki, ale spójny i barwny obraz wyłaniania się nowoczesnej podmiotowości w poezji ostatnich lat XVIII i początku XIX wieku. Udowodniła także, iż można zdjąć z dorobku polskich pisarzy tego czasu etykietę

po-oświeceniowych a przed-romantycznych, czyli mało oryginalnych i nieatrakcyjnych. W zakończeniu książki – domykając rozważania, wskazała kolejne problemy warte namysłu badawczego oraz uwypukliła znaczenie omawianej twórczości w drodze ku nowoczesności.

Abstract

MAGDALENA PARTYKA Cardinal Stefan Wyszyński University, Warsaw
ORCID: 0000-0002-5025-9024

INTEGRATED MULTIPLICITY

The review examines Patrycja Bąkowska's treatise *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku* (*The Ways of Expression of Modern Self. The Individual and Collective Identity in Polish Poetry from Late 18th to the Beginning of 19th Century*). The reviewer comments on the attempt at a literary historical reflection on the Enlightened Self—a complex and multiform phenomenon.

DOI: 10.18318/pl.2025.2.16

MACIEJ JUNKIERT Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

DRYFUJĄC DO ŹRÓDEŁ, CZYLI INTELEKTUALNE PEREGRYNACJE HERDERA

Johann Gottfried Herder, WCZESNE PISMA ESTETYCZNE. Tłumaczenie, wstęp, opracowanie naukowe Rafał Michalski. (Toruń 2024). Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 466.

Pisarska, filozoficzna i naukowa działalność Johanna Gottfrieda Herdera jest w Polsce dość dobrze znana – to jednak znajomość fragmentaryczna, a polscy humaniści przed laty przestali włączać się w dyskusje, które w Niemczech, Wielkiej Brytanii i Francji toczyły się na jego temat, zwłaszcza w ciągu ostatnich 15 lat. Luka ta stanowi dojmujący brak i swoim istnieniem sprawia, że wiele współczesnych europejskich debat z pogranicza badań literackich, filozofii i historiografii brzmi w naszym kraju obco. Polscy naukowcy nie zdążyli w tych dyskusjach wziąć udziału i pokazać naszej regionalnej perspektywy. Najwyższa pora rozpocząć uzupełnianie owych luk, a publikacja *Wczesnych pism estetycznych*, przełożona i przygotowana przez Rafała Michalskiego, wydaje się idealnym ku temu powodem.

Od dawna dysponujemy tłumaczeniem najważniejszego dzieła Herdera, czyli *Myśli o filozofii dziejów*, jak również przekładami licznych fragmentów innych prac, z różnych okresów jego twórczości i aktywności, pomieszczonych w *Wyborze pism* zredagowanym przez Tadeusza Namowicza. Wczesne studia z zakresu estetyki pojawiają się jednak w polskiej humanistyce tylko wyrywkowo, w omówieniach i streszczeniach. Nigdy nie objawi się to, co kiedyś nie zdążyło zaistnieć, pewnych rozdziałów herderowskiej recepcji już nie napiszemy, więc lepiej skupić się na pozyty-

wach. A tych jest niemało. Po roku 2010 pojawiło się bowiem wiele nowych prób odczytania twórczości Herdera, wspomnijmy choćby o: Kristin Gjesdal, która zrekonstruowała znaczenie Herdera dla narodzin hermeneutyki filozoficznej i literackiej[1]; monumentalnym tomie *Herder Handbuch*[2] – kluczowej obecnie książce referencyjnej; przełomowej monografii Michaela N. Forstera, rekonstruującej całokształt filozoficznych osiągnięć Herdera[3]; monografii Dorit Messlin o wspólnej ewolucji filologii i estetyki w państwach niemieckich[4]; Rachel Zuckert i monografii o naturalistycznej estetyce[5]; Evy Piirimäe i jej studium o politycznym wymiarze refleksji Herdera na temat współczesnych problemów społeczno-politycznych[6]; wspólnej pracy Hansa Adlera i Wulfa Koepkego[7], która podejmuje wątek roli odegranej przez Herdera w sferze anglo-amerykańskiej; obecności Herdera w koncepcjach Fredericka C. Beisera, Aviego Lifschitza, Charlesa Taylora czy Liisy Steinby[8] i w co najmniej kilku ważnych tomach zbiorowych[9].

Pominąłem w tym wyliczeniu wszystkie niemieckojęzyczne i francuskojęzyczne prace dotyczące narodzin niemieckiego idealizmu, nowoczesnego wyobrażenia kultury i misji człowieka w historii świata, jak również publikacje odnoszące się do problemów z postkantowską interpretacją związków wolności, rozumu i religii[10]. Mimo wskazanych opuszczeń mógłbym przez dłuższy czas tę listę rozwijać i rozbudowywać, nie ma to wszakże większego sensu. Pragnę jedynie zaznaczyć brak owych prac w obszarze zainteresowania zwłaszcza polskich literaturoznawców. Wiem, że rodzima refleksja filozoficzna w większym stopniu korzysta z dorobku Herdera, lecz piszę to jako polonista dla periodyku literaturoznawczego, co warunkuje moją perspektywę. Ponieważ polskie rozważania na temat Herdera zatrzymały się i utknęły w martwym punkcie przed kilkoma dekadami, należy szukać szans na przełamanie owego impasu. I nowa publikacja idealnie się do tego nadaje.

Kiedy porównuję starsze edycje dzieł Herdera z obowiązującym standardem naukowym w jego niemieckich wydaniach, dostrzegam, że nie tylko potrzebujemy uzupełniania listy tłumaczeń o liczne pozycje z piśmienniczego dorobku filozofa. W tej chwili wszystkie dawniejsze translacje wymagałyby skorygowania i ponownej

---

1 K. Gjesdal, *Herder's Hermeneutics. History, Poetry, Enlightenment*. Cambridge 2017.

2 *Herder Handbuch*. Hrsg. S. Greif, M. Heinz, H. Clairmont. Paderborn 2016.

3 M. N. Forster, *Herder's Philosophy*. Oxford 2018.

4 D. Messlin, *Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst*. Berlin – New York 2011.

5 R. Zuckert, *Herder's Naturalist Aesthetics*. Cambridge 2019.

6 E. Piirimäe, *Herder and Enlightenment Politics*. Cambridge 2023.

7 *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Ed. H. Adler, W. Koepke. Rochester, N. Y., 2009.

8 F. C. Beiser, *The German Historicist Tradition*. Oxford 2011. – A. Lifschitz, *Language and Enlightenment. The Berlin Debates of the Eighteenth Century*. Oxford 2012. – Ch. Taylor, *The Language Animal. The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*. Cambridge 2016. – L. Steinby, *Myth in the Modern Novel. Imagining the Absolute*. Berlin 2023.

9 Zob. np. *Herder und das 19. Jahrhundert / Herder and the Nineteenth Century. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft, Turku 2018*. Hrsg. L. Steinby. Heidelberg 2020.

10 Na ten temat zob. m.in. fragmenty dotyczące Herdera w tomie *Handbuch Deutscher Idealismus* (In Zusammenarbeit mit M. d'Alfonso [i in.]. Hrsg. J. Sandkühler. Stuttgart–Weimar 2005, s. 27–28, 221–225).

publikacji, i nie myślę tutaj o kwestiach językowych, lecz merytorycznym komentarzu, który w wielu przypadkach jest już nieaktualny i nieadekwatny. Spójrzmy na fragment rozdziału 4 z księgi IV *Myśli o filozofii dziejów*, gdzie Herder rozważa doskonałość budowy człowieka i jego umiejętność przystosowania się do życia w różnych częściach świata:

> Tak jak pędzący pocisk nie może wymknąć się z atmosfery i nawet spadając działa wedle jednych i tych samych praw przyrody, tak samo człowiek, czy błądzi, czy też słusznie postępuje, czy upada, czy podnosi się, jest człowiekiem. Słabe to wprawdzie dziecię, ale przecież wolno urodzone; jeśli jeszcze nie rozumne, to przecież zdolne do osiągnięcia wyższego rozumu, jeśli jeszcze nie przysposobione do człowieczeństwa, to przecież dające się przysposobić. Ludożerca w Nowej Zelandii i Fénelon, najpodlejszy Peszerej i Newton są stworzeniami należącymi do jednego i tego samego rodzaju.
>
> Wydaje się jednak, że na naszej ziemi powinny występować wszelkie możliwe różnice również pod względem użytkowania wspomnianych wyżej darów, toteż daje się zauważyć szereg stopni wiodących od człowieka na pograniczu zwierzęcia do najczystszego geniusza w ludzkiej postaci. Nie powinniśmy też dziwić się widząc tak wiele stopni wśród zwierząt niżej nas stojących i długą drogę, jaką przyroda musiała przebyć, by budując organizmy doprowadzić u nas do powstania małego pączkującego kwiatu rozumu i wolności. Zdaje się, że na naszej ziemi powinno istnieć wszystko, co na niej było możliwe, i tylko wówczas potrafimy sobie dostatecznie wytłumaczyć ład i mądrość tego bogactwa, gdy posuwając się o krok dalej, ogarniemy cel, dla którego w wielkim ogrodzie przyrody musiała zakwitnąć taka różnorodność. Widzimy tu przeważnie tylko panowanie prymitywnych potrzeb życiowych; zamieszkałą musiała bowiem stać się cała ziemia, a więc także najdzikse jej krańce, i tylko ten, który tak daleko ją rozciągnął, wie, dlaczego na tym jednym ze swych światów pozwolił żyć również Peszerejom i Nowozelandczykom[11].

Herder przywołuje przykłady ludu Kawésqar zamieszkującego dzisiejszą chilijską Patagonię oraz przedstawicieli pierwszych narodów, których ojczyzną była Nowa Zelandia przed jej skolonizowaniem. Po przeczytaniu odruchowo szukamy przypisu lub komentarza do takiego fragmentu, lecz w edycji z 1962 roku go oczywiście nie znajdziemy, wydawca zamieszcza tam jedynie pochodzącą od samego autora informację, że Peszerejowie (Kawésqar) to „plemię zamieszkujące na Ziemi Ognistej”[12]. Tymczasem każdy taki fragment wymaga dzisiaj objaśnienia. Analizując współczesną tradycję badawczą, np. książkę Sonii Sikki[13], możemy dojść do wniosku, iż Herder nie był rasistą, nie żywił nienawiści do mieszkańców innych – poza Europą – kontynentów, nie głosił niższości przedstawicieli innych ras i nie uzasadniał praw Europejczyków do podporządkowania sobie owych ludów i narodów. Uważał jednak, że historia Europy stanowi gorzką opowieść o sukcesie tych, którzy dynamicznie się rozwinęli i osiągnęli apogeum postępu cywilizacyjnego.

Kiedy natrafiamy na takie opinie w pracach myślicieli brytyjskich lub francuskich opisywanego czasu, domyślamy się, że wynikały one ze złożonej sytuacji państw kolonialnych, wkraczających właśnie w nową fazę podbijania świata. W Wielkiej Brytanii działała Kampania Wschodnioindyjska, z brytyjskich portów wypływały statki należące do firm, które przewoziły afrykańskich niewolników na plantacje Nowego Świata. Na ulicach Londynu spotykano czarnoskórych służących, a niewolnictwo zaliczało się do tematów wywołujących spory w parlamencie. Ja-

---

11 J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*. Przeł. J. Gałecki. Wstęp, koment. E. Adler. T. 1. Warszawa 1962, s. 167–168.

12 *Ibidem*, s. 167, przypis 6.

13 S. Sikka, *Herder on Humanity and Cultural Difference. Enlightened Relativism*. Cambridge 2011.

majka i Indie w Wielkiej Brytanii, Haiti we Francji stanowiły stały punkt odniesienia w bieżącej refleksji takich filozofów jak David Hume czy Guillaume Thomas Raynal[14]. Ale dla Herdera było to głównie doświadczenie lekturowe, coś, o czym czytał, zastanawiając się nad pochodzeniem języka oraz nad różnicą między człowiekiem a zwierzęciem. Herder w takich realiach akceptował sytuację na świecie, rozmyślał nad jego naturą, lecz nie miał temperamentu rewolucyjnego. Bronił różnorodności ludzi, sprzeciwiał się dzieleniu ich na cywilizowanych i barbarzyńców, dostrzegał wszystkie negatywne konsekwencje narodzin imperiów kolonialno-handlowych, które z większości obszarów świata uczyniły przestrzenie pozwalające na gromadzenie kapitału i bogacenie się wąskiego grona najbardziej rozwiniętych państw i równie niewielkiego grona osób sprawujących w nich władzę.

To właśnie jest ważne, gdy dzisiaj analizujemy dzieła Herdera, zwłaszcza z polskiej perspektywy, ponieważ ten powszechnie znany komentator słowiańskiego życia widział Słowian na osi rozwoju cywilizacyjnego jako znajdujących się gdzieś między mieszkańcami Nowej Zelandii, Afryki i Ameryki Południowej a europejskimi narodami – Anglikami, Francuzami i Niemcami. W polskiej tradycji myślenia o filozofie utarł się pogląd, że jego opisy dawnych Słowian pozwoliły polskim i innym twórcom na sformułowanie polemicznych wobec niego opinii, tym samym pomogły w skrystalizowaniu się ich własnej wizji. Częściowo interpretacje Herdera dawały szansę utożsamienia się z niektórymi obrazami lub cechami idyllicznej Słowiańszczyzny wszystkim szukającym dla siebie miejsca zamiast w kategoriach państwowości – wśród europejskich narodów, wspólnot ludzi żyjących podobnie, posługujących się tym samym językiem, charakteryzujących się analogiczną przeszłością i pochodzeniem.

Słowianie nie są w relacji Herdera ludożercami i nie są „najpodlejsi", nie zmienia to jednak faktu, że należą do identycznej, co reprezentanci „pierwszych narodów", kategorii tych, którzy nie potrafią sami sprawować nad sobą rządów, gdyż władza przychodzi do nich z zewnątrz, ich życie musi zostać zorganizowane przez innych, odkrywców albo zdobywców, ponieważ taką logiką rządzi się rozwój światowej historii. Pod adresem Słowian kierował filozof wiele ciepłych słów, jego opisy mają zasadniczo pozytywny wydźwięk, ale równocześnie umieścił on Słowian w gronie większości mieszkańców świata, nie dość według niego dostosowanych do odniesienia sukcesu. Nie da się tego przemilczeć, każdy taki fragment zasługuje na komentarz, także ze względu na szacunek dla ludzi lekceważąco lub obraźliwie opisywanych przez Herdera, dla których kolonizacja ich ziem przez Europejczyków oznaczała cierpienie, śmierć i utratę własnego miejsca na ziemi. Przed laty wydawane dzieła filozofa wymagałyby więc ponownego opublikowania. Nie sposób tego udowodnić, lecz z moich doświadczeń dydaktycznych wynika, że Herder czytany w dawnych opracowaniach wywołuje niechęć studentek i studentów. Dopiero po rozbudowaniu kontekstu jego wypowiedzi można rozpoczynać dyskusję o złożonym dziedzictwie XVIII-wiecznego kolonializmu w filozoficznych dziełach „gigantów" myśli. Tą uwagą należałoby zresztą objąć wiele wcześniejszych wydań XVIII-wiecz-

[14] Ten złożony temat w inspirujący sposób omawia A. Lilti (*L'Héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*. Paris 2019, s. 53–117).

nych pism, które wymagają od nas zastanowienia się nad nimi, komentarza i nowego rozmieszczenia na historycznej intelektualnej mapie Europy.

Twórczość Herdera nie jest jednym z licznych ważnych rozdziałów opowieści zatytułowanej „myśliciele XVIII wieku". To bowiem twórczość z wielu względów wyjątkowa i tak też postrzega się ją z perspektywy trzeciej dekady XXI stulecia. Zwłaszcza w Europie Środkowo-Wschodniej „godzina Herdera" stała się etykietą pozwalającą na problematyzowanie losów tej części kontynentu, który w XIX wieku stanowi arenę sprzecznych dążeń narodów ze sobą rywalizujących, zgodnie z uproszczonym poglądem na temat filozofii myśliciela z Morąga, rozpropagowanym przez Ericha Auerbacha[15] i Isajaha Berlina[16]. Według owej wizji każda nacja podąża własną drogą ku realizacji historycznych celów, każdej z nich z osobna przypisać można geniusz narodowy, ducha i swoiste cechy zbiorowej wyobraźni. Kiedy dorzucimy do tego skomplikowane relacje z dziedzictwem kolonializmu i eurocentryzmu[17] – z którymi Herder polemizował, posługując się spójnym, kolonizatorskim słownikiem – otrzymujemy w efekcie mieszaninę oficjalnego wizerunku i wypaczonej recepcji filozofa, które tyleż zniechęcały do niego, co i wywoływały fascynację połączoną z dystansem.

Wzrastające w ostatnich latach zainteresowanie Herderem wiąże się ze specyfiką jego działalności oraz cechami charakterystycznymi tego pisarstwa. Znany on jest współcześnie z tekstów stosunkowo krótkich, zwartych, jak choćby esej o Williamie Szekspirze, lecz kluczowe dzieła Herdera to przeważnie długie, skomplikowane traktaty, najeżone erudycyjnymi wywodami zespalającymi kwestie teologiczne, filozoficzne, historyczne i literackie. Myśliciel nierzadko wracał do wielu tematów na przestrzeni lat, rekonstrukcja poglądów filozofa wymaga świetnej znajomości całej jego twórczości. Wyrywkowe cytowanie jego poglądów skutkowało w przeszłości nieraz skrajnie przeciwstawnymi interpretacjami koncepcji Herdera, wywodzonymi z różnych dzieł lub z pojedynczych etapów życia. Miał on naturę polemisty i krytyka, o jego trudnym charakterze i drażliwości pisał choćby Johann Wolfgang Goethe w autobiografii *Zmyślenie i prawda. Z mojego życia*, zatem np. kiedy filozof powoływał się na czyjeś poglądy, spodziewać się można było jego rychłej kontry, odrzucenia, korekty albo kontrpropozycji.

Na języki obce tłumaczy się w całości tylko niektóre prace Herdera, zwłaszcza te określane ogólnym mianem „filozofii historii". Stał się on w ten sposób autorem tekstów wybranych i kompilacji – czego przykładem również opublikowana niedawno antologia. W świecie anglo-amerykańskim czyta się go dzięki przekładom zawartym w kilku tomach, gdzie zamieszczono jedynie część pism estetycznych, filozoficznych i politycznych wydrukowanych w Wielkiej Brytanii oraz Stanach Zjednoczonych. Jest to więc prawie zawsze Herder tematyczny, dopasowany do wymogów

---

15 E. Auerbach, *Vico und Herder*. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 1932. Zob. też E. Auerbach, *Time, History, and Literature. Selected Essays*. Ed., introd. J. I. Porter. Transl. J. O. Newman. Princeton, N. J., 2013.

16 I. Berlin, *Three Critics of the Enlightenment. Vico, Hamann, Herder*. Ed. H. Hardy. Foreword J. Israel. Princeton, N. J., 2000.

17 Na temat przezwyciężania języków kolonializmu od G. Vica do G. W. F. Hegla, w czym Herder odegrał swoją znaczącą rolę – zob. T. Brennan, *Borrowed Light. Vico, Hegel, and the Colonies*. Stanford, Calif., 2014.

serii wydawniczych, problematyki badawczej edytorów, do potrzeb rynku naukowego w poszczególnych krajach. Lektura dzieł filozofa w oryginale, wymagająca zaawansowanych umiejętności językowych, potężnej erudycji oraz osadzenia w specyfice epoki, pozostanie zajęciem dla bardzo nielicznych.

Mógłbym teraz zakończyć moje rozważania i wyrazić wiarę w to, że *Wczesne pisma estetyczne* staną się częstą lekturą podczas polonistycznych, filozoficznych i germanistycznych zajęć na polskich uniwersytetach, że będzie to książka szeroko czytana i cytowana, że przyczyni się do wzniesienia fundamentu porozumienia między literaturoznawcami a historykami, rozważającymi kwestię genealogii refleksji nad znaczeniem przeszłości na przełomie XVIII i XIX wieku. Ale czy miałoby to sens? Dorobek filozoficzny Herdera w pewnym zakresie dotyczy problematyki nierzadko już nieaktualnej. Spośród licznych nazwisk przewijających się we *Wczesnych pismach estetycznych* niewiele jest takich, których dzieła obecnie się czyta i komentuje. Oczywiście, wiódł Herder spory z Gottholdem Ephraimem Lessingiem, Aleksandrem Gottliebem Baumgartenem i Immanuelem Kantem, był komentatorem Johanna Joachima Winckelmanna, pilnym adeptem filozofów szkockiego oświecenia, zwłaszcza Davida Hume'a, krytycznym recenzentem pokolenia francuskich Encyklopedystów i salonowego życia Paryża. Lecz to tylko ułamek dysput, sporów, kontrpropozycji, alternatywnych idei Herdera. Wiemy, że należy on do elitarnego grona najwybitniejszych XVIII-wiecznych reformatorów myślenia *à propos* pochodzenia języka i związków między istnieniem języka a myśleniem. Czy wszakże pamiętamy, z kim w swojej słynnej rozprawie *O pochodzeniu języka* polemizował? Pamiętamy, iż był jednym z tych, którzy teoretyzowali na temat wyobraźni i jej roli w powstawaniu doznań i wrażeń – ale w kontekście jakiej debaty wyłoniły się jego własne poglądy? Chodzi tu mianowicie o Johanna Petera Süssmilcha i Thomasa Abbta.

Kiedy zastanawiamy się nad Herderem, zmuszeni jesteśmy rozróżnić jego recepcję wewnątrzniemiecką od tej zewnętrznej, europejskiej i światowej. We wskazanej recepcji – związanej z obszarem państw języka niemieckiego – wpływ i oddziaływanie filozofa radykalnie maleją po jego śmierci. Równocześnie zdecydowanie wzrasta zainteresowanie jego twórczością w innych częściach Europy. Badacze recepcji Herdera podają rozmaite powody takiego stanu rzeczy, lecz jedna opinia zdominowała dyskusję w ostatnich latach. Wiąże się ona z tym, że Herder traci bezpośredni wpływ na niemiecki krajobraz intelektualny, ale zyskuje na znaczeniu w wymiarze niebezpośrednim[18] – np. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer czy Friedrich Nietzsche będą rozwijać, modyfikować i uzupełniać Herderowskie poglądy, unikając wszakże bezpośredniego przywoływania jego nazwiska i tytułów dzieł. Nie mieli takich oporów inni, choćby pisarze i myśliciele reprezentujący narody Europy Środkowo-Wschodniej, którzy z Herderem polemizowali wprost, mimo że już po jego śmierci.

Zastanówmy się zatem, jakie wątki z rozpraw opublikowanych w wyborze i tłumaczeniu Rafała Michalskiego są kluczowe? Po pierwsze, Herder zdaje się mieć obsesję na punkcie antyku, zwłaszcza historii sztuki i literatury starożytnej Grecji.

---

[18] Zob. *Herder und seine Wirkung / Herder and His Impact. Beiträge zur Konferenz der Internationaler Herder-Geselschaft, Jena 2008*. Heidelberg 2014.

Dotarcie do jakiejkolwiek konkluzji staje się możliwe wyłącznie po zgłębieniu licznych przykładów zaczerpniętych z głębokiego antyku, z czasów dla nas niedostępnych i poznawanych jedynie za pośrednictwem źródeł, które najpierw same wymagają krytycznego namysłu nad swoim statusem. Po drugie, w ogóle przeszłość ujmowana *en bloc* to pierwszoplanowa, zbiorowa bohaterka myśli Herdera. Refleksja o współczesności jest pochodną analizowania rozwoju rozmaitych instytucji oraz przekształceń w sposobie myślenia i przeżywania dylematów duchowych na przestrzeni wieków. Po trzecie, sam badacz i proces poznawania historii człowieka zostały przez Herdera poddane procedurze weryfikacji. Wypowiadamy się w sprawie przeszłości – lecz w jaki sposób osiągamy pewność na temat jej wyglądu i tego, kim byli zamieszkujący ją ludzie?

Uważam, że kluczowa dla recenzowanego tomu jest rozprawa *O dziejach poezji lirycznej (1766/67)*. To tekst dobrze ugruntowany we współczesnej refleksji dotyczącej losów estetyki. Brakowało nam tego dzieła, jeśli chodzi o bieżące badania literaturoznawcze. Kumulują się w nim wszystkie wymienione przeze mnie wątki. Spójrzmy na nieco dłuższy fragment:

> Rozważmy filozoficzne powieści, które *a priori* chciały określić dzieje ludzkich wynalazków: marzenia, które często mimo swojej pomysłowości i uczoności stają się śmieszne. Niektórzy wyabstrahowali nauki z ludzkiej duszy, posługując się wszelkimi sztuczkami filozoficznej chemii, nie dociekając przy tym, czy epoka, która – że tak powiem – pozostaje wehikułem ich esencji, mogłaby ją uchwycić. Po przeczytaniu kilku opisów źródeł sztuki poetyckiej można odnieść wrażenie, że czyta się receptę: wyobraźnia, dowcip, przenikliwość, osąd, dar wyrazu, każde wedle swojej miary i tak oto miał powstać pierwszy poeta. Pierwszy poeta może posiadać wszystkie wspomniane zdolności lub niektóre z nich, jednak był pierwszym poetą; jak gdyby właśnie pierwszy poeta musiał być jednocześnie najdoskonalszy i narodził się po to, by stać się konieczną częścią najlepszego świata. [...]
>
> W tym rozumowaniu wspólnym założeniem jest to, że jako podstawę przyjmuje się z góry fałszywe twierdzenie: odkrywano to lub owo, ponieważ chciano to odkryć: naśladowano naturę tylko po to, by zobaczyć, czy ona da się naśladować: to znaczy, chciano to odkryć i to odkrywano. Naturalnie pierwszy poeta naśladował naturę, jednakże stawał się poetą nie po to, by ją naśladować. Gdy owa boska głowa była brzemienna mądrością bogini, wszechwiedna odczuwała wprawdzie bóle porodowe, jednakże nie rozpoznawała swojego dziecka, dopóki nie uwolniła go boska moc, a ono samo nie ukazało się w pełnej zbroi. Im bardziej poznaję dawne epoki, tym bardziej obca zdaje się mi podstawowa zasada: tak wynalazłbym poezję, zatem tak właśnie ją wynaleziono; Arystotelesowi łatwo było znaleźć błąd u Platona, ponieważ Platon żył przed nim: łatwo wymyśleć hipotezę, że tak oto mogła zostać odkryta Ameryka, skoro kiedyś już ją odkryto.
>
> Zbyt długo zatrzymałem się przy materii, która niejednemu musi wydać się bardzo błaha: przy kwestii źródła sztuki poetyckiej. Dlatego bardzo ogólnie przedstawiłem moją główną tezę, która wyjaśnia, dlaczego źródło wszelkich wynalazków jest tak ciemne. Dzieje się tak, użyteczna bowiem i trudna część filozofii, która dotyczy sztuki wynalazczej, pozostaje wciąż nieopracowana. Ponieważ za najbardziej osobliwą część moich dziejów sztuki poetyckiej uważam problem źródła, byłem zmuszony wyjaśnić na własny rachunek, dlaczego tak wiele tropów wskazanych przede mną albo prowadziło donikąd, albo nie dość daleko. Nie chciałem tylko ich rozpoznać, aby ich uniknąć, ale próbowałem również włożyć wiele wysiłku w zrozumienie tego, dlaczego owe tropy mogły być fałszywe i takie właśnie się stały. Teraz powinienem jeszcze udowodnić, że te rozmaite drogi rzeczywiście były ślepymi ścieżkami. [s. 84–86]

Pojawia się tutaj kilka kwestii, które warto pieczołowicie rozpatrzyć. Herder rozważa w swoim dziele, w jaki sposób możliwe jest zanalizowanie najdawniejszej literatury europejskiej, usytuowanej przez niego w starożytnej Grecji i w epoce biblijnej czasów Mojżesza. Wiemy, że do badacza należy przyglądanie się najstarszym przekazom – które z naszej perspektywy uosabiają początek literatury – opisanie i zrozumienie ich. Dlaczego natomiast początek ma tak duże znaczenie? Dlatego iż

w myśleniu Europejczyków ważną rolę odgrywa wiara w ciągłość kulturową wspólnot zamieszkujących kontynent. Wyobrażamy sobie, że współcześni poeci są następcami i kontynuatorami dzieła zainicjowanego przez starożytnych Greków. Bez względu na rozbieżności zachodzące między życiem teraźniejszym a tym z okresu antyku, literatura zalicza się do jednego z najistotniejszych europejskich wynalazków i nigdy z niej nie zrezygnujemy.

Herder napisał swój esej w dobie poprzedzającej aktywność pisarską Friedricha Schillera, zatem nie brał pod uwagę rozróżnienia na epokę naiwną i epokę sentymentalną. Przepaść, która oddziela nowoczesność od przeszłości, była dla Herdera stanem faktycznym, lecz niemożliwym do zadeklarowania. Sprzeczny charakter działań historyka usiłującego poznać niedostępną dla niego przeszłość znajdował się w centrum myślenia Herdera. Historyk wie, że został od przeszłości odseparowany, lecz zarazem podejmuje decyzję, że nie będzie tego wyrażać *expressis verbis*. Nie akceptuje faktu odseparowania, ponieważ jego czytelnicy nie potrafią tego przyjąć. Współczesność wynika z kumulacji doświadczeń i zjawisk o naturze historycznej, ciągłość cywilizacyjna uzasadnia proces gromadzenia i weryfikowania wiedzy na temat przeszłości. Przeszłość uzasadnia i legitymizuje teraźniejszość, czyni tak tylko do momentu, gdy nie ulegnie zerwaniu nić intelektualnej, lekturowej i emocjonalnej bliskości z tym, co przeminęło.

Myślenie w kategoriach ciągłości miało jednak swoje następstwa, nie mówimy przecież o faktycznej ciągłości i swoistym dziedziczeniu literatury, mówimy o wierze, przekonaniu, wyobrażeniu. Ale co zrobić z faktem, iż sposoby, dzięki którym wyobrażamy sobie narodziny literatury, przynależą do samej literatury? Że jest to mitologia literacka? Że myślimy o pierwszych zachowanych pismach jako o początku w sensie ścisłym (to, co zachowane, stanowiło pierwsze warte zachowania dzieło) lub o początku jako o momencie zewnętrznej ingerencji w historię człowieka (to, co zachowane, jest efektem pierwotnej doskonałości poezji, gdyż była ona słowem objawionym)? Warto w tym miejscu przytoczyć w oryginale ostatni akapit zacytowanej rozprawy:

Ich habe mich fast zu lange bei einer Materie verweilet, die Einigen sehr geringe vorkommen muß: bei dem Ursprunge der Dichtkunst. Ich habe daher meine Grundsätze sehr allgemein gemacht; woher der Ursprung aller Erfindungen so dunkel sey, weil der nützliche und schwere Theil der Weltweisheit noch so unbearbeitet ist, der, den wir dem Namen nach, unter dem Wort Erfindungskunst kennen. Weil ich in meiner Geschichte den Ursprung als den merkwürdigsten Theil ansehe, so habe ich mir selbst Rechenschaft geben müssen, woher so viele Fußstapfen vor mir entweder irre gegangen, oder nicht weit genug gekommen sind. Ich habe nicht blos ihre Fehler kennen wollen, um sie zu meiden, sondern auch die schwerere Arbeit versucht, einzusehen, woher sie haben fehlen können, und eben so gefehlt haben; jetzt bleibt mir der Beweis übrig, daß diese verschiednen Wege auch wirklich Irrwege sind[19].

Sztuka wynalazczości, czyli „*Erfindungskunst*", stanowi dość dalekie echo *Historia litteraria* Gottfrieda Wilhelma Leibniza, programu działań ludzi uczonych i ludzi pióra (reprezentujących *Respublica litteraria*), mającego na celu zgromadzenie całej istniejącej wiedzy, opracowanie jej i opisanie. Dotyczyła ona historii wynalazków, tych wszystkich rzeczy, które człowiek odkrywał i kreował, dołączając do

[19] J. G. Herder, *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*. W: *Sämmtliche Werke*. Hrsg. B. Suphan. T. 32. Berlin 1899, s. 104–105. Na stronie: https://lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1766_herder.html (data dostępu: 10 III 2025).

swojej listy nowe fenomeny[20]. W wydaniu Leibniza był to pomysł stworzenia historii nauki i badań nakierowanych na przyszłość, aby umożliwić analizę krytyczną związaną z okolicznościami powstania dokonań o istotnym wpływie na losy człowieka. Herder modyfikuje ten koncept i wgłębiając się w początki dotyczące sztuki poetyckiej, dochodzi do wniosku, że należy mówić nie o historii odkryć naukowych, lecz o dziejach umysłu i jego największej tajemnicy – twórczości artystycznej. Posługuje się w swoim wczesnym eseju językiem znanym estetyce filozoficznej, charakterystycznym dla XVIII-wiecznej niemieckiej nauki, ale skłania się, by miejsce historyka i filozofa zajął artysta. Osoba tworząca może odkryć tajemnice tych, którzy czynili podobnie. Specjalista od przeszłości będzie podawał wyłącznie mylne recepty i udzielał pozornych odpowiedzi.

Aby dostrzec nowatorstwo Herdera, należy przytoczyć dzieło o 16 lat wcześniejsze, czyli *Rozprawę o naukach i sztukach* (*Discours sur les Sciences et les Arts*) Jeana-Jacques'a Rousseau, przygotowaną na konkurs Akademii w Dijon. Ponieważ pytanie Akademii dotyczyło tego, czy odnowienie nauk i sztuk przyczyniło się do poprawy moralności, Rousseau otworzył swoje rozważania przywołaniem średniowiecza, które utożsamił z barbarzyństwem zepsutego języka („*jargon scientifique*"), następnie przeszedł do upadku Konstantynopola i historii przekazania pozostałości po piśmiennictwie starożytnej Grecji najpierw do Włoch, później zaś do Francji:

> *La chute du Trône de Constantin porta dans l'Italie les débris de l'ancienne Grece. La France s'enrichit à son tour de ces précieuses dépouilles* [Upadek tronu Konstantyna stał się przyczyną, że co jeszcze z dawnej Grecji zostało, znalazło się nagle we Włoszech. Nieocenionymi tymi szczątkami wzbogaciła się z kolei i Francja][21].

Owe resztki i szczątki, które ocalały po antycznej Grecji, czyli pozostałości po jej piśmienniczym dziedzictwie, niosą ze sobą rozmaite konotacje, odpowiadają za umiejscowienie tego epizodu w kontekście. Słowo „*débris*", zgodnie z trzecią edycją *Dictionnaire de l'Académie française* z 1740 roku, oznacza 'szczątki po katastrofie morskiej', 'wrak okrętu', może też wskazywać na 'resztki majątku', w sensie finansowym, które przetrwały poważny życiowy zakręt, albo na 'pozostałości po pokonanej armii', 'żołnierzy po klęsce'[22]. Z kolei „*dépouille*" to 'wylinka', 'skóra po przeobrażeniach węży' lub 'chitynowa osłonka' w przypadku owadzich metamorfoz; inne znaczenie to – dla odmiany – 'łup wojenny', 'trofea', 'broń i ubrania zdobyte w bitwie, zarekwirowane od pokonanych przeciwników'[23]. Szczątki podbitego Bizancjum stają się w tej retorycznie misternej wypowiedzi łupem Wło-

---

[20] Zob. H. Zedelmaier, *Zwischen Fortschrittsgeschichte und Erfindungskunst. Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff über Historia literaria*. W zb.: *Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Hrsg. F. Grunert, F. Vollhardt. Berlin 2007, s. 89–99.

[21] J.-J. Rousseau, *Discours qui a remporté le prix a l'Academie de Dijon, en l'anée 1750, [...] par un citoyen de Genève*. Genève 1750, s. 8. Na stronie: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10543566.image (data dostępu: 26 III 2025). Tłumaczenie na język polski: J.-J. Rousseau, *Rozprawa o naukach i sztukach*. W: *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*. Przekł., wstęp, przypisy H. Elzenberg. Warszawa 1956, s. 11.

[22] *Débris*. Hasło w: *Dictionnaire de l'Académie française*. Wyd. 3. Paris 1740. Na stronie: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A3D0122 (data dostępu: 24 IV 2025).

[23] *Dépouille*. Hasło w: jw. (Wyd. 9. 2024). Na stronie: https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D1569 (data dostępu: 24 IV 2025).

chów i Francuzów – pieczołowicie pozbierane materialne resztki po klęsce to bezcenny skarb dla osób, które weszły w jego posiadanie.

Sposób, w jaki Rousseau ujął upadek Bizancjum i odkrycie dorobku starożytnych, a także obraz wykreowany przez filozofa, a bezpośrednio uobecniają rzeczywistość po katastrofie, którą przetrwały nieliczne, choć szczególnie cenne, dzieła. Stworzył dzięki temu pewną konsekwentną całość, wręcz historiozoficzną wizję, że nie należy i nie warto się cofać oraz sięgać do tego, co poprzedziło katastrofę. Taki punkt inicjalny historii piśmiennictwa, więc również historii literatury (współwystępującej w triadzie *les Sciences, les Lettres et les Arts*), oznacza jednocześnie moment, poza który lepiej nie wykraczać. Rekonstruowanie tego, co poprzedziło katastrofę (szczególnie powolną i długotrwałą) obejmującą prawie tysiąclecie panowania średniowiecza, jest działaniem pozbawionym większego sensu.

Rousseau nie pisał tego konkretnego fragmentu, otwierającego pierwszą rozprawę, jako apologii wydarzeń historycznych, pochwały szacownych fundamentów gmachu cywilizacji europejskiej. Ów przepływ, przenikanie idei i dzieł był od początku zanieczyszczony, zbrukany przez pośredników. Przecież uczestnikami przekazywania wiedzy byli islamscy filozofowie, których Rousseau na wstępie obraził („*stupide Musulman* [głupi muzułmanin]") razem ze wszystkimi wyznawcami Mahometa. Pisał przeciwko poszukiwaniu genealogii sięgających w odległą starożytność, z rozmysłem podkreślał niejasny proces translacji hellenizmu na języki wernakularne, by stworzyć jednoznaczne wrażenie: szczątków tego, co wydobyto z wraku i co przyniósł szemrany pośrednik, nie da się zrekonstruować, świat starożytności został przez nas utracony i możliwa jest wyłącznie rekompozycja, układanie nowych konfiguracji z resztek, kreowanie nowej sztuki, wkomponowanie jej w życie i przystosowanie jej na potrzeby istniejących społeczeństw. Ten moment w rozprawie Rousseau pokazuje pewną zbieżność z charakterystycznymi cechami myślenia Herdera. Wszakże gdy Rousseau skupił się na obrazowaniu burzenia i destrukcji, z której człowiek, zgodnie ze swoją naturą, stworzy nową całość – Herder wybrał drogę metodologa, najpierw omawiając warunki poznania przeszłości literatury i piśmiennictwa, by później podjąć refleksję nad miejscem tego poszukiwania czasu minionego dla, w całości refleksyjnej, natury *homo sapiens* i jego skłonności do wspólnotowego życia. Przeszłość jest kwestią społeczną, ponieważ to zbiorowość zabiega o jej (re)konstruowanie.

Herder porządkuje naszą wiedzę o przeszłości, lecz nie po to, żeby gromadzić informacje w celu osiągnięcia pozoru ich kompletności, stworzenia kolekcji lub narracji na jej temat, usiłuje raczej sam proces zdobywania tej wiedzy podać w wątpliwość. W centrum uwagi stawia figurę badacza jako aktywnego uczestnika życia społecznego i pyta, czym ten kieruje się w swojej pracy, jakie są jego główne motywacje. Specyfika usytuowania naukowca, filologa, historyka lub filozofa w społeczeństwie polega na tym, że aby uzasadnić sensowność poszukiwań na polu odkrywania tajemnic przeszłości, powinien on regularnie pokazywać swoje sukcesy, prezentować kolejne odszyfrowane i uzupełnione fragmenty, wycinki życia z minionych epok. Pojawia się tu kompleks Goethowskiego Fausta, który choć otoczony w swojej bibliotece przez piętrzące się tomy, wypełnione całą istniejącą wiedzą na temat świata, sam czuje się od niego odseparowany, wytrącony z *continuum* trwania, unieruchomiony przez perspektywę obiektywnego spojrzenia wstecz, przyglą-

dania się martwym, zastygłym obrazom z przeszłości. Herder tworzył esej *O dziejach poezji lirycznej (1760/67)* w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, kilka dekad przed tym, kiedy humanistyczne dyscypliny zostały definitywnie scharakteryzowane i oddzielone od siebie, mógł więc sugerować, że pisze o historyku, chociaż faktycznie w centrum jego zainteresowania był po części filozof, po części badacz literatury. Ostatni z nich miał – i tym właśnie zajął się Herder – bardzo konkretne zobowiązania.

Badacz literatury, a zwłaszcza ten, który interesuje się literaturą starożytną, musiał spełniać swoje obowiązki w odniesieniu do najdawniejszych obszarów greckiego świata, owej niejasnej przestrzeni, kiedy oralność zaczęła współistnieć z rozprzestrzeniającym się oddziaływaniem pisma, natomiast ewoluujące instytucje życia społecznego, zwłaszcza starożytnych Aten, uznały za swój obowiązek uporządkowanie dorobku minionych epok. Ateny klasyczne, Ateny tyranów z dynastii Pizystratydów, podejmujące trud utrwalenia pieśni Homera, stanowią fundamentalny obiekt refleksji Herdera. W tym miejscu objawia się zasadnicza nowość w myśleniu, którą zawdzięczamy Herderowi. Rozważając zadania historyka i filozofa, interesującego się początkami literatury, doszedł on bowiem do wniosku, że pisanie historii to sztuka bliższa literaturze niż naukom przyrodniczym, gdyż nie zajmuje się prawami, lecz analizowaniem poszczególnych przypadków[24]. Historyk badający przeszłość musi być tak naprawdę artystą, jeśli pragnie zgłębić tajemnice artystów, ale przed społeczeństwem powinien swój talent ukryć, by nie zdelegitymizować swoich starań. Z kolei ludzie pióra, poeci i myśliciele zobowiązani są poszukiwać własnej drogi do zrozumienia przeszłości, gdyż reprezentując konkretną wspólnotę językową i narodową, tylko tam mogą odnaleźć źródła inspiracji na przyszłość. Nie imitacji, nie rywalizacji, lecz odpowiedzi na pytanie, co znaczy dzisiaj bycie Szekspirem lub Horacym.

Celowo wykraczam tu poza granice omawianego eseju, by wskazać, jak ważne było jego pojawienie się dla polskiej recepcji Herdera. Po roku 1800, gdy historiografia, zwłaszcza w państwach niemieckich i we Francji, rozwinie się w osobną dyscyplinę, z precyzyjnie scharakteryzowanym warsztatem i aspiracją, żeby dorównać naukom przyrodniczym, polscy twórcy epoki romantycznej i postromantycznej będą nierzadko ignorować kierunek, w jakim zmierza historiografia. Zechcą powrócić do Herderowskich inspiracji: prawa do poszukiwania własnej prawdy o przeszłości, która często okazywała się metanarracją wymierzoną w inne opowieści narodowe[25]. Nie rozwijam tu tego tematu, pragnę jedynie podkreślić, że opublikowana w roku 2024 książka otwiera przed nami wiele nowych interpretacyjnych dróg w zakresie badania kwestii istotnych dla historii polskiej literatury, naszych dziejów i kultury.

Antologia Rafała Michalskiego jest dokonaniem ważnym, tym ważniejszym, że pisanym wbrew parametryzacyjnej logice, której widmo krąży nad wydziałami humanistycznymi polskich uniwersytetów pod postacią złowieszczych punktów,

---

[24] Najlepszą, moim zdaniem, rekapitulację poglądów Herdera na ten temat sporządził J. Z a m m i t o (*Herder and Historical Metanarrative. What's Philosophical about History?* W zb.: *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*).

[25] Więcej na ten temat zob. M. J u n k i e r t, *Romantyczne zmagania z przeszłością*. Poznań 2024.

za jakimi kryje się bat instytucjonalnych kar i nieczysta rywalizacja z innymi obszarami nauki. Przypomina nam, że istotna jest praca ze źródłami, w tym przypadku dotyczącymi kilku różnych dyscyplin. Umożliwia powrót do myślenia o polsko-niemieckim dialogu intelektualnym i o tym, jak duży wpływ wywarły pisma niemieckich intelektualistów i filozofów na polskich twórców. Prowokuje do refleksji nad nieoczywistą i nieomówioną rolą, którą odegrał Herder w Polsce.

Abstract

MACIEJ JUNKIERT Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-7415-4219

DRIFTING TO SOURCES, OR HERDER'S INTELLECTUAL PEREGRINATION

The paper assesses the anthology entitled *Early Aesthetic Writings* by Johann Gottfried Herder. The reviewer stresses the significance of the recently published book that offers the Polish receivers insight into the unknown to this day treatises, reviews, and essays by this German philosopher, whose writings attract attention of scholars of various research circles and from many European countries.

Maciej Junkiert also takes up the issue of Herder's reception in the Polish historiography and literary studies as well as formulates a question whether the 2024 publication offers a chance for a new opening in research on Polish-German intellectual relations at the turn of the 18th and the 19th c., as well as on those of the late 19th c.

DOI: 10.18318/pl.2025.2.17

MATEUSZ ANTONIUK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ARCHIWUM TEORETYZOWANE, ARCHIWUM PRAKTYKOWANE

Danuta Ulicka, DOŚWIADCZANIE CZASU W PRZESTRZENI ARCHIWUM. (Recenzenci: Adam Dziadek, Anna Łebkowska). Warszawa 2024. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 616. Seria „Parabaza". Tom 3. Komitet redakcyjny: Monika Kopcik, Karolina Kulpa, Anna Piniewska, Piotr Sidorowicz.

1

Danuta Ulicka wiele ze swej badawczej pasji i uwagi poświęca – już od dawna – dwóm „dużym" tematom, dwóm gęstym splotom problemowym. Pierwszy z nich zidentyfikować można za pomocą hasła „archiwum", drugi natomiast daje się scharakteryzować formułą „historia nowoczesnego literaturoznawstwa w Europie Środkowej i Wschodniej". Czym jest archiwum-instytucja, archiwum-zbiór materialnie istniejących dokumentów, wreszcie, archiwum-metafora, ciągle żywa w języku i wyobraźni współczesnej humanistyki? Czym może być archiwum (w każdym z wymienionych zakresów rozumienia) dla humanistyki – jaką szansą, jaką możliwością, jakim balastem? Oto krąg pytań „okołoarchiwalnych". Jak opowiadać historię XX-wiecznej myśli literaturoznawczej, uprawianej przez badaczy rosyjskich, czeskich czy polskich? Co dotychczas snute opowieści utrwaliły i przekazały, co

zniekształciły bądź uprościły, wreszcie, co zostało w nich pominięte? Oto krąg pytań „historyczno-teoretycznych". Dwa wskazane tematy i zakresy badawcze – fenomen archiwum oraz historia środkowo- i wschodnioeuropejskiej teorii literatury – w polu naukowego namysłu Ulickiej są nie tylko silnie osadzone, ale też ściśle ze sobą powiązane. Można powiedzieć: to właśnie przeszukując archiwa, praktykując kwerendy i odkrywając zapoznane (a bywa że i nieznane dotąd) dokumenty, warszawska literaturoznawczyni ustanawia nowe punkty wglądu w historię myśli literaturoznawczej. Jednocześnie: to właśnie studiując ową historię myśli literaturoznawczej, natrafiając w niej na luki czy niejasności, Ulicka odnajduje inspirację do podejmowania badań archiwalnych.

W latach 2017–2023 archiwalna oraz historyczno-teoretyczna inwencja Ulickiej odzwierciedliła się w serii szkiców publikowanych na łamach czasopism (szczególnie często w „Tekstach Drugich"), a także w pracach zbiorowych (m.in. w monumentalnym studium *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*). W roku 2024 otrzymaliśmy książkę, która teksty te zgromadziła i skomponowała w tyleż wielowątkową, co spójną całość. Korpus szkiców już znanych (część z nich wznowiona została pod zmienionymi tytułami, w zaktualizowanej postaci) autorka wzbogaciła o trzy duże „rozprawy premierowe": o poezji Romana Ingardena (czytanej w relacji do jego dzieła filozoficznego i teoretycznoliterackiego); o twórczym, myślowym fermencie w tzw. Warszawskim Kole Polonistów; o idiolekcie teorii literatury. Wyłaniającą się w ten sposób całość dopełniają – objętościowo szczupłe, lecz nader istotne – dwa szkice okolicznościowe („nekrologowe"), poświęcone wybitnym postaciom polskiego literaturoznawstwa: Kazimierzowi Bartoszyńskiemu (zmarłemu w roku 2015) oraz Henrykowi Markiewiczowi (zmarłemu w roku 2013). Efektem owej pracy pisarskiej i kompozycyjnej jest *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum* – książka wielkich rozmiarów, wraz z indeksami licząca ponad 600 stronic.

Kilka słów o strukturze. Publikację podzielono na trzy części. Dwie pierwsze z nich – zdecydowanie najobszerniejsze, łącznie 535 stronic – zatytułowane zostały, odpowiednio, *Przestrzenie archiwów* oraz *Przestrzenie literaturoznawstwa nowoczesnego*. Tytuły trafnie lokalizują dominanty tematyczne: rozprawy pomieszczone w części pierwszej na plan główny wysuwają fenomen społeczno-kulturowy archiwum (choć już tutaj pojawia się w polu widzenia historia literaturoznawstwa), podczas gdy rozprawy zawarte w części drugiej przenoszą punkt ciężkości na rozważania o historycznych meandrach myśli teoretycznoliterackiej (choć nie znika tu odniesienie do archiwów i archiwaliów). Część trzecia, najkrótsza, zatytułowana *Przestrzenie pamięci*, stawia w centrum uwagi temat występujący – niejako w tle, ze zmienną wyrazistością, lecz nieprzerwanie – w częściach pierwszej i drugiej: mianowicie temat czasu, który upływa, oraz temat pamięci (indywidualnej, zbiorowej), która stara się przechowywać (archiwizować) obrazy, ślady i resztki tego, co ów płynący czas zabiera ze swym nurtem.

Spójność recenzowanej książki można też odczuć i określić jeszcze inaczej. Otóż jest *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum* podążaniem za trzema głównymi bohaterami prowadzącymi, trzema protagonistami. Michaił Bachtin, Roman Ingarden, Roman Jakobson pierwszy raz przywołani zostają – w takiej właśnie kolejności – na pierwszej stronicy. Z ich dzieł wypisano tam mianowicie trzy motta. Po raz ostatni „wielkie trio" pojawia się w króciutkim zakończeniu książki (s. 585–587) –

każdemu z nich Ulicka poświęca tu po jednym akapicie, zarysowując przy tym mikrohistorię własnego (profesjonalnego, ale też osobistego) czytania trzech mistrzów nowoczesnej humanistyki literaturoznawczej. Między otwierającym mottem a domykającym ekskursem Bachtin, Ingarden i Jakobson są obecni nieustannie, choć pulsująco: już to jako postaci pierwszego planu, którym poświęca się w całości odrębne studia, już to jako postaci przywoływane kontekstowo, w relacji z innymi figurami.

Powiedziane zatem zostało, z czego (i jak) się ta książka składa. Pora powiedzieć, jaka jest.

2

Wybitna – tak by to należało najkrócej ująć, bez obawy o popadanie w poetykę przesady. *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum* stanowi osiągnięcie badawcze wielkiej miary, świadczy o uprawianiu wysokiej jakości literaturoznawczej i polonistycznej humanistyki. Niełatwo rozliczyć się w niedługim recenzenckim omówieniu z (także i to słowo jest tu nieodzowne) erudycyjnym rozmachem książki, a także z jej sprawnością retoryczną, więcej nawet – z jej urodą pisarską. Podzielę się czterema obserwacjami, wskazującymi na cztery przejawy wybitności recenzowanego studium, oraz na cztery pożytki lekturowe płynące z obcowania z dziełem Ulickiej.

Wnikliwa monografia „zwrotu archiwalnego"

Książka przynosi znakomicie skonstruowaną opowieść o niewątpliwie znaczącym i interesującym zjawisku, jakim jest międzynarodowa, globalna kariera terminu „archiwum". Pojęcie to stało się hipermetaforą, anektującą dla siebie kolejne typy i obiekty dyskursu. Ulicka przyglądała się temu procesowi od dawna, sama w nim poniekąd uczestniczyła: jej artykuł o „zwrocie archiwalnym", opublikowany w roku 2010[1], w minionych 15 latach był często przywoływany w charakterze opracowania klasycznego. Owego artykułu w recenzowanej książce nie ma. Znajduje się w niej natomiast obszerny rozdział *Archiwum – otwarta księga opowieści*. Można go określić mianem socjologiczno-kulturowej biografii „archiwum" jako pojęcia mobilnego, przesuwającego się i przesuwanego po szachownicach dyskursów, rozciągliwego, użytkowanego i nadużywanego, wreszcie – fetyszyzowanego i negowanego. O świetności ujęcia Ulickiej decydują: wyczucie balansu między rozmachem syntezy a wnikliwym zbliżeniem na egzemplaryczny detal, doskonała znajomość rozległej literatury przedmiotu (i to w kilku językach) oraz krytycyzm. Rekapitulując przygody terminu „archiwum", badaczka wnosi dwa istotne zastrzeżenia. Po pierwsze: zauważa, że metaarchiwalny dyskurs zdominowany został przez topos związków archiwum, wiedzy i władzy, co skutkowało nieomal już stereotypowym usytuowaniem archiwum po stronie systemu, opresji, kontroli i reżimu (pojmowanego rozmaicie: jako reżim państwa, instytucji totalnych, ale też jako przemoc rozproszona i zinterioryzowana, a więc „reżim reprezentacji", „reżim interpretacji", „reżim pamięci" *etc.*). Ulicka upomina się o zbalansowanie tej wizji obrazem archiwum

[1] Zob. D. Ulicka, *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*. „Teksty Drugie" 2010, nr 1/2.

w służbie jednostkowego i kolektywnego oporu, emancypacji, subwersji. Otwiera długą listę różnych przykładów, wylicza kazusy relewantne dla takiego ujęcia (m.in. Archiwum Ringelbluma czy archiwum Żydowskiego Instytutu Naukowego w Wilnie), aby spuentować ów wykaz następująco: „O nich [...] [tj. o archiwach oporu czy emancypacji] w teoriach zwrotu archiwalnego głucho, najwyraźniej atrakcyjniejsze jest ujawnianie działania władzy przeciw prawdzie niż prawdy przeciw władzy" (s. 30). Drugi krytyczny moment opowieści o „karierze archiwum" jest jeszcze bardziej zasadniczy. Ulicka przekonuje, że potencjał „archiwum" jako metaforycznego, opalizującego terminu w istotnej mierze uległ wyeksploatowaniu:

> Nie żeby zwrot archiwalny był zupełnie bezwartościowym, wtórnym i sztucznym zgiełkiem, który narobił wiele hałasu o nic. Wprowadził [...] problematykę archiwów i archiwizacji do świadomości nie tylko reprezentantów różnych dyscyplin humanistycznych i różnych sztuk (fotograficznej, malarskiej, filmowej, performansu i ekspozycji), ale także różnych grup społecznych, wcześniej nią niezainteresowanych, dobrowolnie partycypujących w całym ruchu. [...] Odegrał więc ważną rolę społeczną i edukacyjną. Znacznie mniejszą jednak – teoretyczno-metodologiczną. Pod tym względem chyba już wyczerpał swój potencjał. Wydaje się, że sam zwrot znalazł się w punkcie zwrotnym. [s. 37]

Ów punkt zwrotny, jak rozumiem, miałby polegać bodaj przede wszystkim na silniejszym powiązaniu dyskursu metaarchiwalnego z praktykowaniem badań archiwalnych. To one dopiero – według Ulickiej –

> faktycznie zmieniają stan dyscypliny [...]. Same operacje na pojęciach (parafrazowanych, interpretowanych i reinterpretowanych, kunsztownie przekształcanych), m.in. na pojęciu archiwum, nie mają tej mocy sprawczej. Uczulają na – dobrze znane – poznawcze pułapki, przestrzegają ewentualnych naiwnych przed bezkrytycznym zaufaniem do „dokumentu", ale niewsparte na doświadczeniu archiwum i autentycznym archiwalnym odkryciu nie zmieniają materii dziejowej. [s. 55–56]

Zatem: archiwa wciąż czekają na swoich badaczy. Czekają – wraz z (zanikającymi) śladami, które usiłują konserwować, nadziejami, które rozbudzają, i rozczarowaniami, które nieuchronnie pozostawiają.

I tu właśnie docieramy do drugiej – równie istotnej – wartości recenzowanej książki.

Pasjonujące opowieści z wnętrza archiwum

Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum to znakomita relacja o kwerendach, poszukiwaniach, śledztwach i odkryciach prowadzonych i dokonywanych w zbiorach archiwalnych przez filologów, historyków, literaturoznawców, w tym zwłaszcza – przez samą autorkę. Rozdział *„Hop"* rozpoczyna się od radosnej proklamacji:

> Obwieszczam: w 2017 roku udało się wreszcie odnaleźć archiwum Dawida Hopensztanda. Wreszcie – bo wierzyć się nie chciało, że przepadło, że po jednym z najznamienitszych literaturoznawców polskich, badaczu europejskiej rangi, wszelki ślad zaginął. Po latach poszukiwań w różnych miastach i miejscach podejrzewanych, że mogło w nich się ostać (w Warszawie, Wilnie, Nowym Jorku), zostało znalezione tuż obok, po sąsiedzku – we Lwowie, w bibliotece wciąż potocznie zwanej „Ossolineum". [s. 56]

Odszukane archiwum zapoczątkowuje opowieść, która nasyca gęstszą treścią notę biograficzną Hopensztanda, dotychczas szczątkową i pełną luk. Ze zlokalizowanego i przewertowanego archiwum udaje się wydobyć: nieznane fotografie badacza, dzienną datę urodzenia, korespondencję z kolegami i współpracownikami ze środowiska młodego literaturoznawstwa (pozwalającą stwierdzić, że w przyjacielskim kręgu Hopensztand obdarzony był ksywką „Hop"). Ale to nie wszystko. Eksploracja

archiwalna odsłoniła obszerny fragment posłowia – aż dotąd uznawanego za w całości przepadłe! – napisanego przez Hopensztanda do antologii rosyjskiego formalizmu, czyli książki-widma: antologia ta powstawała w późnych latach trzydziestych XX wieku, świeżo wydrukowany nakład, jeszcze nierozprowadzony, złożony w magazynie warszawskiej drukarni, spłonął we wrześniu 1939. W archiwum autorka recenzowanej książki odnajduje także bruliony i konspekty trzech artykułów z lat trzydziestych (odpowiednio: o grotesce u Juliana Tuwima, o projekcie socjologii literatury, o zagadnieniach społecznych w najnowszej polskiej prozie). Wreszcie, *last but not least*: z archiwum Ulicka wydobywa brudnopis rosyjskojęzycznego listu z roku 1937, adresowanego do – nieokreślonego z nazwiska – „Wielmożnego Towarzysza Profesora", pod którego opieką promotorską Hopensztand chciał kontynuować w ZSRR literaturoznawczą pracę naukową.

Ulicka każde z tych znalezisk „pokazuje" czytelnikowi, każdemu uważnie się przygląda. Ocenia wartość, sprawdza, na ile pozwala się ono zmienić w podstawę dla argumentu, przesłankę dla hipotezy, poszlakę dla domysłu. Tak oto anonimowy „Towarzysz Profesor" – niewymieniony z nazwiska adresat listu Hopensztanda i jego tutor *in spe* – zostaje zidentyfikowany („niezbicie", według Ulickiej) jako Wiktor Winogradow. Owo ustalenie daje z kolei asumpt do imaginacyjnej spekulacji, coraz dalej sięgającej, coraz słabiej – nieuchronna to gradacja! – weryfikowalnej. Czy czystopis listu do Winogradowa został wysłany? Jeśli tak, czy mógł dotrzeć do adresata? Prawie na pewno nie mógł – odpowiada sama sobie Ulicka i nakreśla ówczesną sytuację rosyjskiego literaturoznawcy, ofiary stalinowskich represji. Historia listu zachęca do rozważań o swoistej naiwności czy ignorancji w sprawach sowietologicznych, charakteryzującej polską inteligencję okresu międzywojennego (a przynajmniej tę jej część, dla której „Hop" był postacią reprezentatywną). Tak uruchomiony wątek spekulatywny można zresztą pociągnąć dalej – choć Ulicka już nie dopowiada tego kierunku – i wyobrazić sobie na prawach symulacyjnej fikcji… wyjazd Hopensztanda do Moskwy w roku 1937. Wywodzący się z rodziny żydowskiej Hopensztand zginął w latach niemieckiej okupacji w warszawskim getcie – taki był jego los rzeczywisty. Do czego doprowadziłby bohatera archiwalnej pamięci i wyobraźni los alternatywny, oferujący wyjazd do Kraju Rad w ostatnich latach przed wybuchem drugiej wojny światowej? Do ocalenia życia? Aby tak się stało, młody literaturoznawca musiałby – jakimś szczęśliwym trafem – uniknąć stalinowskich praktyk ludobójczych (właśnie około roku 1937 mających jedną ze swych ponurych kulminacji), a po roku 1941 przebywać na obszarach ZSRR niezagarniętych przez niemiecką ofensywę i nieobjętych działaniem hitlerowskiej maszyny eksterminacyjnej. Czy polski intelektualista lewicowy, przyjeżdżający w roku, dajmy na to, 1937 do ZSRR, mógł liczyć na uniknięcie losu Brunona Jasieńskiego, Stanisława Ryszarda Standego, Witolda Wandurskiego?

Inny pożytek z badań archiwalnych zaprezentowany zostaje w rozdziale *Maszynopis znaleziony w bibliotece*. Już w pierwszym akapicie czytamy: „W Bibliotece Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie przechowywana jest teczka, która nie zwróciła uwagi tak przecież rozbudowanej ingardenologii" (s. 138). Wskazana teczka zawiera maszynopisy protokołów z seminariów filozoficznych, prowadzonych przez Romana Ingardena we Lwowie w ciągu trzech sezonów akademickich: w latach 1934–1937. Zaproponowana przez Ulicką lektura tych materiałów jest, po

prostu, znakomita. Z archiwalnego dokumentu badaczka wyprowadza dane i przesłanki do zarysowania sugestywnego wyimka biografii intelektualnej uczonego, mającego wybitną zdolność inspiratorską, umiejętność generowania (wokół siebie, ale, przede wszystkim, dla innych) stymulującego pola intelektualnych napięć. Zarazem: odnalezione w archiwum protokoły pozwalają snuć opowieść o fenomenie seminarium jako „myślącego kolektywu", wytwarzającego interpretacje rzeczywistości. Wreszcie: z wnętrza archiwum rodzi się tu projekt opowieści o mieście – środowisku sprzyjającym intelektualnej kreatywności.

Historia teorii literatury – wykład mistrzowski

Wybitnym walorem poznawczym książki jest zbudowanie wielowątkowej, skomplikowanej i nieoczywistej opowieści o meandrach XX-wiecznej myśli literaturoznawczej. Skala erudycji autorki imponuje. Badaczka uruchamia doskonałą znajomość teoretycznoliterackiej myśli Bachtina i Jakobsona, formalizmu, strukturalizmu, pionierów polskiej nowoczesności literaturoznawczej (K. Wójcicki, J. Kleiner), tygla idei lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku w Warszawie oraz w Wilnie i, oczywiście, intelektualnego dzieła Ingardena. Całą tę ideosferę zna z pierwszej ręki – nie tylko z narosłych komentarzy, nie tylko z przekładów. Teksty powstające w języku rosyjskim Ulicka czyta w oryginale, niektóre z nich poznawała i interpretowała jako tłumaczka (jej dorobek translatorski w dziedzinie teorii literatury i literaturoznawstwa obejmuje m.in. teksty M. Bachtina, W. Szkłowskiego i W. Proppa). Z tej gruntownej, głębokiej wiedzy badaczka wywiodła własną wizję dziejów środkowo- i wschodnioeuropejskiego literaturoznawstwa.

W centrum uwagi znalazła się twórcza, intelektualna aktywność dwóch generacji: starszej, urodzonej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jeszcze XIX stulecia (R. Jakobson, M. Bachtin, R. Ingarden, M. Kridl) i młodszej, po tamtej bezpośrednio następującej, urodzonej w okolicach – symbolicznego dla dziejów nowoczesności – roku 1910 (D. Hopensztand, F. Siedlecki, K. Budzyk, S. Żółkiewski, L. Fryde...). O tych ludziach i o ich ideach – a może o tych ideach i o ich ludziach – recenzowana książka opowiada w sposób odnowicielski, odświeżający. Pisząc o rosyjskim formalizmie, Ulicka wydobywa jego narodziny z ducha kabaretu; pisząc o koncepcjach Bachtina – zauważa, że część z nich formułowana jest w publikacjach o dyskusyjnym statusie tekstologicznym, stanowiących w istotnej mierze konstrukty edytorów i tłumaczy; pisząc o warszawsko-wileńskiej awangardzie literaturoznawczej lat trzydziestych XX wieku, podkreśla zaś, że była ona jak najdalsza od struktury metodologicznego monolitu:

> Także „szkołę" Kridla, jak się ją zwie, trudno nazwać szkołą, choć liderska pozycja Kridla, starszego i bardziej doświadczonego niż studenci i młodzi badacze, których zgromadził wokół siebie, wyznacza centrum, dla konstytucji szkoły nieodzowne. Brak jednak innych parametrów, które pozwalałyby mówić o „szkole". Nieodpowiednie zresztą wydaje się nawet określenie „formalna", doprecyzowujące jej nastawienie, wobec rzeczywistego zróżnicowania metodologicznego i nieprostych (a w przypadku warszawiaków raczej powierzchownych) powiązań z rosyjskim formalizmem. [s. 338]

Równie nieoczywiste, niepoddające się łatwej standaryzacji okazują się w ujęciu Ulickiej relacje predylekcji literaturoznawczych z orientacjami ideologicznymi i politycznymi:

granice ideologii nie pokrywały się z granicami metodologii. To tzw. formalista Kridl napisał przedmowę do *Antologii poezji społecznej* przygotowanej przez lewicujących żagarystów, którzy współdziałali z jego Wileńskim Kołem Polonistów. [...]. To monarchista-formalista poznański, Troczyński, bronił marksisty-komunisty Hopensztanda przed atakami endeckich pałkarzy na Zjeździe Kół Polonistycznych w 1935 roku, a marksista Żółkiewski wspierał edycję pism „klerykała" Borowego przygotowaną przez marksistów Ziomka i Sandlera. [s. 283–284]

Niezwykle cenny poznawczo jest podrozdział *Chronotop*. Ulicka pieczołowicie rekonstruuje w nim dzieje jednego z najbardziej wpływowych pojęć współczesnej humanistyki. Analizuje pierwsze zastosowania terminu „chronotop" w pismach samego Bachtina, charakteryzujące się – jak wykazuje badaczka – tyleż sugestywnością, ileż pewną semantyczną migotliwością. Następnie starannie śledzi wędrówkę owego określenia, jego „łańcuch reinkarnacyjny", tworzony przez nader liczne użycia i aktywizacje, dokonujące się w pracach – a imię ich legion – czerpiących (mniej lub bardziej bezpośrednio, mniej lub bardziej wiernie) z bachtinowskiej inspiracji. Pojęcie „chronotopu" okazuje się znaczeniowo labilne, podatne nie tylko na rekontekstualizacje, ale nawet – na redefinicje.

Co bardzo istotne – wywód Ulickiej nie ma charakteru wyłącznie historycznego. Refleksje, których temat stanowi historia nowoczesnej myśli teoretycznoliterackiej, znajdują swoje przełożenie na żywe, aktualne praktykowanie teorii literatury. Na szczególną uwagę zasługuje w tym aspekcie rozległy, intelektualnie wysublimowany rozdział *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*. Jest to, najogólniej mówiąc, rozpisana na ponad 60 stronic monografia polskich studiów teoretycznoliterackich nad referencją dzieła literackiego. W jaki sposób polska teoria literatury problematyzowała i typizowała relacje „tekst" *versus* „pozatekst", jakie dostrzec tu można zmienne i stałe, jakie predylekcje, tradycje, warianty ideowe – tak brzmią główne pytania. Badaczka rozpoczyna od motta wynotowanego z pism Kazimierza Brodzińskiego, przesuwając tym samym najdalszą granicę pola obserwacji aż do lat dwudziestych XIX wieku. W centrum uwagi znajdują się – oczywiście – lubiane przez Ulicką dekady wieku XX. Literaturoznawczyni wskazuje „trzy główne koncepcje referencji" dające się wyodrębnić w polskich studiach teoretycznoliterackich lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Ustalenia te mają walor nie tylko historycznego opisu, gdyż wypracowane przez Ulicką terminy – „referencja homologiczna" (w trzech subwariantach: „homologii odkształconej", „prostej" i „odwróconej"), „referencja analogiczna" i „referencja konwergencyjna" (scharakteryzowana ze szczególną dystynkcją i pieczołowitością) – mogą się, jak sądzę, przysłużyć także współczesnej refleksji nad zagadnieniem relacji między tzw. literaturą a tzw. rzeczywistością. Inaczej mówiąc: uprawianie „historii teorii" przechodzi tutaj płynnie w „tworzenie teorii", gest archiwizowania – w gest kreowania.

Książka świetnie napisana

Opinia Adama Dziadka, recenzenta wydawniczego, znajdująca się na czwartej stronie okładki, głosi: „Książka Danuty Ulickiej nie jest przeznaczona po prostu do przeczytania, ale do pochłonięcia ⟨...⟩". Owa opinia nie ma charakteru czysto marketingowego „blurbu". Jeśli książkę – mimo całej jej specjalistyczności, mimo całej rafinady myślowej – rzeczywiście można w lekturze „pochłaniać", to dlatego,

że jest ona świetnie zrobiona, co przejawia się na poziomie struktury narracyjnej poszczególnych rozdziałów (każde studium ma starannie aranżowaną dramaturgię myślową), jak również na elementarnym poziomie akapitów oraz zdań.

Ulicką wolno nazwać stylistką znakomitą. Jej książka, choć obszerna, operuje wywodem oszczędnym, niemnożącym słów, precyzyjnym. A równocześnie nacechowanym – tak bym to określił – retoryczną werwą, fantazją, pomysłowością. Badaczka często (ale jednak nie za często) posługuje się aluzjami, kryptocytatami, parafrazami, odwołującymi się do (*nomen omen*) archiwum pamięci literackiej.

Zaczynając od zdania: „Rok 1984 to był w ogóle dziwny rok" (s. 222), Ulicka za pomocą sienkiewiczowskiej stylizacji (i równocześnie – orwellowskiej aluzji) opisuje doniosłość roku 1984 w globalnej recepcji dzieła Bachtina (jak zauważa autorka, z ową właśnie datą roczną ukazało się kilka znaczących przekładów oraz opracowań). Przy użyciu takiej z kolei formuły: „To znamienne, że w niedziele – w czasie wolnym, »wolność ubezpieczającym«" (s. 254), noszącej w sobie pamięć polskiego wieku XVIII i jego myśli politycznej, przedstawione zostają terminy, w jakich odbywały się warszawskie *privatissima* Jana Niecisława Baudouina de Courtenay oraz Tadeusza Zielińskiego. Inny przykład to wywód z zakresu socjologii życia akademickiego w międzywojennym Poznaniu, który czerpie energię retoryczną z odwołania do tytułu powieści Zbigniewa Uniłowskiego: „ale i tu zawiązywały się literaturoznawcze grupy, wynajmujące »wspólny pokój« i podzielające wspólne idee" (s. 269). Komentarz do metamorfoz, jakim podlegał profesjonalny dyskurs literaturoznawczy w XX wieku – „Tu zaszła zmiana w scenach naszego literaturoznawczego widzenia" (s. 477) – odsyła natomiast w gruncie rzeczy do trzech intertekstów: wiersza Adama Mickiewicza, wiersza Georga Gordona Byrona, opowiadania Marii Dąbrowskiej.

Podobne przykłady można by jeszcze długo wypisywać. Gra z toposami i skrzydlatymi słowami dostarcza mnemotechnicznej rozrywki; księga o dziejach literaturoznawczej scjencji zyskuje dzięki nim element uczonej ludyczności. Uprawianiu zabawy (przyjemnej i pożytecznej) służą jednak nie tylko aluzje literackie, lecz także zaskakujące, nieoczekiwane gesty stylistyczne, odrobinę kapryśne, persyflażowe. Że w dwudziestych i trzydziestych latach XX wieku (jak również w dekadach już powojennych) polskie literaturoznawstwo wypracowywało koncepcje ciekawe i innowacyjne w skali europejskiej, można twierdzić z przekonaniem i bez cienia narodowej megalomanii – zapewnia Ulicka... po czym dodaje przypis, zawierający zdanie o wyraźnie zamierzonej *vis comica*, czerpanej z niespodziewanej archaizacji: „O dumie narodowej nie masz pracy bogatszej w przykłady i wnikliwe historyczne diagnozy niż Jana Stanisława Bystronia *Megalomanja narodowa. Źródła – teorje – skutki*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1924" (s. 113, przypis 2). Również z takich chwytów „zrobiony jest" wywód badaczki.

3

Czy można się z tą książką pospierać (albo i pokłócić)? Czy może ona budzić – prócz podziwu – także niezgodę, polemikę, zastrzeżenia? Zapewne tak, jak bodaj każda praca akademicka. O subtelnościach z zakresu interpretacji myśli ingardenowskiej czy bachtinowskiej dyskutować mogą jednak z autorką specjaliści – takiej dyskusji nie próbuję nawet markować. Nie potrafię wskazać wielu punktów słabszych czy mniej przekonujących. Jeśli miałbym sformułować bardziej ogólną obserwację

krytyczną, mogłaby ona dotyczyć odczuwalnej – chwilami nieco mechanicznej – repetycyjności wewnętrznej. Książka składa się z kilkunastu szkiców, z których spora część miała już swoje samodzielne, osobne pierwodruki – w skomponowanej z nich całości zdarzają się nazbyt dosłowne powtórzenia myśli, ujęć, podobnie sformułowanych obserwacji. Ale to chyba jedyne wyraźniejsze zastrzeżenie, jakie wynikło z mojej lektury. Doskonałe omówienie problematyki tzw. zwrotu archiwalnego, niezwykle ciekawe praktykowanie własnych badań w archiwach, mistrzowski wykład z historii polskiego i europejskiego literaturoznawstwa nowoczesnego (przechodzący płynnie w uprawianie teorii literatury), świetne prowadzenie narracji – cztery wcześniej wymienione osiągnięcia – rozstrzygają o bardzo wysokiej wartości analizowanego studium.

W ramach recenzenckiego szkicu chcę wykonać jeszcze jeden ruch. Chcę mianowicie wskazać na kompozycyjny moduł książki – dotąd niewzmiankowany, nieprzywołany z tytułu – który sprawił mi (to, rzecz jasna, odczucie czysto subiektywne) największą czytelniczą przyjemność. Innymi słowy: przybliżę fragment (podrozdział), który najbardziej polubiłem.

W opublikowanej w roku 2020 monumentalnej książce zbiorowej *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego* Ulicka – redaktorka tomu – pomieściła obszerną rozprawę *Rzut oka na nowoczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne*. Część z tamtego tekstu znalazła się w książce *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum* jako rozdział *Sceny, proscenia i kulisy nowoczesnych badań literackich*. Z tego – w całości świetnego – rozdziału wyszczególniam teraz podrozdział zatytułowany *Przyziemianie literaturoznawstwa*. Tytułowe pojęcie wskazywać ma na określone podejście do kultury, które za kwestię istotną uznaje usytuowanie zjawisk i praktyk kulturowych w – dosłownie, materialnie pojętej – przestrzeni, miejscu, otoczeniu geograficznym. Podrozdział ten to, najogólniej mówiąc, studium z zakresu historycznej topografii literaturoznawstwa. Główne pytanie brzmi tutaj: gdzie wytwarzano, gdzie „robiono" europejską (polską, rosyjską, czeską *etc.*) myśl literaturoznawczą w latach nastych, dwudziestych i trzydziestych XX wieku? Oczywiście: w miastach. Najciekawiej, najintensywniej myślano, pisano i dyskutowano w owych latach o badaniach literackich w Moskwie, Petersburgu, Pradze, Warszawie, Wilnie i we Lwowie. To naturalnie wiedza podręcznikowa: podstawowe kompendia głoszą, że formalizm rosyjski miał dwa ośrodki, moskiewski i petersburski, że szkoła strukturalna była praska, szkoła Kridla – wileńska, zasłużone Koło Polonistów istniało natomiast w Warszawie. Ale na takim elementarnym poziomie lokalizacji opowieść Ulickiej się nie zatrzymuje. Badaczka tropi ścieżki i postoje literaturoznawczych innowatorów na (historycznych i współczesnych) mapach miast. Ustala adresy, podaje nazwy ulic, placów, bywa, że liczy piętra budynków i, niemalże, rekonstruuje rozkład pomieszczeń – wszystko po to, aby „przyziemić" literaturoznawczą myśl sprzed dekad, wpisując ją w, możliwie najdokładniejszą, siatkę współrzędnych geograficznych, w budynki, wnętrza i lokalizacje. Celem nie jest jednak mapowanie samo w sobie – nagromadzone dane topograficzne poddawane są interpretacji i symbolizacji.

Uogólniająca teza, jaką wypracowuje Danuta Ulicka, brzmi: nowoczesne literaturoznawstwo okresu międzywojennego rodziło się (czy było rodzone) w, posługując się słowami autorki, „przestrzeniach nieoficjalnych lub półoficjalnych" (s. 246), w „strefach nieoficjalności" (s. 252). To znaczy:

w prywatnych mieszkaniach profesorów i ich przyjaciół, gdzie odbywały się *privatissima*, seminaria często nieformalne, niewpisane w programy studiów. A także: w akademikach oraz stancyjnych mieszkaniach studenckich (nowoczesne literaturoznawstwo – to też obserwacja mocno w książce widoczna – działo się w istotnej mierze w drodze „oddolnego", czyli studenckiego fermentu intelektualnego, inkubatorami kreatywności literaturoznawczej były studenckie „koła" i grupy dyskusyjne). Jak również: w kawiarniach, restauracjach (opowieść Ulickiej zatrzymuje się na chwilę przy stoliku u warszawskiego Lourse'a, gdzie J. Krzyżanowski wiódł dysputy z J. S. Bystroniem i S. Czarnowskim). W tych wszystkich miejscach teorię *in statu nascendi* praktykowano m.in. poprzez referat, dyskusję, seminarium, rozmowę. A jeśli już sceną nowej teorii stawały się gmachy uczelni i instytutów, to częściej – przekonuje Ulicka – za sprawą kameralnych pokoików profesorskich niż wielkich auli wykładowych, prezentujących raczej wiedzę już ustabilizowaną (ucukrowaną, uleżaną). Nowoczesna teoria rodziła się na marginesach, w przestrzeniach skromnych, prywatnych i półprywatnych, naznaczonych swoistą towarzyskością – ta teza jest w podrozdziale *Przyziemienie* formułowana wielokrotnie i na różne sposoby. Badaczka, być może nieco hiperbolicznie, dopowiada: „Bez zrozumienia takiego usytuowania początków dyscypliny cała jej dalsza historia pozostanie niejasna" (s. 246).

Temat „przyziemienia", temat „usytuowania" wydaje mi się i ciekawy, i aktualny. Interesuje mnie topografia kreatywności. W jakich usytuowaniach przestrzennych, w jakich miejscach tworzone były i są dzieła, teksty, wiedza, kultura? Oczywiście, zagadnienie „przyziemienia" nie jest tematem badawczym dopiero odkrytym przez Ulicką. Pisano o nim dawniej. Aby wskazać tylko jeden przykład z polskiego gruntu: domami-pracowniami artystów epoki romantyzmu Bożena Mądra-Shallcross zajmowała się w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku[2]. Temat przestrzeni i miejsc tworzenia występuje też w pracach najnowszych. Znów, dla symetrii, jeden tylko przykład: Olga Płaszczewska opublikowała w roku 2021 książkę poświęconą *atelier*, warsztatom, rezydencjom, mieszkaniom, gabinetom i miejscom pracy pisarzy oraz malarzy[3]. W centrum uwagi obu studiów – przywołanych tu jedynie na zasadzie *pars pro toto* – znajdują się tekstowe przedstawienia pracowni (zarówno artystów rzeczywistych, jak i fikcjonalnych).

Sądzę, że tego rodzaju ujęcia wychodzą naprzeciw silnemu (może nawet: przybierającemu na sile) przekonaniu zaznaczającemu się w literaturoznawczych, psychologicznych czy socjologicznych studiach nad kreatywnością. Wedle owego przekonania *creatio* i *inventio* odbywają się nie tylko „w głowie", nie wyłącznie „w środku" autonomicznego *subiectum*, ale w sieci relacji łączących podmiot tworzący ze środowiskiem – także pojętym czysto spacjalnie, topograficznie[4]. Książka Ulickiej pojawia się „w samą porę", jest bowiem kolejną – ale zarazem bardzo indywidualną, bardzo oryginalną – próbą „przyziemienia" fenomenu kreatywności.

---

2 Zob. B. Mądra-Shallcross, *Dom romantycznego artysty*. Kraków 1992.

3 Zob. O. Płaszczewska, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX i XX wieku*. Kraków 2021.

4 Pisałem o tym szerzej w szkicu *(Somo/Topo) Narracje autopoietyczne. Podmiot tworzący (jako ciało w sieci przedmiotów)* („Ruch Literacki" 2023, z. 3).

4

Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum to literaturoznawcze dokonanie wielkiego formatu, to książka imponująca zakresem erudycji, uwodząca sprawnością pisarską. Bibliograficznie rzetelna, pojęciowo precyzyjna i zdyscyplinowana, a zarazem – błyskotliwa. Owo studium poszerza i komplikuje pola różnych literaturoznawczych (i nie tylko literaturoznawczych) dyskursów. Historia myśli teoretycznoliterackiej (i tejże historii współczesne implikacje), figura archiwum w humanistyce ostatnich lat, praktyka badań archiwalnych, biografia intelektualna polskiej i europejskiej „formacji 1910", wspólnota kulturowa Europy Środkowej i Wschodniej, XX-wieczne transfery kulturowe (przepływy wiedzy, idei i wyobrażeń pomiędzy różnymi językami, dyscyplinami badawczymi, ośrodkami oraz kontynentami) – przynajmniej w tych zakresach (dających się przecież rozpisywać bardziej szczegółowo) studium Danuty Ulickiej okazuje się ważne, znacząco poszerzające i komplikujące stan badań. To wiele, to bardzo wiele, jak na jedną książkę. Nawet tak obszerną.

Abstract

MATEUSZ ANTONIUK Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-1608-2691

THEORISED ARCHIVE, PRACTISED ARCHIVE

The paper analyses Danuta Ulicka's book *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum* (*Experiencing Time in the Archives Space*). The volume is assessed as an outstanding research endeavour. To justify this stance, the reviewer points at the following values of the study: a superb discussion about so-called archival turn, presentation of Ulicka's own archive research, masterly lecture on the history of modern Polish and European literary studies that smoothly shifts to the practice of literary theory, and stylistic charm of the content matter exposition.

DOI: 10.18318/pl.2025.2.18

ADAM MAZURKIEWICZ Uniwersytet Łódzki

GRANICE ODPOWIEDZIALNOŚCI INTERPRETACYJNEJ

Łukasz Kucharczyk, GRANICE LUDZKIEGO POZNANIA. O WYBRANYCH ASPEKTACH TWÓRCZOŚCI JACKA DUKAJA. (Recenzenci: Marek Bernacki, Tomasz Majkowski, Bożena Tokarz). Kraków 2024. Instytut Literatury, ss. 196. „Biblioteka Krytyki Literackiej Kwartalnika »Nowy Napis«".

> zamiast przekładać i redukować dzieło sztuki do znaczenia, zadaniem krytyki jest otwarcie tego dzieła na przekłady innego rodzaju [...][1].

[1] M. Bal, *A gdyby tak? Język afektu*. Przeł. M. Maryl. „Teksty Drugie" 2007, nr 1/2, s. 187.

Jacek Dukaj to autor wciąż odkrywany[2]. Sam nie ułatwia tego zadania swym czytelnikom – ani tym „profesjonalnym", ani mającym „amatorski" kontakt z jego twórczością. Pisząc rzadko i sięgając po możliwości oferowane przez różne konwencje literackie, jest „migotliwy" interpretacyjnie; tym bardziej że nie ogranicza się jedynie do beletrystycznych opowieści o świecie przyszłości. Te jednak pozostają najważniejszym z kontekstów artystycznych, pozwalających dostrzec ciągłość (ale i zmianę) w jego prozie. Tom esejów futurologicznych *Po piśmie* (2019) trudno byłoby zrozumieć bez (przynajmniej wybiórczej) znajomości beletrystyki autora *Perfekcyjnej niedoskonałości* (2004). Przywołana tu powieść – niedokończona zresztą, jako (zgodnie z podtytułem) „pierwsza tercja Progresu" – koresponduje nie tylko z rozważanymi dziełami *non fiction* Dukaja. Obie książki włączone zostały przezeń w szerszy projekt refleksji cywilizacyjnej, zogniskowanej na przemianach „bycia człowiekiem" w dobie ekspansyjnego rozwoju technologii cyfrowej, której celem staje się już zarówno ludzki *hardware*, jak i sama esencja *humanitas*. To zaś jedynie punkt wyjścia do poszukiwań odpowiedzi na pytanie: co stanowi o istocie człowieczeństwa / jest nieredukowalnym elementem *homo sapiens*? Oczywiście, nie sposób owych odpowiedzi znaleźć w prozie Dukaja; zostawia on czytelnika z pytaniami, podsuwając możliwe tropy: takim okazuje się choćby kwestia obcości, z którą muszą zmierzyć się protagoniści m.in. *Extensy* (2002) i *Innych pieśni* (2003), aby rozpoznać w niej siebie.

Naszkicowane tu – *pars pro toto* – „powinowactwa z wyboru" problematyki, na jaką czytelnik natrafia w opowieściach Dukaja, uświadamiają, do jakiego stopnia twórczość ta jest zwarta myślowo, a zarazem skomplikowana. Próby jej zbadania podjął się Łukasz Kucharczyk, autor monografii *Granice ludzkiego poznania. O wybranych aspektach twórczości Jacka Dukaja* (2024). Praca owa funkcjonuje w szczególnym kontekście komunikacyjnym, wyznaczonym przez charakter serii, w której się ukazała. Z założenia adresuje się ją do pozaakademickich czytelników „nieprofesjonalnych", jacy nie opanowali instrumentarium krytycznoliterackiego w stopniu wymaganym od – mających wysokie kompetencje kulturowe, wyrażające się w umiejętności przywoływania złożonych kontekstów teoretyczno-metodologicznych – „odbiorców-znawców" (termin Janusza Sławińskiego)[3]. W myśl deklaracji redaktorów inicjatywy, zorganizowanej pod nazwą „Biblioteka Krytycznoliteracka Kwartalnika »Nowy Napis«", ukazujące się w jej ramach pozycje kierowane są do uczniów, studentów, nauczycieli oraz tych, dla których literatura pozostaje medium treści istotnych społecznie i kulturowo. To ambitne zamierzenie, zwłaszcza że przywołuje (działającą w latach 1959–2000 pod patronatem Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych) serię „Biblioteka Analiz Literackich" (*Od wydawcy*, s. 167). Seria owa, do dziś będąca przykładem wzorcowych opracowań sztuki słowa, adresowanych do szerokiego kręgu odbiorców, ma – w intencji wydawcy, czyli Instytutu Literatu-

---

2 Pośród opracowań poświęconych twórczości J. Dukaja bezsprzecznie na największą uwagę zasługuje monografia P. Gorlińskiego-Kucika *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (Katowice 2017). Twórczość ta zajmuje też istotne miejsce w refleksji nad wartościami fantastyki naukowej, co badacz zawarł na kartach innej rozprawy: *„Jutro". SF jako sposób myślenia* (Katowice 2024).

3 J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. „Teksty" 1974, nr 3.

ry – stanowić merytoryczny punkt odniesienia dla nowego przedsięwzięcia (czy tak jest istotnie, to kwestia osobna).

Tym bardziej zatem biorąc pod uwagę popularyzatorskie cele serii, odwołanie do tradycji krytycznoliterackiej oraz charakter dorobku omawianego przez Kucharczyka oraz jego pozycję w rodzimej literaturze, należałoby oczekiwać, że twórczość Dukaja zostanie potraktowana ze starannością, na którą ów autor bezsprzecznie zasługuje. Tymczasem rozważania badacza pozostają zawieszone między wypowiedziami o charakterze fanowskich deklaracji a próbami ich konceptualizacji w duchu akrybii naukowej, mającej nobilitować przedmiot studiów. W konsekwencji otrzymaliśmy publikację adresowaną do bliżej niesprecyzowanej grupy odbiorców: miłośnicy pisarstwa Dukaja mogą poczuć się zawiedzeni niezbyt odkrywczymi sądami i nadmiarem niesfunkcjonalizowanych streszczeń dzieł im znanych, co na dodatek zostaje podane jako „prawdy objawione"; inni – zagubieni, to bowiem nieuchronnie wynika z nikłego osadzenia omawianej twórczości w kontekście polskiej fantastyki tak, aby ukazać jej wyjątkowość na tle aktualnej produkcji literackiej. Oczywiście, publikacja popularnonaukowa rządzi się własnymi prawami, niegdyś opisanymi przez Joannę Papuzińską[4]. Do *differentia specifica* tego typu wypowiedzi należą m.in. ograniczenie specjalistycznej terminologii i odbiorca o zróżnicowanych kompetencjach poznawczych[5]. Tym większa zatem odpowiedzialność za wybór i sposób ujęcia poruszanej problematyki spoczywa na propagatorze nauki, który musi stale pamiętać o swym czytelniku. Troski takiej nie widać w opracowaniu Kucharczyka: wprawdzie autor przywołuje w podtytule asekuracyjnie traktowaną ideę wyboru, jednak jego kryteria pozostają niejasne. Co więcej, określenie „wybrane aspekty twórczości" sugeruje inny – niż faktyczny – sposób rozłożenia akcentów uwagi. Należałoby bowiem oczekiwać (zgodnie ze słownikową definicją leksemu „aspekt"[6]) sięgania po różne punkty widzenia, z których możliwa byłaby do rozpatrzenia twórczość Dukaja – dotyczące np. tematyki, poetyki czy funkcjonowania na „giełdzie" literackiej. Ponadto pożytek dla czytelnika stanowiłoby ukazanie konsekwencji

---

4 J. Papuzińska, *Literatura popularnonaukowa*. W zb.: *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*. Red. A. Przecławska. Warszawa 1978. Z nowszych prac na uwagę zasługują dociekania B. Kulki (*Literatura, muzyka, malarstwo – wprowadzanie dzieci i młodzieży w świat sztuki przez literaturę popularnonaukową*. W zb.: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*. Red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek. Katowice 2013) poświęcone wykorzystaniu literatury popularnonaukowej w edukacji artystycznej. Spostrzeżenia badaczki na temat specyfiki młodego (zarówno wiekiem, jak i doświadczeniem kulturowym) odbiorcy korespondują – w myśl przywołanej uprzednio deklaracji redaktorów serii, w której ukazała się monografia Kucharczyka – z jej projektowanym czytelnikiem.

5 Zob. Papuzińska, *op. cit.*, s. 169–175. I w tym zakresie monografia Kucharczyka nie do końca spełnia kryteria pisarstwa popularnonaukowego. Autor wprowadza własne pojęcia, nie doprecyzowując ich zakresu semantycznego. Reprezentatywne dla tej strategii jest określenie „horror fantastyczny" (s. 30). W formie wykorzystanej w monografii określenie owo pozostaje niejasne, podobnie jak termin „mroczna fantastyka historyczna" (s. 30). Kwestia „nadprodukcji terminologicznej" wydaje się tym istotniejsza, że uleganie presji tworzenia nowych (a często zbędnych) terminów *quasi*-genologicznych zaciemnia rozpoznania teoretycznoliterackie i jest właściwe dla – obiektywnej w nikłym stopniu – krytyki „wewnętrznej", tj. pisanej przez fanów dla fanów.

6 Zob. *Aspekt*. Hasło w: *Wielki słownik języka polskiego PWN*. Red. nauk. S. Dubisz. T. 1. Warszawa 2018, s. 140.

myślowej, cechującej *oeuvre* tego pisarza, gdyż dopiero wówczas ujawniłby się jej wyjątkowy – na tle współczesnej polskiej fantastyki – charakter.

Zamiast takich rozważań otrzymujemy kilka niepowiązanych ze sobą szkiców, poświęconych kolejnym opowieściom, wybranym w arbitralny sposób. Rzecz jasna, ów wybór należy do niezbywalnych praw badacza, należałoby jednak spodziewać się uzasadnienia kryteriów selekcji. Tym bardziej że wykorzystywany przez Kucharczyka klucz chronologiczny (zresztą stosowany niekonsekwentnie) zawodzi. Z kolei jeśli autor chciałby sięgnąć po temat jako dominantę dociekań, konieczne byłoby przywoływanie nie tylko najbardziej popularnych, ale i innych utworów. Znaczące pod tym względem jest niepojawienie się – w rozdziale poświęconym mariażowi fantastyki naukowej i horroru – na poły zapomnianego (przez egzegetów Dukaja) opowiadania *Wszystkie nasze ciemne sprawy* (1993); wydaje się ono o tyle istotne – zwłaszcza w kontekście supozycji Kucharczyka dotyczącej postrzegania (przez badaczy) Dukaja jako następcy Lema – że fabularnie (choć też ideowo) koresponduje z równie zapoznanym utworem, jaki w dorobku nestora polskiej fantastyki stanowi *Hauptsturmführer Koesnitz* (1946). W tym samym rozdziale należałoby ponadto podjąć refleksję nad potencjałem semantycznym tytułu innego opowiadania Dukaja, *Opętani* (1991), i nad grą proponowaną czytelnikom przez autora, przywołując w ten sposób jedną z figur znamiennych dla fantastyki grozy.

Jeszcze innych problemów interpretatorowi Dukajowego dorobku artystycznego nastręczają „utwory osobne" tego pisarza. I one sytuują się jednak w całości owego dorobku, toteż należy znaleźć dla takich opowieści miejsce, wynikające nie tylko z chronologii, ale też z „zapowiedzi", które – *post factum* – możliwe są do odczytania we wcześniejszych tekstach. O ile bowiem nawet pozornie odrębne teksty, jak *Xavras Wyżryn* (1997) i *Gotyk* (2002), łączy – przy odmiennym *entourage*'u – problematyzowanie wpisanej w nie kwestii polskości / bycia Polakiem[7], o tyle *Wroniec* (2009) zdaje się wykraczać poza ów krąg problemowy i bliżej powieści tej do literatury wspomnieniowej. I dla tego dzieła niewykluczone pozostaje wszakże odnalezienie intertekstów zarówno w prozie Dukaja (tu – choć z pewnym zastrzeżeniem – przywołane fabuły problematyzujące zagadnienie „polskiego losu"), jak i pośród utworów potencjalnie pisarzowi znanych, które miały szansę stać się dla *Wrońca* punktem odniesienia; przykładem służy *Krfotok* (1998) Edwarda Redlińskiego bądź *Profesor Andrews w Warszawie* (2001) Olgi Tokarczuk[8]. Takie rozwiązanie byłoby zdecydowanie bardziej pożyteczne niż oddanie głosu krytykom i Dukajowi przy jednoczesnym ograniczeniu roli Kucharczyka do odnotowywania wypowiedzi na temat dzieła oraz niezbyt przekonujących interpretacyjnie komentarzy; w ten sposób bowiem badacz nie tylko sam siebie pozbawia głosu w procesie odczytywania *Wrońca*, ale też zdaje się na odczytania innych, co pozostawia niedosyt, nawet jeśli są pośród nich krytycy tak przenikliwi, jak Tomasz Burek czy Maciej Dajnowski. Z kolei Piotr Sterczewski, autor merytorycznie ważkiego

---

7 Z zaproponowanej tu perspektywy znaczące pozostaje zamieszczenie obu utworów w tomie opowiadań J. Dukaja zatytułowanym *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe* (2004).

8 Szerzej na temat literatury o stanie wojennym powstałej po 1989 roku, wraz z usytuowaniem w jej ramach *Wrońca* J. Dukaja – zob. M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*. Warszawa 2016, s. 279–389.

rozpoznania zawłaszczeń pamięci na temat stanu wojennego w utworze Dukaja, pojawia się wprawdzie w bibliografii książki Kucharczyka, jednak w jej części merytorycznej nie sposób odnaleźć namysłu nad tą propozycją interpretacji *Wrońca*[9].

Równie jak rozkład akcentów i sięgnięcie po metodologię studium przypadku (*case study*) w monografii Kucharczyka chybiony wydaje się brak syntetyzującego podsumowania rozważań. Czytelnik pozostaje w ten sposób bez propozycji całościowego ujęcia omawianych utworów, poszczególne zaś rozdziały jawią mu się jako niekonieczne, bez nadrzędnej klamry interpretacyjnej. Zakończenie nie spełnia postulowanej tu funkcji, zawiera bowiem nazbyt wiele powtórzeń myśli z poprzednich partii książki, aby mogło „przekroczyć" konwencjonalne ogólniki. Bardziej pożyteczne dla czytelnika okazałoby się wypunktowanie kręgów problemowo-tematycznych, które można byłoby omówić w twórczości Dukaja, a które zostały w recenzowanej monografii potraktowane mniej pieczołowicie. Do takiego rozwiązania uprawnia podtytuł rozprawy Kucharczyka, akcentujący selektywny charakter opracowania.

Brak wyrazistej koncepcji, przyświecającej całości pracy, widać również w dołączonym do rozprawy zestawieniu bibliograficznym. Niepokojąca jest zwłaszcza jedna z jego części, zatytułowana *Wybór najważniejszych publikacji Jacka Dukaja*[10]. Tu znowu, jak w przypadku podtytułu monografii, nasuwa się pytanie o kryteria owego wyboru; tym bardziej że uwzględnione zostały w jego ramach adaptacje filmowe i serialowe[11]. Z perspektywy bibliologicznej z kolei za uchybienie należy uznać niekonsekwencję w zapisie adresów bibliograficznych odnoszących się do

---

9 Zob. P. Sterczewski, *Dukaj i krytycy robią stan wojenny. O „Wrońcu" i wokół „Wrońca"*. „Polisemia" 2010, nr 3. Decyzja Kucharczyka, by oddać głos innym, ma istotne konsekwencje edytorskie i odbiorcze: cytaty, wydzielone w – niekiedy obszerne – bloki, zapisywane mniejszą czcionką, utrudniają lekturę.

10 W części tej występuje zapis wprowadzający czytelnika w konfuzję: w sekcji *Opowiadania* pojawiają się zarówno samodzielne utwory, jak i ich zbiory, zasługujące – wydawałoby się – na osobną całostkę. W monografii widać zresztą więcej usterek: np. *Droga do Meorii* M. Oramusa (s. 77) to w istocie *Dzień drogi do Meorii* (1990), co stanowi istotną różnicę. Kucharczyk w nieuprawniony sposób utożsamia też fantastykę socjologiczną z *social fiction*, będącym osobnym zjawiskiem żywym w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku (zob. A. Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*. Bydgoszcz 1990, s. 248). Równie problematyczna jest też uwaga badacza na temat zainteresowania rodzimego czytelnika po 1989 roku „zagranicznymi mistrzami fantastyki" (s. 77). Istotnie: to wówczas ukazały się u nas (po raz pierwszy bądź we wznowieniach) cykle U. K. Le Guin i J. R. R. Tolkiena, jednak pisarze ci zostali zdominowani przez anglosaskich twórców *minorum gentium*, przede wszystkim C. D. Simaka, G. N. Smitha czy naśladowców R. E. Howarda. Z perspektywy całości opracowania potknięcia takie mogą wydawać się nieistotne, ze względu na ich marginalny charakter, lecz ich występowanie podważa zaufanie do Kucharczyka jako badacza.

11 Wybiórcze przedstawienie sygnalizowanych tu adaptacji budzi tym większy sprzeciw, że selekcja seriali zniekształca obraz ekranizacji wątków zaczerpniętych z jednej z najistotniejszych powieści Dukaja, *Starości aksolotla* (2015). Obecnie, wbrew supozycji Kucharczyka, składają się na nią: dwa sezony serialu *Kierunek: noc* (*Into The Night*. Twórca: J. George. Reż. I. Calfat, D. Verheye, N. B. Yadir, C. Delamarre. Belgia 2020–2021) oraz jeden sezon serialu zatytułowanego *Yakamoz S-245* (*Yakamoz S-245*. Reż. U. Aral, T. Karaçelik. Turcja 2021). Jakkolwiek ten drugi nie jest *stricte* adaptacją żadnego wątku powieści Dukaja, pojawiają się w nim bohaterowie z obu sezonów serialu *Kierunek: noc*. Biorąc pod uwagę otwarte zakończenie obu produkcji, można spodziewać się ich kontynuacji.

artykułów: część uzupełniona została zakresem stronic, część zaś tej informacji pozbawiono.

Przywołane tu usterki i niedociągnięcia podają wartość poznawczą i dokumentacyjną monografii Kucharczyka w wątpliwość. Zaproponowany przez autora model opracowania nie sprawdza się, gdyż nadmierne uproszczenie omawianych zagadnień (a takie w *Granicach ludzkiego poznania* dominuje) prowadzi – wbrew zamierzeniom i autora, i redaktorów serii – do zafałszowania obrazu dzieł Dukaja. W tej sytuacji jedynym pożytkiem płynącym z lektury monografii Kucharczyka jest postawienie pytania o sens i reguły literatury popularnonaukowej – jej tworzenie okazuje się bowiem równie trudne jak pisarstwo naukowe *sensu stricto*.

Abstract

ADAM MAZURKIEWICZ University of Łódź
ORCID: 0000-0003-3804-6445

LIMITS OF INTERPRETATIVE RESPONSIBILITY

The review refers to Łukasz Kucharczyk's monograph *Granice ludzkiego poznania. O wybranych aspektach twórczości Jacka Dukaja* (*Limits of Human Cognition. On the Selected Aspects of Jacek Dukaj's Creativity*, 2024). The book is an example of only seemingly popular science, contrary to the publisher's statement. The assessment focuses on the lapses in the study whose content matter value should be treated with caution due to the mistakes that it contains.

Pamiętnik Literacki CXVI, 2025, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2025.2.19

ZDZISŁAW JERZY ADAMCZYK
(5 STYCZNIA 1936 – 15 SIERPNIA 2024)

Zadziwiające, w jaki sposób zapamiętujemy ludzi. Co zapamiętujemy. Pojedyncze obrazki, slajdy, strzępy rozmów, często niemal abstrakcyjne wydarzenia. Żywiołową dyskusję o kalafiorze w *Lalce*, jaką przeprowadziła pewnego chłodnego poranka wczesną jesienią 1992 grupa studentów III roku kieleckiej polonistyki na wykładzie z historii literatury pozytywizmu i Młodej Polski. To moje najdawniejsze wspomnienie dotyczące prof. Zdzisława Jerzego Adamczyka. Widzę go, jak krąży po sali między ławkami, jak nie przerywa tej dyskusji, jeszcze ją podsyca, choć przecież ani *Lalka*, ani jej twórca nie stali w centrum jego uwagi. Cenił Bolesława Prusa, ale miłością darzył Stefana Żeromskiego. To Żeromski był jego bohaterem. Życiową pasją zaś – odkłamywanie biografii autora *Przedwiośnia*.

Wielokrotnie zadawano Adamczykowi pytanie: „Dlaczego Żeromski?" Odpowiadając, sięgał pamięcią do rodzinnego domu. Urodził się 5 I 1936 w Berezowie, wówczas niewielkiej wsi, dziś dzielnicy Suchedniowa w Górach Świętokrzyskich. W wywiadach opowiadał – nie jako o wstydliwym, ale ważnym, determinującym składniku swojej biografii – że pochodził z rodziny chłopskiej, że jego rodzice nie byli wykształceni, ukończyli szkołę podstawową: ojciec 4-klasową, matka natomiast 6-klasową. Adamczyk wyznawał, iż w domu nie było książek, iż zdobywał je nieco przypadkowo – pozostawione przez letników przyjeżdżających do Suchedniowa, znalezione gdzieś na strychu w domu dziadka. Czytał zachłannie, choć musiały to być lektury zdumiewające. W jednym z ostatnich wywiadów, udzielonym profesorom Wojciechowi Kruszewskiemu i Dariuszowi Pachockiemu w 2022 roku[1], wyraził przypuszczenie, że dostał się na warszawską polonistykę, ponieważ zaskoczył szacowną komisję, w tym prof. Zofię Szmydtową, znajomością tekstów zupełnie nieoczywistych. Co to mogły być za utwory? – nie mówił, prawdopodobnie nie pamiętał. Z sentymentem wspominał polonistkę w Liceum Ogólnokształcącym im. Augusta Witkowskiego (dziś im. Adama Mickiewicza) w Skarżysku-Kamiennej, panią Reginę Uszyńską, która rozbudziła w nim zainteresowanie literaturą. Twierdził, że to dzięki tej nauczycielce w 1953 roku po zdanej maturze podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim.

Miał poczucie niedokształcenia literackiego oraz zapóźnienia edukacyjnego wobec kolegów pochodzących z Warszawy. W trakcie studiów nadrabiał te braki

[1] Wywiad zostanie wkrótce opublikowany w książce przygotowywanej przez W. Kruszewskiego i D. Pachockiego, zawierającej ich rozmowy z uznanymi edytorami.

czytaniem w całości dzieł polskich klasyków. Lektura utworów Żeromskiego uświadomiła mu, że zachodzi ścisła analogia między autorem *Siłaczki* a nim samym: w biografii, w poglądach społecznych, w stosunku do przyrody – ukochanych przez obydwu Gór Świętokrzyskich. Tak zrodziła się trwająca całe życie fascynacja.

Zapewne Adamczyk już wtedy, na studiach, czytał dzienniki Żeromskiego, które swoje pierwsze wydanie miały w latach 1953–1956[2]. Dopiero z perspektywy czasu i tego, co sam osiągnął w nauce, mógł jednak sprecyzować, na czym polegały te ich „żywoty równoległe". W rozmowie z prof. Grażyną Legutko, nagranej w 2021 roku dla Kieleckiego Towarzystwa Naukowego, Adamczyk przedstawiał młodego Żeromskiego jako prostego świętokrzyskiego chłopaka, używającego gwary, popełniającego błędy językowe, który wyrasta na wielkiego polskiego pisarza i znakomitego stylistę[3]. Badacz opowiadał o tym, że autora *Ludzi bezdomnych* cechuje postawa buntu, niezgody na bylejakość i że nie tylko zasługuje ona na szacunek, ale też nakłada na nas powinności: Żeromski uczy, aby nie zamykać się w kręgu własnych przyziemnych spraw, nie poprzestawać na małym, tylko szukać większych, wyższych wartości w życiu. Profesor mówił o Żeromskim, lecz przecież – także o sobie, o wykraczaniu poza przeciętność w nauce.

Zanim Adamczyk wypracował postawę naukowego maksymalizmu, tak charakterystyczną dla wszystkich jego późniejszych publikacji, zajmował się krytyką literacką oraz filmową. Pierwsze artykuły i recenzje drukował jeszcze jako student na łamach m.in. „Sztandaru Młodych" czy „Żołnierza Wolności"[4]. Pracę magisterską, napisaną pod kierunkiem prof. Jana Zygmunta Jakubowskiego zatytułowaną *Stefana Żeromskiego „Walka z szatanem". (Próba analizy)*, obronił na Uniwersytecie Warszawskim w marcu 1958. Przez dwa lata (1957–1959) pracował jako redaktor w Wydawnictwie Ministerstwa Obrony Narodowej. Jesienią 1959 przeprowadził się do Radomia, gdzie najpierw został zatrudniony w Miejskiej Bibliotece Publicznej (1959–1961), a następnie w Studium Nauczycielskim (jako wykładowca, potem kierownik Sekcji Filologii Polskiej ⟨1961–1971⟩). Nie zadomowił się w Radomiu, źle się tam czuł. Być może w akcie owego, utrzymanego w duchu Żeromskiego, buntu przeciwko rzeczywistości Adamczyk zajął się wówczas pracą badawczą.

Za swój debiut naukowy uważał artykuł *Żeromski, Orkan i Kajetan Sawczuk*, opublikowany w „Literaturze Ludowej" w 1961 roku[5]. Od tego momentu dużo i często drukował – początkowo głównie w codziennej prasie lokalnej („Słowo Ludu"), od końca lat sześćdziesiątych już regularnie w znaczących ogólnopolskich czasopismach literaturoznawczych („Przeglądzie Humanistycznym", „Pamiętniku Lite-

---

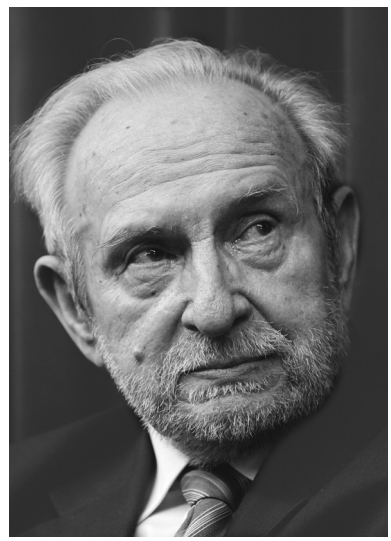
2 S. Żeromski: *Dzienniki*. T. 1: *1882–1886*. [Tekst przygot. W. Borowy, S. Adamczewski. Przypisy oprac. J. Kądziela]. Warszawa 1953; t. 2: *1886–1887* (Tekst przygot. S. Adamczewski. Przypisy oprac. J. Kądziela. 1954); t. 3: *1888–1891* (Tekst przygot., przypisy oprac. J. Kądziela. 1956).

3 G. Legutko, wywiad ze Z. J. Adamczykiem. Na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=8R9j6F0-fmw (data dostępu: 4 II 2024).

4 Zob. m.in. Z. Adamczyk: *Powszednie dni*. „Sztandar Młodych" 1956, nr 216 (recenzja *Opowiadań* P. Gojawiczyńskiej); *Serce poszukujące*. „Żołnierz Wolności" 1956, nr 307 (recenzja książki *Z oblężonego miasta* T. Konwickiego). Podwójnego imienia Adamczyk zaczął używać dopiero w latach sześćdziesiątych.

5 Z. J. Adamczyk, *Żeromski, Orkan i Kajetan Sawczuk*. „Literatura Ludowa" 1961, nr 3.

rackim", „Twórczości")[6]. Równolegle przygotowywał rozprawę doktorską pod kierunkiem Jakubowskiego. Obronił ją w listopadzie 1971 na Uniwersytecie Warszawskim. Dysertacja nosiła tytuł *Rozwój poglądów estetycznych i historycznoliterackich oraz programu pisarskiego Stefana Żeromskiego*[7]; w dwóch obszernych fragmentach ukazała się kilka (i kilkanaście) miesięcy przed obroną w „Przeglądzie Humanistycznym"[8]. Adamczyk wyjaśniał ową nietypową kolejność wydarzeń fortelem, jakiego użył wobec Jakubowskiego, który jako promotor stale zwlekał



Zdzisław Jerzy Adamczyk
Fot. PAP / Andrzej Rybczyński

z lekturą gotowej już rozprawy, ale jako redaktor „Przeglądu Humanistycznego" przeczytał „od ręki" ten sam tekst, przesłany przez Adamczyka do czasopisma. Przyjęcie artykułów do druku odpowiadało w anegdocie profesora pozytywnej opinii wystawionej dysertacji przez promotora.

---

6 Wybór ważniejszych jego prac znajduje się w zbiorze *Literatura i życie artystyczne XIX i XX wieku. Prace ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Jerzemu Adamczykowi w roku Jubileuszu* (Red. B. Utkowska, K. Jaworski. Kielce 2006, s. 337–341).

7 Taki tytuł widnieje na stronie tytułowej dysertacji, przechowywanej w Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego. W protokołach z posiedzenia Rady Wydziału Filologii Polskiej i Słowiańskiej UW, powołującej recenzentów rozprawy, oraz w recenzji prof. J. Kulczyckiej-Saloni stoi tytuł: *Rozwój świadomości estetycznej, poglądów historycznoliterackich i programu pisarskiego Stefana Żeromskiego*; w protokołach z obrony, z posiedzenia Rady Wydziału, na której nadano Adamczykowi stopień doktora, a także na dyplomie: *Poglądy estetyczne i historycznoliterackie Stefana Żeromskiego* (*Akta przewodu doktorskiego mgr Zdzisława Adamczyka 1970–71*. Archiwum UW, sygn. WPl–531–383).

8 Z. J. Adamczyk: *„Dzienniki" jako dokument formowania się programu literackiego i poglądów estetycznych Stefana Żeromskiego*. „Przegląd Humanistyczny" 1970, nr 3; *Świadomość estetyczna i program pisarski Stefana Żeromskiego w latach 1900–1918*. Jw., 1971, nr 1.

Adamczyk przystępował do obrony doktoratu już jako wykładowca założonej w 1969 roku Wyższej Szkoły Nauczycielskiej w Kielcach. Został tu zatrudniony 1 IX 1971 i odtąd na stałe związał się z Kielcami i tamtejszym uniwersytetem. Właściwie współtworzył kielecką polonistykę, przechodząc – wraz z uczelnią – wszystkie etapy jej rozwoju (od Wyższej Szkoły Nauczycielskiej, przez Wyższą Szkołę Pedagogiczną, Akademię Świętokrzyską i Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy, do Uniwersytetu Jana Kochanowskiego), zatrudniany kolejno na stanowiskach asystenta, adiunkta, docenta i profesora. Stopień doktora habilitowanego uzyskał w grudniu 1985 w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie na podstawie rozprawy *„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego w świetle polemik i dyskusji z 1925 roku*[9]; tytuł profesora otrzymał w styczniu 1996. Na kieleckiej uczelni pełnił liczne funkcje administracyjne: od 1972 do 2002 roku był naprzemiennie prodziekanem (1972–1974) i dziekanem (1974–1978, 1982–1984) Wydziału Humanistycznego, wicedyrektorem (1980–1982, 1984–1987) i dyrektorem (1987–1991, 1996–2002) Instytutu Filologii Polskiej, a także kierownikiem i redaktorem naczelnym Wydawnictwa WSP (1992–2000)[10].

Jako dziekan i dyrektor Adamczyk wzbudzał szacunek i respekt. Miał talent organizacyjny, efektywnie i szybko podejmował decyzje. W sprawach służbowych kierował się takimi samymi kryteriami, co w nauce: był wymagający i kategoryczny, ale sprawiedliwy, wspierał rozwój pracowników, wysyłał na staże do innych ośrodków akademickich, ułatwiał nawiązywanie kontaktów naukowych. Rozliczał z rezultatów, mobilizował, czasem straszył... a przy tym zachowywał życzliwość i serdeczność, był przyjacielski, otwarty, miał duże poczucie humoru oraz spory dystans do siebie i świata. Mawiał, że funkcje administracyjne to żadna satysfakcja, ale obowiązek wobec środowiska.

Poważał natomiast i bardzo lubił dydaktykę. Był charyzmatycznym wykładowcą, o ogromnej wiedzy i nieprzeciętnym darze opowiadania. O literaturze pozytywizmu i Młodej Polski, szczególnie – co oczywiste – o Żeromskim, mówił w sposób porywający i błyskotliwy. Na wykłady Adamczyka, organizowane o godzinie 8 rano, przychodziliśmy nie z przymusu, lecz z czystej ciekawości. Być może w mojej pamięci te wykłady pochłonęła już legenda, wydaje mi się, że sala jednak zawsze była wypełniona. Profesor rozmawiał z nami, wciągał do dyskusji, prowokował pytaniami i cenił pytania. Nie lekceważył nawet tych naiwnych. Niejednokrotnie swoje odpowiedzi rozpoczynał od: „Nie wiem, ale sądzę" – i to „nie wiem" przeradzało się w miniwykład, z argumentami za i przeciw. Potrafił rozbudzić pasje literaturoznawcze i edytorskie – wielu z jego studentów podjęło później pracę naukową. Uczył nas krytycznego myślenia: nieustannie powtarzał, by nikomu z poprzedników nie wierzyć, by wszystko sprawdzać. To stanowiło jego najistotniejsze naukowe przesłanie.

Sam uprawiał taki właśnie model nauki: uważnej, podejrzliwej, dociekliwej, ale też indywidualnej, jednostkowej. Zasada „ograniczonego zaufania", czyli *de*

---

[9] Recenzentami w przewodzie habilitacyjnym byli prof. H. Markiewicz, prof. Z. Stefanowska, prof. Z. Goliński i prof. J. Kulczycka-Saloni.

[10] Adamczyk pracował również na stanowisku profesora w Wyższej Szkole Humanistyczno-Przyrodniczej w Sandomierzu (1996–2007) oraz – po przejściu na emeryturę – w Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku (2006–2015).

facto jego braku w stosunku do kogokolwiek, powodowała, że choć pracował w zespołach badaczy i nimi kierował – głównie w ramach edycji *Pism zebranych* Żeromskiego – każdy artykuł i każdą książkę przygotowywał w pojedynkę. Sporadyczne, naprawdę rzadkie przypadki współautorstwa – z profesorami Wiesławem Cabanem i Zbigniewem Golińskim, z prof. Aliną Kowalczykową i z piszącą te słowa[11] – były efektem wieloletniej znajomości i współpracy, latami budowanego zaufania (wcale niezdobytego raz na zawsze).

Wspomniana edycja krytyczna *Pism zebranych* Żeromskiego to szczególny projekt w karierze Adamczyka, towarzyszący mu przez 50 lat życia. Inicjatywa *Pism* zrodziła się w IBL PAN w Warszawie w 1974 roku; ich redaktorem został Zbigniew Goliński – najistotniejsza, obok Jakubowskiego, osoba w biografii naukowej Adamczyka. Darzył on Golińskiego niezwykłym szacunkiem, podziwiał za klasę, cenił za erudycję, uważał za autorytet[12]. Mawiał, że to od Golińskiego nauczył się edytorstwa, co nie znaczy, że we wszystkim z nim się zgadzał. Adamczyk od początku należał do komitetu redakcyjnego *Pism*, po śmierci Golińskiego przejął obowiązki ich redaktora (2011–2024). W edycji, obliczonej na 39 tomów i nadal kontynuowanej, przygotował aż 16 tomów (14 samodzielnie)[13]. Zmarł w trakcie prac nad trzecim tomem dzienników. Liczył, że *Pisma* zostaną dokończone i że w sposobie opracowania pozostaną one wierne zasadom przyjętym przez Golińskiego, a następnie przez niego.

Prace Adamczyka poświęcone Żeromskiemu obejmują rozmaite aspekty działalności pisarza. W dorobku profesora są publikacje na temat recepcji twórczości autora *Popiołów*: mowa tu przede wszystkim o książkach *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości: 1895–1964* (1975) oraz *„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemik z 1925 roku* (1988)[14]. Adamczyk napisał wiele artykułów oraz wstępów do dzieł Żeromskiego, w których zaproponował nowe, odkrywcze

---

[11] Zob. L. Grzybowski, *Opis powstania polskiego w roku 1863 i 1864 w województwie krakowskim*. Oprac. W. Caban, Z. J. Adamczyk. Kielce 1994. – S. Żeromski, *Dziennik z wiosny 1891 roku*. Oprac. Z. J. Adamczyk, Z. Goliński. Kielce 2000. – S. Pigoń, M. Żeromska, *Korespondencja wzajemna (1952–1968)*. Do druku przygotowali, wstępem i komentarzem opatrzyli Z. J. Adamczyk, A. Kowalczykowa. Rzeszów 2004. – S. Żeromski: *Dzienniki*. Oprac. Z. J. Adamczyk, B. Utkowska. T. 1: *1882–1883*; t. 2: *1883–1885*. Kielce–Warszawa 2021–2023. *Pisma zebrane*. Red. Z. Goliński. Kontynuacja pod red. Z. J. Adamczyka. Seria 5, [t.] 27–28.

[12] Zob. m.in. Z. J. Adamczyk, *Zbigniew Goliński jako redaktor krytycznej edycji pism Stefana Żeromskiego*. W zb.: *Zbigniew Goliński. Portret badacza*. Red. T. Chachulski. Warszawa 2016.

[13] Są to w serii *Nowele, opowiadania i inne utwory epickie* tomy: *Opowiadania* (Warszawa 1981), *„Rozdzióbią nas kruki, wrony". Utwory powieściowe* (Warszawa 1983) oraz *Sen o szpadzie. Pomyłki i inne utwory epickie* (Warszawa 1990); w serii *Powieści* tomy: *Wierna rzeka* (Warszawa 1990) i *Przedwiośnie* (Warszawa 1996); w serii *Pisma społeczne i wspomnienia* wszystkie tomy, czyli *Pisma raperswilskie. Wspomnienia i sylwetki* (Kielce–Warszawa 2015), *Publicystyka 1889–1919* (Kielce–Warszawa 2016), *Publicystyka 1920–1925* (Kielce–Warszawa 2017); również wszystkie tomy w serii *Listy*: *Listy 1884–1892* (Warszawa 2001), *Listy 1893–1896* (Warszawa 2001), *Listy 1897–1904* (Warszawa 2003), *Listy 1905–1912* (Warszawa 2006), *Listy 1913–1918* (Warszawa 2008), *Listy 1919–1925* (Warszawa 2010).

[14] *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości. 1895–1964*. Wybór tekstów, wstęp Z. J. Adamczyk. Bibliografia przekładów i indeks tłumaczy oprac. D. Bilikiewicz-Piotrowska. Przedm.

interpretacje jego utworów, m.in. *Wiernej rzeki*, *Ech leśnych*, *Siłaczki*, *Syzyfowych prac*[15]. Najdłużej zajmował się *Przedwiośniem* – wydawał tę powieść kilkukrotnie, za każdym razem zmieniając, wzbogacając i aktualizując swoje do niej komentarze[16].

Najważniejszymi jednak obszarami zainteresowań profesora były biografistyka i edytorstwo, szczególnie edycje źródeł oraz tekstów niefikcjonalnych.

Pojedyncze listy Żeromskiego lub do niego kierowane, a także inne dokumenty związane z rodziną pisarza Adamczyk drukował od początku lat sześćdziesiątych. Od tego też czasu zbierał wszelkie materiały odnoszące się do biografii Żeromskiego. Materiałów źródłowych, informacji potrzebnych do objaśnień realiów życia pisarza szukał w bibliotekach i archiwach całej Polski, wielokrotnie jeździł po nie za granicę: do archiwów ukraińskich, litewskich, rosyjskich, czeskich, włoskich, francuskich. Gnała go nieustanna ciekawość, niegasnące pragnienie dotarcia do kolejnych nieznanych listów, nowych dokumentów, zapomnianych, często zmanipulowanych metryk urodzenia, ślubu, zgonu. Imponował jego młodzieńczy, niczym niezmącony entuzjazm dla tych poszukiwań; urzekała energia, z jaką później o swoich znaleziskach opowiadał. I ten entuzjazm, i tę energię zachował niemal do ostatnich dni. Powtarzał, że największe przygody przeżywa się w bibliotekach.

Chyba najbardziej doniosłym osiągnięciem naukowym Adamczyka jest 6-tomowe wydanie *Listów* Żeromskiego, które ukazało się w ramach *Pism zebranych*. Przygotowanie tej edycji zajęło profesorowi 15 lat. Listy opatrzył bogatymi komentarzami opartymi na źródłach – konfrontowanych ze sobą, weryfikowanych, sprawdzanych. Ostatni tom listów wyszedł w 2010 roku, a już 7 lat później Adamczyk opublikował rewelatorską książkę *Manipulacje i tajemnice. Zagadki późnej biografii Stefana Żeromskiego*, którą nazwał erratą do trzech ostatnich tomów listów. Z typową dla siebie bezkompromisowością i naukową uczciwością pisał we wstępie do owej książki, że gdy wydawał korespondencję Żeromskiego, nie miał świadomości, jak bardzo zakłamana jest jego późna biografia, że własnymi objaśnieniami do listów bezwiednie podtrzymał – rozpowszechniany przez Monikę Żeromską, Hannę Mortkowicz-Olczakową i Alinę Kowalczykową – „landrynkowy" obraz ostatnich lat życia autora *Popiołów*, że nie odpowiada mu „rola wspólnika w budowaniu takiego nieprawdziwego wizerunku Żeromskiego"[17]. I przedstawił swoją wersję życia Żeromskiego z lat 1908–1925 – dramatyczną, bolesną, trudną. Taką, jaka wyłania

---

J. Z. Jakubowski. Warszawa 1975. – Z. J. Adamczyk, *„Przedwiośnie" Stefana Żeromskiego w świetle dyskusji i polemik z 1925 roku*. Kielce 1988 (wyd. 2, poszerz.: Warszawa 1989).

15 Zob. Z. J. Adamczyk: wstęp w: S. Żeromski, *Wierna rzeka. – Klechda domowa*. Oprac. Z. J. Adamczyk, Wrocław 1978. BN I 232; wstęp w: S. Żeromski, *Echa leśne*. Łódź 1985; *„Siłaczka", czyli opowieść o doktorze Pawle Obareckim*. W zb.: *Nowela – opowiadanie. (Ewolucja gatunku)*. Red. S. Żak. Kielce 1994; *O „Syzyfowych pracach" trochę inaczej*. „Przegląd Humanistyczny" 1995, nr 6.

16 Z. J. Adamczyk: wstęp w: S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Oprac. Z. J. Adamczyk. Wrocław 1982. BN I 242; wstęp w: S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Oprac. Z. J. Adamczyk. Kraków 1997; przedmowa w: S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Tekst do druku przygot. S. Zacharz. Kielce 2019. Zob. też Z. J. Adamczyk, *„Przedwiośnie" – prawda i legenda*. Poznań 2001.

17 Z. J. Adamczyk, *Manipulacje i tajemnice. Zagadki późnej biografii Stefana Żeromskiego*. Warszawa 2017, s. 15.

się ze zgromadzonych przez Adamczyka dokumentów (niekiedy z ich skrawków), z listów, z informacji prasowych, ze wspomnień i relacji innych osób.

Z podobną motywacją prostowania „półprawd, przemilczeń i konfabulacji, a czasem zwyczajnych kłamstw”[18], tym razem narosłych wokół młodzieńczej biografii Żeromskiego, Adamczyk przystąpił do prac nad edycją krytyczną jego dzienników. W przedmowie do pierwszego ich tomu zrewidował mity dotyczące losów dzienników, w komentarzach i biogramach obnażył kłamstwa innych biografów pisarza, przede wszystkim Stanisława Piołun-Noyszewskiego.

Należy żałować, że profesor nie napisał biografii Żeromskiego. Czasami łudził, że o niej myśli, może już nad nią pracuje... Unikał jednak deklaracji, wydaje się, że nigdy na poważnie nie planował jej przygotowania. W rozmowach prywatnych, w wywiadach, we wstępie do *Manipulacji i tajemnic* twierdził, że gromadzi dokumenty dotyczące Żeromskiego, publikuje je, metodycznie i pedantycznie prześwietla po to, „by mogła w przyszłości powstać rzetelna i gruntowna praca o całym życiu autora *Popiołów*”[19]. Kto miałby tę biografię napisać? Czy da się ją złożyć z fragmentów – z komentarzy Adamczyka do sześciu tomów listów, trzech tomów publicystyki, dwóch tomów dzienników, z licznych innych jego tekstów? A nawet jeśli, czy ta choćby najbardziej „rzetelna i gruntowna” rekonstrukcja ma szansę być napisana z taką pasją i z równym zaangażowaniem czytana?

Beata Utkowska
Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce
ORCID: 0000-0002-6419-9237

[18] *Ibidem*, s. 11.
[19] *Ibidem*.