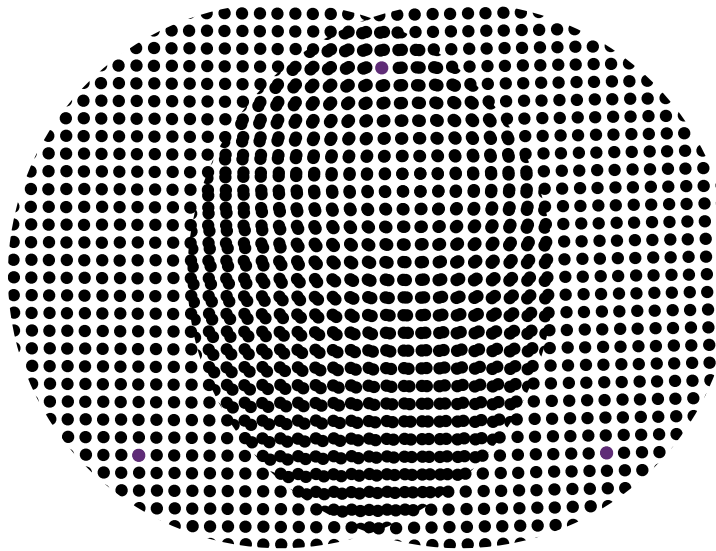
LUDZIE I TEORIE

KRĘGI ZAŻYŁOŚCI



PARABAZA

TOM V

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

LUDZIE I TEORIE

SERIA **PARABAZA**

KOMITET REDAKCYJNY:
Monika Kopcik
Karolina Kulpa
Anna Piniewska
Piotr Sidorowicz

W serii ukazały się:

Poetyki protestu, M. Kopcik, K. Kulpa, A. Piniewska, P. Sidorowicz, D. Ulicka (red. nauk.), Warszawa 2021

Podmioty bezczynności, M. Nabiałek, A. Piniewska, P. Sidorowicz, Ł. Wróbel (red. nauk.), Warszawa 2024

D. Ulicka, *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum*, Warszawa 2024

A. Ciechomska, *Zapomniane ogniwo polskiej estetyki fenomenologicznej. Twórczość Ady Werner-Silberstein w kontekście literaturoznawstwa trzech pierwszych dekad XX stulecia*, Warszawa 2025

LUDZIE I TEORIE
KRĘGI ZAŻYŁOŚCI

REDAKCJA NAUKOWA
ADELA KOBELSKA
HELENA MARKOWSKA-FULARA
ŁUKASZ WRÓBEL

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Koło Naukowe Teorii Literatury
PARABAZA
Uniwersytet Warszawski

Redaktorzy naukowi
Adela Kobelska, Helena Markowska-Fulara, Łukasz Wróbel

Recenzent
Adam Dziadek

Redaktor prowadząca
Magdalena Zielińska

Redakcja, korekta
Anna Przyborowska (język polski, język rosyjski)
Natalia Kłopotek (język angielski)
Olena Ostapchenko (język ukraiński)

Indeks
Patrycja Polek

Projekt okładki i stron tytułowych
Anna Kmita

Skład i łamanie
Dariusz Górski

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 PL (CC BY 4.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/pl/legalcode.pl)

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2026

Adela Kobelska, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0002-4357-9230
Helena Markowska-Fulara, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0003-1219-3084
Łukasz Wróbel, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0003-3284-9298

ISBN 978-83-235-7235-0 (druk)
ISBN 978-83-235-7237-4 (pdf online) ISBN 978-83-235-7236-7 (e-pub)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2026

Druk i oprawa
Totem.com.pl

Ulickiej Danucie dla licznych uciech

Spis treści

Adela Kobelska, Helena Markowska-Fulara, Łukasz Wróbel – *Uliczka dankologiczna* 11

Tabula gratulatoria 29

Aleksandra Okopień-Sławińska – *Niech żyje nam…* 39

Alina Molisak – *Pamięć, tożsamość i dziedziczenie w komiksie Rutu Modan „Zaduszki”* 41

Anna Krajewska – *Dramaturgia jako literaturoznawczy dyskurs możliwy* 69

Anna Piniewska, Karolina Kulpa, Monika Kopcik, Piotr Sidorowicz – Cadavre exquis*. Historia niesłychana* 82

Anna Skubaczewska-Pniewska – *„Śmiercioautoryzm” vs. „postmortemizm”. Powieści o śmierci autora jako seria tematyczna* . . . 98

Artur Hellich – *Alfabet grantowy* 114

Dawid Maria Osiński – *Profesor Danucie Ulickiej w siedemdziesiąte urodziny inwokacyja mową trudno wiązaną epopeicznie splecionа, w imieniu literaturoznawstwa polskiego zanoszona* . . 123

Edward Balcerzan – *tzw.* 129

Eliza Kącka – *Elizja okolicznościowa* 140

Ewa Kosowska – *Polonez ku czci zacnej Perły Filologii, Pani Profesor Danuty Ulickiej, z okazji Jej Jubileuszu* 143

Galin Tihanov – *Bakhtin Opens the Dictionary of Philosophy and Stumbles upon the Entry for Cosmopolitanism* 146

Bachtin otwiera słownik filozoficzny i napotyka hasło „kosmopolityzm” (przeł. Joanna Jeziorska-Haładyj) 160

Grażyna Szwat-Gyłybowa – *Krótki żywot toposu kotliny w literaturoznawstwie bułgarskim* 173

Igor Pilszczikow – *Три теории Якобсона-пушкиниста* 189
Trzy teorie Jakobsona puszkinologa (przeł. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz) 202

Jan Kordys – *Władimir Propp: muzyka i nauka* 215

ks. Jan Sochoń – *Tajemnice twórczości, dzieł literackich i interpretacji* 234

Jarosław Płuciennik – *Jakości metafizyczne i fenomenologia jako techniki duchowa Romana Ingardena* 254

Joanna Goszczyńska – *Pożegnanie z codziennością?* 273

Krzysztof Kłosiński – *Smaki Sienkiewicza* 284

Łukasz Żurek – *Nowy zmysł* 292

Magda Nabiałek-Przytuła – *Jak „się robi” scenę?* Retablo de las maravillas *i teatralny model kultury* 298

Maksymilian Odrzywołek – *Zakład* 318

Maria Prussak – *Co mówi korespondencja uczonych?* 320

Olena Haleta – *Між пафосом та іронією. Емоційні модуси письма у щоденнику Юра Меженка 1920-х років* 330
Między patosem a ironią. Emocjonalne tryby pisania w dzienniku Jura Meżenki z lat dwudziestych (przeł. Elwira Gilewicz) 344

Ondřej Sládek – *The Reception and Second Life of Mikuláš Bakoš's Anthology of Russian Formalists* 357
Recepcja i drugie życie antologii rosyjskich formalistów autorstwa Mikuláša Bakoša (przeł. Rozalia Słodczyk) 370

Piotr Bogalecki – *„Formuła dla zwojów”.* Monolog w samym centrum *Witolda Wirpszy (próba dedykacji)* 382

Regina Lubas-Bartoszyńska – *Rzut oka na dokonania naukowe prof. Danuty Ulickiej* 398

Seweryna Wysłouch – *Danuta Ulicka, Jej bohaterowie i humor akademicki* 402

Teresa Dobrzyńska – *Interpretacja utworu poetyckiego w świetle pytań o status podmiotu i rolę języka w kreowaniu obrazu rzeczywistości (refleksje przy lekturze wiersza Piotra Matywieckiego* XXX*)* 415

Tomáš Glanc – *Jakobson's "Linguistici nihil a me alienum puto"* . . 426
Jakobsona „Linguistici nihil a me alienum puto" (przeł. Aleksandra Ciechomska) 439

Tomasz Bilczewski – *Humboldt i Posnett. O przyrodoznawczych źródłach polskiego literaturoznawstwa teoretycznego* 452

Tomasz Jędrzejewski – *Ogród teorii warszawskiej polonistyki* 465

Tomasz Majewski – *Anioł riserczu* 469

Witold Sadowski – *Stanisław Mleczko – zapomniany wersolog* . . . 486

Włodzimierz Bolecki – *Danusia* 507

Zdzisław Łapiński – *Szymborska – wokół Nobla i później. Co literatura myślała i myśli o sobie?* 516

Biogramy autorów 527

Spis ilustracji 547

Indeks osób 548

Adela Kobelska
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-4357-9230

Helena Markowska-Fulara
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-1219-3084

Łukasz Wróbel
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-3284-9298

Uliczka dankologiczna

I. Literaturoznawczy temat możliwy

> […] kto, do kogo, kiedy, po co i jakim tonem mówi, kim jest i w czyim imieniu przemawia, jakiego gatunku mowy używa […] Takie właśnie pryzmatyczne, choć uchodzące za neutralne lektury prac […] składają się na […] jedyny dostępny […] zbiór opowieści[1].

Księga jubileuszowa dla profesor Danuty Ulickiej musi być książką o osobie, musi być książką o uczonej, musi też być książką o ludziach, słowach i miejscach związanych z literaturoznawstwem teoretycznym w Europie Środkowej i Wschodniej. W *Literaturoznawczych dyskursach możliwych* badaczka pisała, że bliskie jej jest przekonanie, iż nauka, w tym nauka o literaturze, składa się z różnojęzykowych, różnogatunkowych wypowiedzi powiązanych z kontekstem ich powstania, że interesuje ją nauka o literaturze postrzegana jako pamięć, której treścią są mniej lub bardziej „zagęszczone" i mniej lub bardziej

[1] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 87.

„rozrzedzone" opowieści[2]. W ostatnim z jedenastu principiów otwierających opublikowany pod jej redakcją monumentalny, trzytomowy *Wiek teorii* podkreślała zaś, że przyjęte w dziele ujęcie nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego „[…] kieruje się regułami historii splątanej, zespalającej wydarzenia tekstowe i pozatekstowe, oraz zasadami agnotologii i prozopografii"[3]. Tak też w rozlicznych publikacjach rozwikływała żmuty naukowych rozpraw, anegdot i materiałów archiwalnych, rekonstruowała egzystencjalno-instytucjonalne, prywatne i naukowe scenografie, powiązania ludzi z miejscami oraz atmosfery miejsc ze stylami bycia.

Niemal na początku swojej pierwszej książki pisała o Romanie Ingardenie: „Myśląc o sztuce, myślał zawsze o człowieku i jego świecie. Wynikało to z przekonania, że i sztuka, i nauka o niej, i filozofia podejmują we właściwym im języku te same pytania"[4], by nieco dalej podkreślić, że nauka „[…] ma funkcjonować nie «dla» przedmiotu, lecz «dla» podmiotu"[5]. Te dwa zdania otwierają przestrzeń, w której myśl naukowa Ulickiej będzie się stale poruszać: przestrzeń napięcia między badaniem koncepcji, pojęć i terminów a badaniem indywidualnych losów, między mówieniem o słowach a mówieniem o ludziach, między mówieniem o dziele a mówieniem o człowieku, którego praca twórcza, w tym naukowa, nie jest wykonywana w egzystencjalnej próżni, bytuje on bowiem w świecie, wśród ludzi, i rozmaite bywają koleje jego życia.

Wskazywane przez Ulicką (również w twórczości Michaiła Bachtina, Pawieła Fiłonowa czy Wiktora Szkłowskiego) zbieżność *philosophari* i *vivere*, genetyczny i ekspresywny związek między osobą a jej mową i świadomością (w tym świadomością naukową), wreszcie konieczność rozpoznania statusu wypowiedzi „autor-tematycz-

[2] Tamże, s. 88.

[3] Taż, *Rzut oka na nowoczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne*, [w:] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 11.

[4] Taż, *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 12.

[5] Tamże, s. 94.

nych" oraz „autor-graficznych"[6] skłaniają do postawienia pytań, jak w powyższym kontekście sytuują się Danka jako osoba, profesor Ulicka jako naukowczyni i wykładowczyni oraz publikowane przez nią rozprawy naukowe jako jej własne pisarstwo. Pozornie pozbawione śladów subiektywnego „ja", erudycyjne, zakorzenione archiwistycznie, realizowane ze stylistyczną swadą, acz niemanifestujące bezpośrednio relacji między osobą Autorki a jej bohaterami.

Jeżeli „[…] każda twórcza biografia jest równocześnie autobiografią"[7], to czy monografia poświęcona Ingardenowskiej filozofii literatury, czy suponowana „[…] bio-monografia Bachtina i jego czasów"[8], czy wreszcie *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum*, książka poświęcona przygodom człowieka archiwalnego, który archiwum postrzega nie jako zbiór dokumentów, lecz jako konstelację opowieści: faktualnych, potencjalnych, domyślnych, alternatywnych i jakich tam jeszcze[9], nie są aby zarazem wielostylową i różnogatunkową auto-bio-grafią Danuty Ulickiej? Czy nie odsłaniają subtelnego, nieraz ledwie uchwytnego rysu jej podmiotowości, wpisanej w tekst nie wprost, lecz poprzez wybór ścieżek, gestów i perspektyw?

Podmiotowo-aksjologiczne nacechowanie jej pisarstwa, ujawniające się w konsekwentnym przekonaniu, że nauka o literaturze jest przede wszystkim nauką o człowieku uwikłanym w życie jak w słowo i w słowo jak w życie, daje asumpt do tego, by analogiczną uwagę badawczą skierować ku samej uczonej. Zgodnie z duchem jej własnych dociekań uwaga ta byłaby rozpoznaniem relacji między życiem prywatnym i życiem instytucjonalnym a słowem, koncepcją a teorią, między doświadczeniem a formą wyrazu, między losem

---

[6] Taż, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999, s. 366–369.

[7] Taż, *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 14.

[8] Tamże, s. 15.

[9] Taż, *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2024, s. 40.



Wybrane publikacje książkowe Danuty Ulickiej. Fot. Łukasz Wróbel

a stylem życia, myślenia i pisania. Takie sploty są jednym z głównych zagadnień pracy naukowej Ulickiej, ale również domagają się niejako, żeby ona sama, wbrew swojej powściągliwości, stała się jednym z przedmiotów rozważań analogicznych do tych, które od lat inicjuje.

Jeżeli istnieje literaturoznawczy region republiki uczonych, a na jego wyżynach miasto teoretyków, to gdzieś pomiędzy jego alejami, zaułkami i placami znajduje się obszar szczególny, miejsce wciąż niedokładnie oznaczone na mapie, choć doskonale znane bywalcom. To właśnie tam, na skrzyżowaniu pojęć, terminów, nurtów, kierunków i koncepcji, czeka na rozpoznanie uliczka Ulicka. Poniższe uwagi stanowią wprawdzie jubileuszowy, ale przy tym zaledwie wstępny rekonesans w obszarze problematyki dankologicznej.

II. Strefy półoficjalności i nieoficjalności

> […] lepiej opowiedzieć […] inną, mniej oficjalną historię[10].

W zbiorze notatek do czekającej na napisanie dzoe-bio-geo-grafii Danuty Ulickiej powinny znaleźć się materiały dotyczące związanych z nią przestrzeni, miejsc i tras, po których się porusza, a także aktywności: oficjalnych, półoficjalnych i – być może bądź przede wszystkim – nieoficjalnych.

Przestrzeń Instytutu Literatury Polskiej w kontekście prof. Ulickiej to zwłaszcza pokoje 18 i 21 na pierwszym piętrze budynku warszawskiej polonistyki, przydzielone Zakładowi Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich.

Osiemnastka to wąskie pomieszczenie w typie dusznego wagonu tramwajowego, z jednej strony zabudowane długim regałem, na którym sukcesywnie rozrasta się „domowy księgozbiór Ulickiej", z drugiej ograniczone ścianą, na której wiszą, umieszczone za staraniem Szefowej, portrety starszyzny teoretycznoliterackiego rodu, m.in. Romana Ingardena, członków Warszawskiego Koła Polonistów: Franciszka Siedleckiego, Dawida Hopensztanda, Stefana Żółkiewskiego, opiekuna koła – Kazimierza Budzyka, sąsiadujące z ulokowanymi nad wejściem zdjęciami koleżanek i kolegów, którzy dawniej pracowali w naszym zakładzie: Krystyny Ruty-Rutkowskiej, Marcina Adamiaka, Tadeusza Komendanta oraz Eugeniusza Czaplejewicza, Wincentego Grajewskiego i Zofii Mitosek. Pośrodku stół zajmujący zdecydowaną większość pozostałej przestrzeni, wokół niego stłoczone studentki i stłoczeni studenci; przy jego końcu, w pobliżu drzwi wejściowych, siedzi Danuta: ma dyżur, prowadzi zajęcia, względnie egzaminuje.

Pokój numer 21 ma natomiast charakter gabinetowy. Przeszklony regał przy jednej ze ścian zapełniają pozostawione tu przez pracownice i pracowników książki, a także sterty semestralnych, rocznych,

[10] Taż, *Słowa i ludzie…*, dz. cyt., s. 326.



Galeria portretów starszyzny teoretycznoliterackiego rodu
(pokój numer 18, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego).
Fot. Helena Markowska-Fulara

licencjackich i magisterskich prac, o których uprzątnięcie kierownik Zakładu zabiega z iście syzyfową wytrwałością. Przez kilka lat wszystkich cieszyła wystawiona okładką do szyby rozprawka *Wychowanie moralne w zespole*; dzieło w którymś momencie zniknęło i do dzisiaj nie wiadomo, czy to oznacza, że zakładowy zespół po prostu jest już wystarczająco umoralniony, czy też na moralności mu zbywa, skoro pomieniony tom stał się łupem nieznanej przywłaszczycielki bądź nieznanego przywłaszczyciela. Przy drugiej ścianie znajdują się biurko z lampką łysą śpiewaczką, krzesło po jednej stronie, a naprzeciwko ławka dla poszczególnych metonimii społeczności studenckiej. Tutaj Danuta miewa dyżury lub też egzaminuje.

Obrazu każdego z pomieszczeń dopełniają wieszaki na ubrania i niewielkich rozmiarów lustra, w których przeglądając się, można – jeśli jest taka potrzeba – poprawić szminkę lub apaszkę.

Lustro to nie bibelot, zbytek czy fanaberia, lecz element zakładowej infrastruktury umożliwiający godne funkcjonowanie w przestrzeni akademickiej. Również ono współtworzy habitus pracy naukowo-dydaktycznej.

W obu pokojach, na granicy wyczuwalności, unosi się subtelna woń kobiecych perfum zmieszanych z nutami dymu papierosowego. Zawisła niczym znak wodny pozostawiony przez osobę, która nie potrzebuje wizytówki, by oznaczyć miejsce swoją obecnością. Ten zapach, cichy, nie do pomylenia z innym, głosi: to zakład poetyki i teorii literatury, zakład Danuty Ulickiej.

Naoczna, w fenomenologicznym znaczeniu naoczności zmysłowej, prywatno-na-poły-instytucjonalna geografia Danuty Ulickiej powinna uwzględnić także jej modalność jako osoby zmotoryzowanej, automobilnej, zmagającej się co rusz z awariami pojazdu i mającej niezłe chody w warsztacie samochodowym. Jako kierującej nie tylko zakładem teorii, ale również autem – wożącej swoich podopiecznych i współpracowników z punktu A do punktu B, czasem po Warszawie (nie zawsze najkrótszą trasą), czasem poza stolicą. W tym kontekście niech w pamięci literaturoznawczej pozostanie wspomnienie o podróży do Kamienia Śląskiego k. Opola na XXIII Konferencję Teoretycznoliteracką „Literatura i Wiedza" (2005), kiedy to pasażerami Ulickiego auta byli Stanisław Balbus, Tadeusz Komendant i Łukasz Wróbel. Droga upływała im w rytm mijanych miejscowości, wśród których wyróżniły się Wyrazów i Łosiów, gdzie lokalne zakłady usługowe podsuwały nieoczekiwane kompozycje nominalne o charakterze metafor dopełniaczowych: „tartak wyrazów", „myjnia łosiów". Kiedy zaś dojechali do celu, stanęli w Kamieniu Śląskim nad kamieniem, na którym była umieszczona tabliczka z napisem „Kamień Śląski". Serca i umysły czworga podróżników dygotały z nadmiaru mimetycznych i referencjalnych zapętleń, teoretycznej inwencji i zwykłego ukontentowania. A później, w drodze powrotnej, złapali gumę.

Edith Stein, odpowiadając Romanowi Ingardenowi w liście z 10 października 1918 roku na nadesłane przezeń życzenia urodzinowe, a także dziękując mu za chęć uczestniczenia w przygotowywanym



Danuta Ulicka oraz (od lewej) Łukasz Wróbel, Tadeusz Komendant, Jarosław Płuciennik w Kamieniu Śląskim (z archiwum Tadeusza Komendanta)

monograficznym tomie „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" poświęconym Adolfowi Reinachowi[11], pisała: „Jest w ogóle taka fenomenologiczna zasada życiowa, że ferie trzeba spędzać wspólnie"[12]. Uwaga niemieckiej filozofki, wydobywająca różnomodalność fenomenologicznych reguł oraz ich obowiązywalność zarówno w przestrzeniach akademickich, jak i prywatnych, rezonuje z naukowymi zainteresowaniami, ale też z półoficjalnymi i zupełnie nieoficjalnymi modalnościami egzystencjalnymi Danki, która – o czym postronni zapewne nie wiedzą – swój egzystencjał, pełniej nawet niż w „twardej nauce", realizuje w trybie rozmów

[11] Reinach zginął na froncie 16 listopada 1917 roku. Planowany tom rocznika fenomenologicznego nigdy się nie ukazał.

[12] E. Stein, [List] *53*, przeł. M. Klentak-Zabłocka, [w:] *Spór o prawdę istnienia. Listy Edith Stein do Romana Ingardena*, oprac. A. Polkowski, Wydawnictwo „M", Oddział Warszawski Towarzystwa im. Edyty Stein, Kraków–Warszawa 1994, s. 95.

osobistych, niewymagających posługiwania się uświęconymi akademickimi gatunkami mowy. Przy papierosie, kawie bądź lampce wina, serze i oliwkach, już po zajęciach, podczas dyżurów, przerw w konferencyjnych obradach, wreszcie „[…] w czasie wolnym wolność ubezpieczającym i w przestrzeniach dalekich od akademickich”[13], relacje zrazu studencko-doktorancko-mistrzowskie płynnie przechodzą w pełne wzajemnego szacunku oraz sympatii kręgi zażyłości i w związki przyjaźni.

Podobnie jak Immanuel Kant, który rozważając różne sposoby pobudzania wyobraźni „[…] i wzajemnej wymiany myśli”, pisał, że wino spożywane w towarzystwie prowadzącym rozmowę działa jak podnieta, wzmacnia kreatywność, dowcip, błyskotliwość i rozmowność, ma więc wyraźne społeczno-poznawcze zalety[14]; analogicznie do Friedricha Nietzschego podkreślającego w jednym z aforyzmów szczególne aspekty wina, pozwalające przemieniać wodę zwyczajnego życia w wino egzystencji intensywnej, pełnej smaku i czerpiącej ożywcze soki z kontaktu ze sztuką[15]; wreszcie w ślad za Michaiłem Bachtinem dowodzącym, że rabelaisowskie obrazy uczt implikują pozytywne wartości przyznawane wspólnotowej konsumpcji, rytualnemu wykraczaniu poza porządek oficjalny, zawieszaniu dystansu społecznego oraz praktykowaniu ustanawiania i podtrzymywania w obowiązywalności przestrzeni wspólnej, w której swobodna wymiana myśli i mądrego słowa oraz radosne spożywanie wina mają siłę odnowicielską, życiodajną[16] – Danuta Ulicka kultywuje sztukę „winnej rozmowy”, wspólnego i wspólnotowego praktykowania myśli.

---

[13] D. Ulicka, *Doświadczanie czasu…*, dz. cyt., s. 587.

[14] I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, cz. 1, § 29, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 72–73.

[15] F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień. (Ludzkie, arcyludzkie, część druga)*, przeł. K. Drzewiecki, Wydawnictwo „bis”, Warszawa 1994, af. 109, s. 68–69.

[16] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 391–401, 420–421.

Rozmowy te, prowadzone często na marginesie konferencji, seminariów, spotkań w bibliotekach bądź u niej w mieszkaniu, przybierają charakter twórczej kontynuacji tradycji dawnego humanistycznego *convivium* jako przestrzeni równouprawnienia, serdecznej wymiany, niehierarchicznego krążenia idei. To dyskusje, w których uczony głos nie odgradza się ani erudycyjnym murem, ani dyscyplinarną twardością, lecz otwiera się dialogicznie – w gotowości do słuchania, wspólnego dopowiadania myśli i domyślania kwestii, w gestach wzajemnego komentowania i rozwijania wątków.

„Winność rozmowy" oznacza tutaj przede wszystkim styl obecności: otwartość na wielogłos i wielojęzyczność, łagodną ironię, ale i wyraz zachwytu, skłonność do przekraczania granic między dyscyplinami i ich słownikami, a także szczególną formę intelektualnej gościnności, która dopuszczając różnice, nie rezygnuje z naukowych standardów. Można powiedzieć, że dialogi prowadzone przez Ulicką z tekstami, ze słowami i z ludźmi, z tradycjami naukowymi i stylami myślowymi, to właśnie „rozmowy winne" – podnoszą temperaturę myślenia, ożywiają inwencję i pobudzają wymianę idei, krążenie pojęć, stwarzają warunki, w których inne, inni, zwłaszcza młodsze badaczki i młodsi badacze, mogą poczuć się współuczestniczkami i współuczestnikami, a nie petentami dyskursu. Wszak i dyskusje podczas comiesięcznych, piątkowych zebrań Zakładu, wskutek wysuniętej przez nią propozycji, zaczynają się „po młodszeństwie", a porządek hierarchiczny z reguły nie wstrzymuje ich żywiołu modelowanego gestami „ad vocem" oraz samowolnego udzielania sobie głosu zarówno przez Szefową, jak i przez niezdyscyplinowanych „zakładników" i gości.

To właśnie w polu dialogu, życzliwej, ale i gorącej debaty, wspólnotowego rozwikływania losów oraz rozwijania sensów i znaczeń ujawnia się jeden z najbardziej charakterystycznych rysów życia, a więc i działalności naukowej oraz dydaktycznej, zatem i pisarstwa Ulickiej: przekonanie, że każda refleksja, nawet najściślej filologiczna, powstaje wśród ludzi i potrzebuje przestrzeni współmyślenia, w której idee mogą fermentować, dojrzewać i krążyć, jak dobre wino krąży w kielichach wśród uczestników sympozjonu.

Familiarność kontaktów nie oznacza rezygnacji z naukowych standardów. Profesor Ulicka zarówno wobec innych, jak i przede wszystkim wobec samej siebie zachowuje najwyższy poziom wymagań związanych z działalnością akademicką. Jej podopieczne i podopieczni częstokroć zachodzą w głowę nad godzinami pracy swojej promotorki, która niezależnie od dnia tygodnia, niezmordowanie, z benedyktyńską cierpliwością oraz dokładnością szwajcarskiego zegarmistrza czyta i poprawia rozdziały ich prac. Jednym z efektów terminowania u niej jest głębokie przyswojenie przez absorpcję wyśrubowanych standardów pracy z tekstem, przede wszystkim własnym. Uwewnętrznione naukowe nad-Ja odzywa się później, podczas pisania lub redagowania artykułów i książek, (po)głosem Pani Profesor. To na równi impuls twórczy, jak też sygnał mobilizujący do głębszego namysłu, większej precyzji i większej odpowiedzialności za formułowaną wypowiedź. Tak funkcjonuje mistrzowski warsztat pracy filologicznej, w takich warunkach rodzi się także i kształtuje nieformalna „szkoła historii literaturoznawstwa teoretycznego w Europie Środkowej i Wschodniej" pod matronatem Danuty Ulickiej.

Prowadzone od dawna i systematycznie powtarzane badania bio-etno-geograficzne dowodzą, że Danuta operuje w strefie czasowej równoległej do tej, w której pracują zwyczajni akademicy, nawet ci dysponujący znacznie większą niż przeciętna elastycznością dobową – potrafi podsyłać tak zwane przydasie, informować o własnych aktualnych odkryciach oraz olśnieniach naukowych, lekturowych czy operowych zarówno w czasie pracy urzędów państwowych, jak i w zdecydowanie mniej humanitarnych godzinach. W rzeczywistości jest to raczej kwestia ustawienia priorytetów oraz osobistej dyscypliny niż czasoprzestrzennej anomalii: przekonania, że praca naukowa, w tym praca nad tekstem, wymaga gotowości nie tylko intelektualnej, że współbycie w słowie i ze słowem nie podlega logice godzinowego wymiaru pracy od–do.

Ta odsłona persony Ulickiej jest najlepiej znana w środowisku akademickim. Naukowa bezkompromisowość, ostrość osądu oraz pasja (bywa, że szewska) agonu prowadzonego w ramach dyskusji konferencyjnych lub polemiki podejmowanej podczas zebrań

naukowych stały się jej cechami rozpoznawczymi. Ale Danuta, dla wielu „Danka", „Danusia", to zarazem osoba nad wyraz troskliwa i opiekuńcza, gotowa wskoczyć za kimś w ogień, co niekoniecznie jest dostrzegalne w postawie twardej naukowczyni, jakkolwiek manifestuje się w bliższych z nią relacjach, niezależnie od czyjegoś wieku, stopnia bądź tytułu naukowego. Potrafi słuchać z taką samą pasją, z jaką dyskutuje, pomaga, niewiele sobie robiąc z ograniczeń instytucjonalnych, z pełnym zaangażowaniem, w poczuciu odpowiedzialności za ludzi i słowa. Te dwie modalności: wymagająca, surowa profesor i serdeczna Danka – człowiek z krwi i kości, tworzą wyjątkowy, humanistyczny profil osoby, która łączy intelektualny rygor z autentyczną życzliwością.

III. Odmiany referencji, rozwinięcia, nawiązania, reminiscencje i oddźwięki

> Czas przeszły i teraźniejszy po wielokroć nakładają się […] na siebie niczym na fotografii wykonanej techniką izohelii. Taką fotografię podsuwamy[17].

Danutę Ulicką cechuje wyczulenie na filologiczną, w tym literaturoznawczą, wieloręczność. Daje temu wyraz w pracy badawczej, w podejmowanych funkcjach i obejmowanych stanowiskach. Pozostawiając na boku jej głębokie i wieloaspektowe zaangażowanie w merytoryczny, organizacyjny i instytucjonalny kształt polskiej humanistyki, warto przypomnieć, że bywała i bywa autorką, tłumaczką, redaktorką, edytorką oraz recenzentką. Do wszystkich zobowiązań, związanych zarówno z własną, jak i z cudzą działalnością naukową, przykłada zawsze równą miarę, linijkę, kątomierz, szkiełko i oko. Niezależnie od tego, czy chodzi o konsultację pracy

[17] D. Ulicka, *Rzut oka*…, dz. cyt., s. 136.

studenckiej, projektu doktoratu, fragmentu powstającej habilitacji, czy opinię na temat artykułu, książki, o wybór pojęć i terminów do indeksu bądź jedno słowo w przekładzie – traktuje sprawę z taką samą powagą i taką samą przenikliwością. Co oczywiście nie raz i nie dwa staje się przyczyną prawdziwej agonii[18] osób uczestniczących w jej seminariach albo proszących ją o opinię na temat ukończonego tekstu, jakkolwiek jest to agonia filologiczna, a więc twórcza i w efekcie przynosząca niemałą satysfakcję.

Tak rozumiana idea wieloaspektowej, dobrej filologicznej roboty przyświecała nam podczas prac nad niniejszą księgą. Grupa osób, które ją tworzyły – nie tylko wymienionych w spisie treści jako autorki i autorzy, ale również tych, które sygnują przekłady tekstów obcojęzycznych, których wysiłek został odnotowany na stronie redakcyjnej bądź pozostaje jedynie w naszej wdzięcznej pamięci – jest nieprzypadkowa. Wszystkie łączy zażyłość z Danutą Ulicką: naukowa, pozanaukowa, często zaprawiona filiżanką kawy, papierosem, wzmocniona korespondencją, wspólnym wyjściem do opery, teatru lub na wystawę czy rytuałem cotygodniowej wspólnej jazdy samochodem.

Festschrift gromadzi twórczynie i twórców o różnych zainteresowaniach i odmiennych usytuowaniach instytucjonalnych, przestrzennych oraz czasowych względem Jubilatki. Należą do nich osoby pochodzące z Polski, Ukrainy, Rosji, Czech, Słowacji i Bułgarii; są wśród nich doktoranci, świeżo i mniej świeżo upieczeni doktorzy, doktorzy habilitowani oraz grono profesorskie. Mapa miejsc, z których nadesłano teksty, rozciąga się od Lwowa po Kalifornię. W tym zakresie konstelacja współtwórczyń i współtwórców tego tomu – na zasadzie swoistej homologii – odzwierciedla wymiary, historię i metody pracy Ulickiej. Jest też dowodem na trwałość słowiańskiej republiki uczonych, których łączą nie tylko obszar kulturowo-geograficzny, zainteresowania naukowe, kolektywne przedsięwzięcia i więzi

[18] Jeżeli tylko pamiętać, że „agonia", zanim w okresie średniowiecza utrwaliła się w znaczeniu 'procesu umierania', oznaczała – zgodnie z greckim źródłosłowem – zmagania, próbę, spór i walkę, a w Wulgacie funkcjonuje w sensie 'utrapienia'. A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, hasło: *agonia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 5.



Danka, kawa i papieros (z archiwum Tadeusza Komendanta)

instytucjonalne, lecz przede wszystkim korpus lektur i style myślenia, a także świadomość, że od poprawnie postawionego przecinka czy właściwie bądź niewłaściwie przetłumaczonego wyrazu czasem zaczyna się rewolucja naukowa.

Układ tekstów w księdze zachowuje porządek alfabetyczny jako najmniej nacechowany hierarchicznie, umożliwiający przy tym rozmycie granic między tekstami naukowymi i nienaukowymi, wymieszanie ich jako wypowiedzi różnogatunkowych i należących do odmiennych rejestrów stylistycznych. Zależało nam także na podkreśleniu szczególnego charakteru relacji łączących Jubilatkę z autorkami i autorami, dlatego postanowiliśmy ułożyć nadesłane materiały nie podług nazwisk, tylko imion. Ten gest ma swoją wagę: imię, bardziej

niż nazwisko, niesie ze sobą sygnał bezpośredniości, czasem nawet intymności, które niekoniecznie manifestują się w ramach stosunków zawodowych. W ten sposób chcieliśmy nawiązać do atmosfery dialogowej współobecności, jaka towarzyszy mniej oficjalnym spotkaniom z Danką. Uporządkowanie tekstów według imion jest więc nie tylko zabiegiem redakcyjnym, lecz także śladem relacyjnej tkanki, która w tekście i w poza-tekście łączy te osoby i tę księgę.

Autorki i autorzy tego tomu przynależą do szczególnej wspólnoty literaturoznawczej. Część nadesłanych przez nich materiałów sytuuje się w polu naukowych zainteresowań Danuty Ulickiej, jest inspirowana jej badaniami, wchodzi w – nie zawsze bezpośredni – dialog z nią, z jej publikacjami, stanowiąc wielogłosowy komentarz do historii literaturoznawstwa w Europie Środkowej, Wschodniej oraz Południowo-Wschodniej i będąc zarazem kolejnymi wypowiedziami w trwającej od przeszło wieku wielopodmiotowej i wielojęzykowej teoretycznoliterackiej rozmowie. Nie mogło w tym polilogu zabraknąć słów kierowanych m.in. do Romanów: Ingardena i Jakobsona, namysłu nad statusem i specyfiką literaturoznawstwa teoretycznego czy analiz tekstów kultury. Pozostałe głosy w sposób bardziej bezpośredni odnoszą się do osoby Jubilatki, mówią o niej i do niej w tonie osobistym, wspomnieniowym i literackim.

Poetyka księgi jubileuszowej zwykle sprzyja stylowi choć odrobinę ceremonialnemu, nie zawsze potrafi pogodzić sformalizowanie akademickich relacji z konwiwialną swobodą. W przypadku prezentowanej przez część tekstów w niniejszym tomie – i z powodzeniem praktykowanej poza-tekstualnie – dankologii proporcje powagi i familiarności układają się same. To zaś rezonuje z akademickim oraz prywatnym credo Ulickiej, zgodnie z którym w relacjach między słowem a osobą, teorią a teoretykiem, nauką a życiem spójnik „a" powinien jedynie pozornie sugerować przeciwstawienie, w istocie zaś wyrażać głęboko pojętą koniunkcję: *Ludzie i teorie*.

Dostojna Jubilatko, Szanowna Pani Profesor, Droga Danko, Kochana Danusiu, Tobie i metrycznie uzdolnionym sroczkom, specjalistkom od ćwierkologii stosowanej, co roku wijącym gniazdo na wysokości Twojego okna, dedykujemy łączące nas *Kręgi zażyłości*.

Abstract

Dankological Lane

This article introduces Ulicka Studies, a new area of research situated at the intersection of philological anthropology, academic microhistory, and the entangled history of literary theory. It analyses the relationships between Danuta Ulicka, the places associated with her, and her theoretical practice, presenting them as a dynamic configuration of circles of familiarity. This reveals the existential, institutional, and material conditions of literary knowledge production.

Keywords: Danuta Ulicka, Danka, spaces of formality and informality, research and teaching activities, driving a car, wine and cigarettes, academic standards



Danuta Ulicka. Fot. Krzysztof Dubiel

Tabula gratulatoria

Olga Abramowicz, Marcin Dąbrowski, Marzena Franke,
Jolanta Stachuła, Edyta Wilk, Katarzyna Zielińska-Bęza
Biblioteka im. Wacława Borowego, Uniwersytet Warszawski

dr Maciej Adamski
Uniwersytet Wrocławski

prof. dr hab. Arkadiusz Bagłajewski
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

dr hab. Grzegorz P. Bąbiak, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Agata Bielik-Robson, prof. IFiS PAN
Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Prof. Em. University of Nottingham

Prof. Stanley Bill
University of Cambridge

prof. dr hab. Grażyna Borkowska
Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Iwona Burkacka, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Tomasz Chachulski
Instytut Badań Literackich PAN

dr Aleksandra Ciechomska
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Marcin Cieński
Uniwersytet Wrocławski

dr hab. Mariusz Czubaj
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Elżbieta Dąbrowicz-Płachecka
Uniwersytet w Białymstoku

dr hab. Katarzyna Dróżdż-Łuszczyk, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Wojciech Dudzik
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Adam Dziadek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Prof. Dr. Rolf Fieguth, Prof. Em.
Uniwersytet we Fryburgu

dr hab. Wanda Fijałkowska
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Krzysztof Gajewski, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Beata Garlej, prof. UKSW
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

prof. dr hab. Zbigniew Greń
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Andrzej Hejmej
Uniwersytet Jagielloński

prof. dr hab. Inga Iwasiów
Uniwersytet Szczeciński

prof. dr hab. Hanna Jadacka

dr Joanna Jeziorska-Haładyj
Uniwersytet Warszawski

dr Piotr Kajak
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Andrzej Karcz, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

Prof. Bożena Karwowska
The University of British Columbia, Uniwersytet Warszawski

dr Anna M. Kiełbiewska
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Zbigniew Kloch
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Agnieszka Kluba, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

prof. dr hab. Leszek Kolankiewicz, prof. em. UW
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Elżbieta Konończuk, prof. UwB
Uniwersytet w Białymstoku

dr hab. Dorota Korwin-Piotrowska, prof. UJ
Uniwersytet Jagielloński

prof. dr hab. Ryszard Koziołek
Uniwersytet Śląski

Prof. Aleksandra Kremer
Harvard University

prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska, prof. em. UG
Uniwersytet Gdański

dr Łukasz Książyk
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Bernadetta Kuczera-Chachulska
Instytut Badań Literackich PAN

prof. dr hab. Katarzyna Kuczyńska-Koschany
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

prof. dr hab. Dorota Kurek-Heck
Uniwersytet Wrocławski

dr hab. Iwona Kurz, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Michał Kuziak
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Andrzej Leśniak, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

prof. dr hab. Iwona Lorenc
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Marek Łaziński
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Andrzej Markowski

prof. dr hab. Michał Paweł Markowski
University of Illinois Chicago, Uniwersytet Jagielloński

dr hab. Grzegorz Marzec, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Magdalena Matysek-Imielińska, prof. UWr
Uniwersytet Wrocławski

prof. dr hab. Andrzej Mencwel, prof. em. UW
Uniwersytet Warszawski

Agata Miazek

prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak
Uniwersytet Zielonogórski

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

prof. dr hab. Roman Mnich
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Krzysztof Mrowcewicz, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

dr Konrad Niciński
Instytut Badań Literackich PAN

prof. dr hab. Alina Nowicka-Jeżowa
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Ryszard Nycz, prof. em. UJ
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Aleksandra Oszczęda, prof. UWr
Uniwersytet Wrocławski, „Pamiętnik Literacki”

prof. dr hab. Ewa Paczoska
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Przemysław Pietrzak
Uniwersytet Warszawski

dr Agnieszka Piotrowska
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Eugenia Prokop-Janiec
Uniwersytet Jagielloński

dr hab. Magdalena Rembowska-Płuciennik, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Paweł Rodak, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Ewa Rudnicka, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Elżbieta Rybicka, prof. UJ
Uniwersytet Jagielloński

dr hab. Katarzyna Sadkowska, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

Prof. Dr. Schamma Schahadat
Eberhard Karls Universität Tübingen

Prof. Bożena Shallcross, Prof. Em.
The University of Chicago

dr hab. Elżbieta Sidoruk
Uniwersytet w Białymstoku

prof. dr hab. Andrzej Skrendo
Uniwersytet Szczeciński

dr Rozalia Słodczyk

dr hab. Piotr Sobolczyk
Instytut Badań Literackich PAN

prof. dr hab. Wojciech Soliński, prof. em. UWr
Uniwersytet Wrocławski

dr hab. Danuta Sosnowska, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Marek Stanisz
Uniwersytet Rzeszowski

dr Anna Staszewska (z d. Skwarska)

prof. dr hab. Paweł Stępień
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Przemysław Strożek
Instytut Sztuki PAN, Archiv der Avantgarden
(Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

prof. dr hab. Ewa Szczęsna
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Beata Śniecikowska, prof. IBL PAN
Instytut Badań Literackich PAN

dr hab. Maria Tarnogórska, prof. UWr
Uniwersytet Wrocławski

dr Anna Tenczyńska
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Jan Tlustý, Assoc. Prof.
Masaryk University, Brno

Prof. Tamara Trojanowska, Assoc. Prof.
University of Toronto

dr hab. Magdalena Trysińska, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

Magdalena Tymicka

prof. dr hab. Andrzej Tyszczyk
Katolicki Uniwersytet Lubelski

prof. dr hab. Teresa Walas, prof. em. UJ
Uniwersytet Jagielloński

dr Krystyna Wierzbicka-Trwoga
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Izabela Winiarska-Górska, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Tomasz Wójcik
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Agata Zalewska, prof. ucz.
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Tomasz Zarycki
Uniwersytet Warszawski

dr hab. Andrzej Zawadzki
Uniwersytet Jagielloński

prof. dr hab. Dorota Zdunkiewicz-Jedynak
Uniwersytet Warszawski

dr Justyna Zych
Uniwersytet Warszawski

prof. dr hab. Bogusław Żyłko
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi



Rysunek Andrieja Lekomcewa (ze zbiorów Teresy Dobrzyńskiej). Fot. Łukasz Wróbel

Aleksandra Okopień-Sławińska

Niech żyje nam…

Nieoczekiwana wiadomość, że przyjaźni mi ludzie zamierzają urządzić i świętować jubileusz mojego dziewięćdziesięciolecia w 2022 roku, zaskoczyła mnie tym bardziej, iż musiałam wyzbyć się złudzenia, że właśnie dopiero wtedy rozpocznę, a nie skończę dziewięćdziesiąt lat, skoro urodziłam się w październiku 1932 roku. To zresztą nie była zbyt trudna życiowa korekta…

Uroczystość, pełną dobrych słów, uczuć i gestów, a do tego nieoczekiwanie uświetnioną niezwykłym, poświęconym mi sztambuchem, wspominam wdzięcznym sercem. Ale rok później i dalej, po dwóch latach, moi mili zdecydowali, że regularnie będą obchodzić kolejne jubileusze. Nie miałam na to sił ani chęci, jednak nie umiałam się ich dobrej woli sprzeciwić. Próbowałam protestować, ale kiedy nie znalazłam zrozumienia, zachowałam cichą rezygnację i bierność. Nie miałam też cienia pomysłu na to, co tym razem mogłabym moim gościom od siebie powiedzieć.

Kiedy przyszedł ten wieczór i usłyszałam obowiązkowy toast urodzinowych życzeń, owe zwykłe *Sto lat*…, wtedy nieoczekiwanie uprzytomniłam sobie, że przecież oni śpiewają: *Niech żyje, żyje nam*. Wówczas wszystko nabrało sensu. Nie ma już na tym świecie moich najbliższych: rodziców, brata, męża, syna, ale dopóki są ze mną ci, którzy chcą, abym dla nich żyła, to warto życie doceniać i lat swoich nie obliczać.

A teraz *Sto lat*… chciałabym wraz z Jej Przyjaciółmi zaśpiewać na siedemdziesięciolecie Pani Profesor Danucie Ulickiej[1], która, jak mało kto, żyje dla nas, żyje dla innych, których wspiera, kształci i promuje, dzisiejszych i dawnych, tych wszystkich, o których świat powiadamia i przekonuje.

Niech żyje nam, niech żyje nam.
W zdrowiu, szczęściu, pomyślności
Niechaj żyje nam!

[1] Danuta Ulicka była na moim jubileuszu w 2022 roku.

Alina Molisak
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-1862-8782

Pamięć, tożsamość i dziedziczenie w komiksie Rutu Modan *Zaduszki*

Współczesny komiks coraz częściej przekracza granice medium popularnego, zyskując status formy literackiej i artystycznej. Rutu Modan, izraelska artystka i scenarzystka, jest jedną z autorek, które udowadniają, że narracja graficzna może wnikliwie badać skomplikowane i trudne tematy pamięci, traumy i tożsamości. Jej komiks *Zaduszki* stał się rodzajem gry, polem konfliktu, na którym spotykają się rozmaite wersje przeszłości dotykającej zarówno jednostkę, jak i społeczność. Fragmentaryczna, niepełna, często ironiczna narracja sprawia, że historia polsko-żydowska może być traktowana jako swoista konfrontacja współczesności z czasem minionym, jako gest negocjacji pomiędzy doświadczeniem różnych pokoleń i różnych grup etnicznych.

Przestrzeń komiksu – podzielona na kadry, ujęcia i pauzy – wizualnie oddaje te pęknięcia. W ten sposób forma graficzna współgra z treścią, tworząc metaforę nieciągłej pamięci.

W swoich ilustracjach Modan stosuje realistyczną, pozbawioną idealizacji kreskę. Dzięki temu Warszawa nie zostaje ukazana jako przestrzeń martyrologiczna ani turystyczne „miejsce pamięci" w rozumieniu Pierre'a Nory, lecz opisana przez autorkę jest miastem zwykłych ludzi, przestrzenią, w której historia przenika się z codziennością. Ta wizualna zwyczajność staje się narzędziem demitologizacji przeszłości – Modan nie rekonstruuje historii, tylko bada jej obecność we współczesności.

W warstwie tematycznej *Zaduszki* są opowieścią o tym, że pełne odzyskanie przeszłości jest niemożliwe, o ambiwalencji pamięci i paradoksie własności, która metaforyzuje tożsamość. Modan, operując minimalistyczną kreską i subtelną paletą barw, buduje narrację o cichym, lecz głęboko emocjonalnym ładunku, gdzie codzienność splata się z cieniem historii. W ten sposób wpisuje się w tradycję współczesnych narracji postpamięciowych, które badają, w jaki sposób traumy poprzednich pokoleń oddziałują na ich potomków oraz jak jednostki negocjują własne miejsce w sieci pamięci i dziedziczenia.

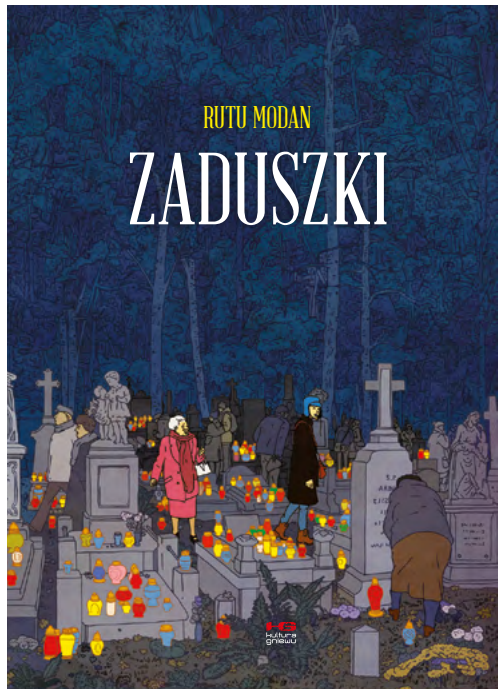
Chciałabym ukazać metody wykorzystane przez izraelską artystkę do dekonstrukcji wzorców Polaków i Żydów oraz stereotypów wzajemnego postrzegania się przez te grupy etniczne. Uważam, że twórczość Rutu Modan, rozpatrywana również w szerszej perspektywie, w kontekście historycznym i kulturowym, zasługuje na dokładniejszą analizę, która może przynieść interesujące wyniki.

Wypada zacząć od początku, czyli od tytułu. Hebrajski tytuł – הנכס – w przekładzie angielskim brzmi *Property*, podobnie tłumaczono go także na inne języki[1]. Istnieją dwa wyjątki (choć trudno mi ocenić wersję japońską czy chińską): to niemiecki tytuł *Das Erbe*, który należy rozumieć szerzej, nie tylko w kategoriach dziedziczenia własności, lecz także dziedzictwa kulturowego, i całkiem odległa od oryginału, ale również trafna wersja polska, której zdecydowano się nadać tytuł *Zaduszki*[2]. Wersja ta zdecydowanie uchyla kategorię własności i odsyła do przeszłości osobowej, duchowego, niematerialnego spadku, który staje się udziałem kolejnych pokoleń.

---

[1] W wersji francuskiej tytuł jest taki sam jak w angielskiej – *La Propriété*; wersja portugalska brzmi: *A propriedade*, włoska – *La proprietà*, hiszpańska – *La propiedad*. Komiks otrzymał Nagrodę Specjalną Jury na festiwalu w Angoulême (fr. Prix spécial du jury du Festival d'Angoulême, 2014) i Nagrodę Eisnera w kategorii Best Graphic Album–New (ang. Will Eisner Comic Industry Awards for Best Graphic Album–New, 2014).

[2] Rutu Modan, *Zaduszki*, przeł. Z. Solakiewicz, Kultura Gniewu, Warszawa 2013.



Okładka polskiego wydania *Zaduszek*

Źródło: R. Modan, *Zaduszki*, przeł. Zuzanna Solakiewicz, Kultura Gniewu, Warszawa 2013.

Zjawisko kulturowe, jakim są Zaduszki, to typowo słowiańskie święto, dzień pamięci o zmarłych[3]. Sam wzór świętowania wywodzi się jeszcze z czasów przedchrześcijańskich, kiedy się kształtowały,

[3] Takie święta obchodzi się również w innych krajach, takich jak Serbia, Słowenia, Macedonia Północna, Bułgaria, Chorwacja i Słowacja. Są one znane pod różnymi nazwami: białorus. Дзяды; bułg. Задушница, Душница, Мъртви съботи, Мъртъв ден, Ден на мъртвите; chorw. Dušni dan, Mrtvih dan; lit. Dzień Dusz, Dzień Zmarłych, „sobota rodzicielska"; mac. Задушница, Мртва сабота; ros. Родительская суббота, Урочные дни; serb. Задушнице/Задушнице; słow. Spomienkový deň, Pamiatka zosnulých, Dušičky. Inaczej jednak niż w Polsce, gdzie dominuje rzymski katolicyzm, w prawosławnych krajach słowiańskich są cztery takie wydarzenia w roku kalendarzowym. Zob. B. Ogrodowska, *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Verbinum, Warszawa 2001, s. 257–260.

podbudowane wiarą w istnienie jakiejś formy życia po śmierci, obrzędy mające zachować pamięć o przodkach. Starano się nie tylko okazać im szacunek i pamięć, ale też nawiązać swoisty kontakt z duszami zmarłych. We współczesnych przestrzeniach europejskich wyróżniają się cmentarze polskie, 1 i 2 listopada licznie odwiedzane, pełne kwiatów na grobach, jaśniejące w jesiennym mroku tysiącami świeczek. Tak mocno zakorzeniony zwyczaj łączy się dodatkowo, poza odniesieniami do chrześcijaństwa, z dawną tradycją dziadów – osobliwą polską tradycją, wyraźnie obecną w kulturze dzięki dominacji romantycznego paradygmatu kształtującego właściwie aż do dziś tożsamość polskiej wspólnoty.

Uroczystości ku czci zmarłych, w różnych społecznościach i kulturach, były świadectwem przekonania, że śmierć nie unicestwia człowieka całkowicie, tylko zmienia jego sposób istnienia. Przybierało to rozmaite formy wiary w życie pozagrobowe, pośmiertną aktywność dusz, a także możliwość powrotu zmarłych na ziemię. Obrzędy te były również przejawem kultu przodków, którzy z zaświatów mieli wpływać na ludzi żyjących – sprowadzać pomyślność lub nieszczęścia. Przez odpowiedni obrzęd można było zaspokoić potrzeby zmarłych, pokazać, że żyją w naszej pamięci i są szanowani, oraz pozyskać ich przychylność. Do święta Zaduszek wrócę jeszcze na zakończenie.

Rutu Modan, kreując powieść graficzną, wpisuje dzieje relacji żydowsko-polskich z jednej strony w społeczne ramy pamięci (Maurice Halbwachs[4]), z drugiej zaś sięga po konkretne studium

[4] Halbwachs uznaje, że wspomnienia są z natury kolektywne, formułowane w różnych ramach społecznych zajmujących konkretną przestrzeń. To właśnie przestrzeń odgrywa ważną rolę w kreowaniu i podtrzymywaniu tożsamości wspólnoty. Zdaniem uczonego „[…] większość grup [...] w jakiś sposób odciska swoją formę i ustanawia zbiorowe wspomnienia w […] ramach przestrzennych". Jednostki są w ciągłym kontakcie z przestrzenią, ich nawyki, tradycje i relacje prowadzą do ustanowienia ram społecznych w środowisku fizycznym i przekształcają to środowisko, aby dopasować je do swoich potrzeb. Przestrzeń z kolei, ponieważ trwa w czasie, zaczyna odzwierciedlać i narzucać te ramy zajmującym ją jednostkom i utrwala wspomnienia, które definiują grupę żyjącą w tej przestrzeni, pomagając przetrwać jej tożsamości.

przypadku, pokazując funkcjonowanie swoistych odmian postpamięci (Marianne Hirsch), zarówno żydowskiej (postać wnuczki, w szerszym planie zaś – wycieczki żydowskiej młodzieży do Polski), jak i polskiej (młody przewodnik po Warszawie, grupy rekonstrukcyjne i ich obecność w przestrzeni publicznej). Na tych właśnie odmianach postpamięci i ich osobliwościach chciałabym skoncentrować uwagę.

W książce mamy do czynienia z trzema planami czasowymi, co autorka starannie zaznaczyła, używając odmiennej kolorystyki przy poszczególnych rysunkach[5]. Kolor przysługuje tym nielicznym kadrom, które odnoszą się do lat poprzedzających wybuch wojny (próba ucieczki dwojga zakochanych łódką do Szwecji), oraz dominującej w całej opowieści perspektywie współczesnej[6]. Latom wojny i Zagłady – też dość oszczędnie przedstawionym – przypisana jest wyraźna sepia, podkreślająca czas przeszły.

Ważnym elementem, możliwym do uzyskania właśnie dzięki zastosowaniu formy komiksu, jest podkreślenie, że protagoniści posługują się wieloma językami, na co bardzo dobrze wskazuje oryginał:

> Z pierwszej strony czytelnik się dowiaduje, że tekst drukowany wielkimi literami jest w języku hebrajskim, a później, gdy bohaterowie

---

Zob. M. Halbwachs, *The Collective Memory*, przeł. F.J. Ditter Jr., V. Yazdi Ditter, Harper & Row, New York 1980, s. 156.

[5] Jak oceniał tę formę konstrukcji Thomas Merten: „Cała akcja rozgrywa się zatem w ciągu siedmiu dni. Rzadko pojawiają się krótkie retrospekcje, przedstawione w pojedynczych lub kilku kadrach. Nie służą one jednak przekazaniu wydarzeń historycznych, tylko tworzą elementy układanki, które posuwają naprzód akcję teraźniejszą. W ten sposób poszczególne rozdziały funkcjonują jak akty w teatrze". Zob. T. Merten, *Der Holocaust im Hintergrund. Zeitgenössische Repräsentation der Shoah in Graphic Novels am Beispiel von Rutu Modans* Das Erbe (Holokaust w tle. Współczesna reprezentacja Zagłady w powieściach graficznych na przykładzie powieści Rutu Modan *Zaduszki*), [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 222.

[6] Już pierwsza podana data nasuwa wątpliwości: „koniec października 200X" nie pozwala czytelnikowi ustalić, kiedy dokładnie rozgrywa się akcja. Można jednak zaryzykować jej dookreślenie: akcja rozgrywa się około 2010 roku – dziewięć lat po śmierci prawnika, który w 1991 roku wysłał list i 20 lat po tym, jak babcia i wnuczka odwiedziły Polskę.



R. Modan, *Zaduszki*, s. 48

przybywają do Polski, druga adnotacja informuje, że tekst złożony kursywą jest w języku polskim – ale tylko wtedy, gdy [główna bohaterka] Mika, jedyna z najważniejszych postaci, która nie mówi po polsku, nie pojawia się w scenie. W scenach, w których Mika występuje wraz z osobami mówiącymi po polsku, techniki te umiejętnie oddają niepokój i strach podróżnika nieznającego mowy kraju, do którego przybył. Aby jeszcze wzmocnić ten niepokój, autorka każe Mice słyszeć swoją babcię mówiącą w języku, którego nie rozumie – i to właśnie z nowym partnerem Miki [...][7].

[7] J. Baldanzi, *Intrigue! Romance! History!* The Property *by Rutu Modan*, 17.03.2014, https://www.commonscomics.com/2014/intrigue-romance-history-the-property-by-rutu-modan/ (dostęp: 27.10.2025).

Porównując graficzną powieść Rutu Modan z dziełami Arta Spiegelmana i Michela Kichki, Thomas Merten zwraca uwagę na konstrukcję całości, czyli akcję rozgrywającą się w ciągu siedmiu dni, na którą składają się mikroopowieści obejmujące kolejny dzień:

> Perspektywa czytelnika lub widza jest często podobna do perspektywy widza przed sceną. Tło również pasuje do tego wrażenia. Każda scena ma stałe miejsce akcji, a zmiana miejsca oznacza zazwyczaj również zmianę sceny. Jeśli spojrzeć na listę twórców komiksu, można zauważyć, że jest ona skonstruowana jak napisy końcowe filmu i nawet tak nazwana. Co więcej: w przypadku fabuły mowa jest nawet o scenariuszu, a każda postać ma przypisanego aktora. Modan wykorzystuje w tych miejscach technikę *acting-paintings*. [...] Na podstawie swojego *storyboardu* Modan wykonała zdjęcia scen, które następnie przeniosła na rysunki. W ten sposób powstają realistyczne przedstawienia ruchów; dziedzictwo można zatem zdefiniować jako rysowaną sztukę teatralną[8].

W komiksie mamy dwie pary głównych bohaterów: urodzoną w Polsce międzywojennej babcię i jej izraelską wnuczkę oraz starszego pana, który okazuje się dawnym ukochanym babci, i przewodnika po żydowskiej Warszawie, rówieśnika wnuczki pochodzącego z jednej ze wschodnich prowincji Polski (który też, co jest zgrabną grą autobiograficzną, próbuje rysować komiksy). Dzięki takiej konfiguracji możliwe jest pokazanie różnych formuł pamięci dotyczącej przeszłości.

Starsi państwo odwołują się do lat swojej młodości, ówczesnych emocji, przypominają łączący ich afekt, ale również przeszkody uniemożliwiające przetrwanie związku żydowskiej dziewczyny i polskiego chłopca. Fundamentalna okazała się różnica religijno-kulturowa, o czym dowiadujemy się jedynie od najbliższych Reginy, spośród których zwłaszcza ojciec był stanowczo przeciwny tej miłosnej relacji i wymusił ślub ciężarnej już córki z innym mężczyzną oraz ich wyjazd do ówczesnej Palestyny (w 1937 roku). Warto jednak dodać, iż – jak świadczy o tym kontekst historyczny – również polskie rodziny często odrzucały szanse zawarcia żydowsko-polskiego

[8] T. Merten, *Der Holocaust im Hintergrund*…, dz. cyt., s. 222.

małżeństwa, mimo że łączyło się to z ewentualną konwersją jednej ze stron na chrześcijaństwo.

Z punktu widzenia młodych, którzy właściwie od pierwszego spotkania w kawiarni na Próżnej rozpoczynają flirt, takie podziały nie odgrywają już żadnej roli. Ironicznie potraktowany zostaje z jednej strony stereotyp polskiej gościnności (jeśli zapraszamy do domu, to koniecznie podajemy wódkę i pierogi!), z drugiej zaś podejrzliwość wobec polskiego młodzieńca, który może się okazać niebezpiecznym oszustem (jak ostrzegają Mikę i babcia, i Jagodnik). Ważna różnica między młodymi, ujawniona nieco mimochodem, to odmienna postpamięć, inne spojrzenie na przeszłość miasta naznaczonego historią zarówno żydowską, jak i polską. Wprawdzie Tomasza interesuje żydowska obecność w dziejach Polski (co babcia traktuje sceptycznie) – zarabia, pracując m.in. jako przewodnik po żydowskiej Warszawie, ale kiedy Mika odwiedza go w domu, który jest wyraźnie naznaczony polską pamięcią (portret powstańca? w sepii na półce), gospodarz mówi jej o tym, że pracuje nad komiksem o powstaniu warszawskim z 1944 roku (dla Miki powstanie w Warszawie to powstanie w getcie w 1943 roku) i dorzuca „Jest wątek Zagłady. **Ale opisuję to z polskiej perspektywy**" (s. 89; wyróżnienie – A.M.).

Wspominając w jednym z udzielonych wywiadów proces powstawania dzieła, Modan opowiedziała o własnej wyprawie do Warszawy i zapoznawaniu się z różnymi wariantami relacji żydowsko-polskich:

> [...] moje doświadczenie uzmysławia mi, że rządzący to jedno, a miejsce życia to coś zupełnie innego. Odkąd napisałam swoją książkę, wiele się zmieniło. Wcześniej Żydom się wydawało, że łatwiej zawrzeć pokój z Niemcami niż z Polakami. To na ogół irytowało Polaków. Pojechałam do Polski i odkryłam, że narracja o Żydach i Polakach podczas wojny jest inna niż ta, którą znałam. Na początku musiałam się kłócić. Potem zrozumiałam, że ja mam swoją historię, a oni swoją[9].

[9] A. Łuba, *Familiengeheimnisse im Comic. Die bekannteste Comic-Künstlerin Israels, Rutu Modan, mit einem Comic über polnisches Erbe*, 21.06.2021, https://bookcomicart.wordpress.com/2021/06/21/zaduszki-erbe/ (dostęp: 26.10.2025). Wszystkie przekłady, jeśli nie zaznaczono inaczej, są moje – A.M.



R. Modan, *Zaduszki*, s. 87

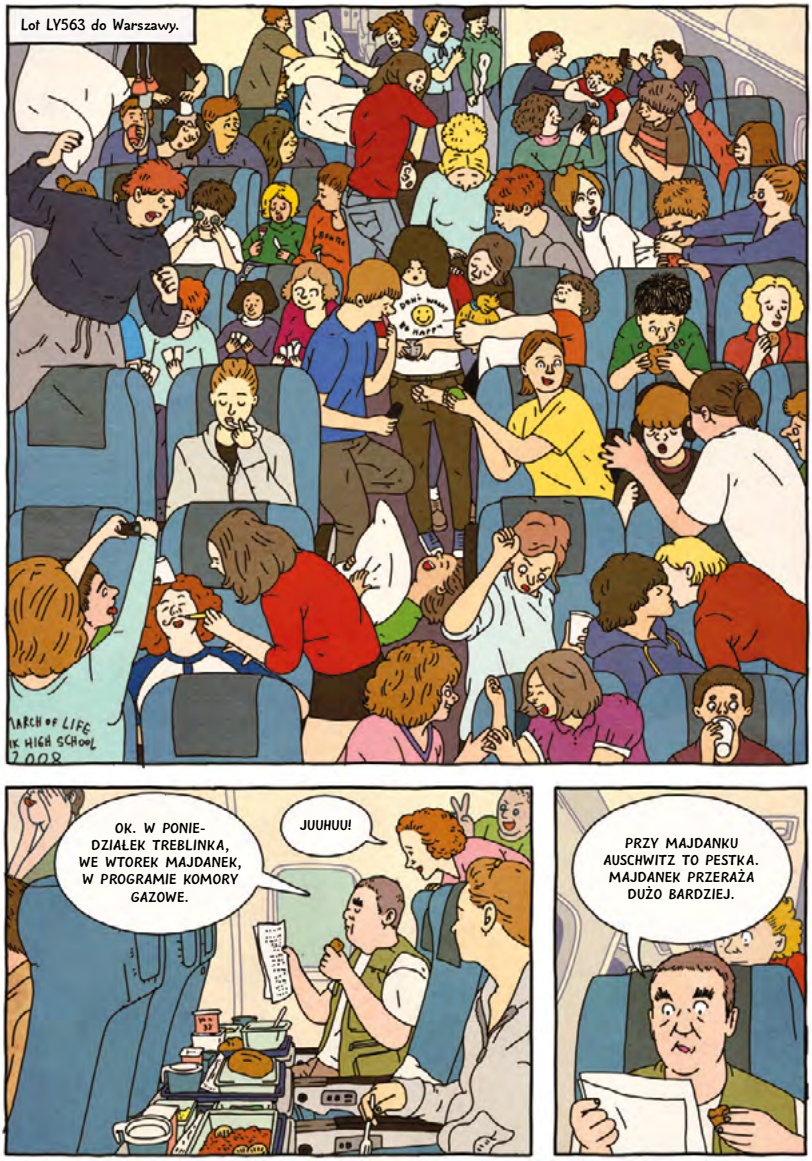
Autorka potwierdza zatem tę dominantę postpamięci, która została wyznaczona właśnie przez różnicę. Dla młodego polskiego protagonisty oznacza ona inną narrację niż dla przybyłej z Izraela Miki. Być może w namyśle nad dziedzictwem warto przywołać jeszcze jedną kategorię – koncepcję *multidirectional memory* (pamięci wielokierunkowej) Michaela Rothberga[10]. W takim ujęciu widać, że żadna pamięć nie powstaje w próżni, tylko zawsze w kontekście innych pamięci, pamięci innych ludzi, innych opresji, innej przemocy, a wszystkie one na siebie wpływają. To uwaga na marginesie, ale wątek rywalizacji pamięci w relacjach żydowsko-polskich pozostaje istotny również dzisiaj.

O tym, jak wygląda takie zjawisko różnicy obecne w szerszych społecznych ramach pamięci, dowiadujemy się wówczas, gdy babcia i wnuczka wyruszają z Tel Awiwu razem z grupą młodzieży udającą się na wycieczkę edukacyjną do Polski[11].

---

[10] M. Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009.

[11] Ważnym dokumentem jest m.in. raport Centrum Badań nad Uprzedzeniami Uniwersytetu Warszawskiego zatytułowany *Retoryka antyizraelska i antysemicka w polskim dyskursie publicznym na przykładzie postaw wobec wycieczek izraelskiej młodzieży* autorstwa Agnieszki Haski i Mikołaja Winiewskiego (Warszawa 2012).



R. Modan, *Zaduszki*, s. 10

Wyraźnie gorzko-ironicznie wybrzmiewa głos ich nauczyciela, który mówi do hałasujących w samolocie: „Ok. W poniedziałek Treblinka, we wtorek Majdanek. W programie komory gazowe", co jedna z uczestniczek wycieczki kwituje radosnym: „Juuuhu!" (s. 10)[12]. Młodzi są hałaśliwi, traktują podróż jako rodzaj zabawy. Znaczącym kontrastem jest ich zachowanie w drodze powrotnej do Izraela. Efektem (na który babcia zwraca uwagę) pobytu w Polsce jest cisza, jaka panuje w samolocie, świadcząca o radykalnej zmianie w zachowaniu młodzieży.

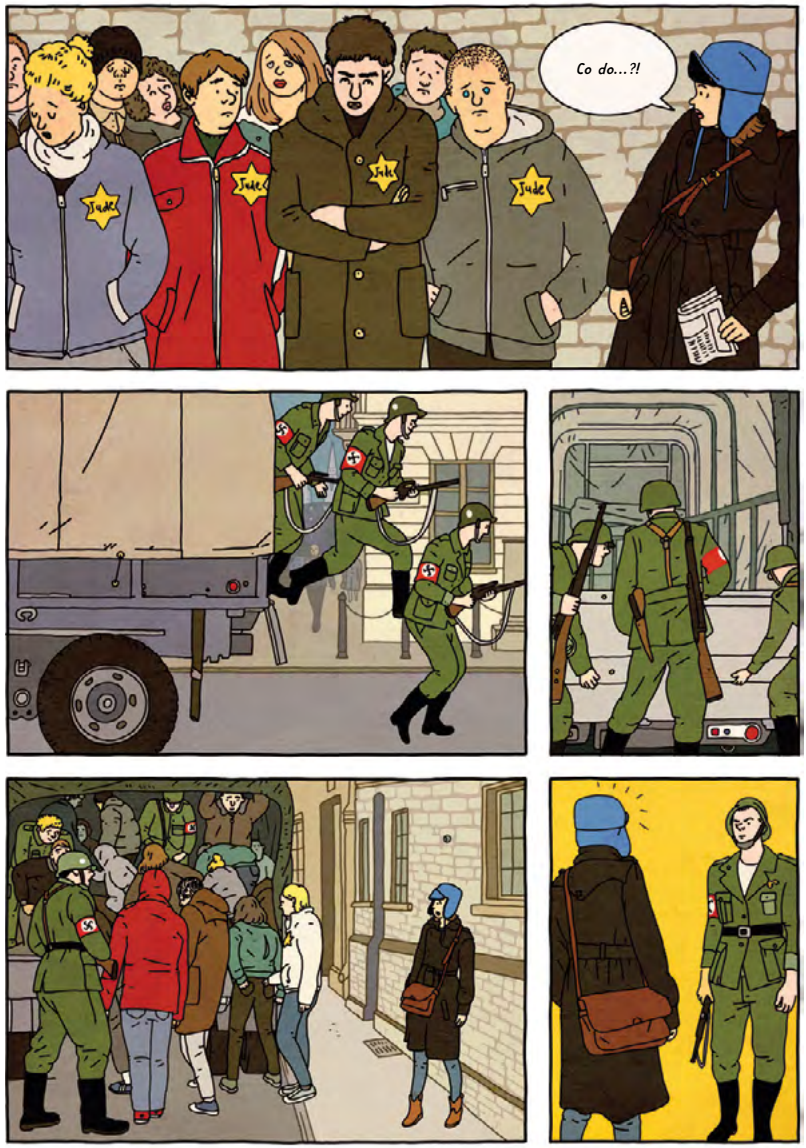
Z kolei w ramach społecznych pamięci polskiej świadomość obecności Żydów w dziejach Polski przybiera czasem nad wyraz osobliwe formy. Groteskowo i ironicznie zostało potraktowane niezwykle popularne zjawisko – historycznych rekonstrukcji[13]. Można je przywołać jako ilustrację trafnej diagnozy, którą postawił Étienne François, wskazując na współczesną zmianę w postrzeganiu przeszłości. Podczas jednego z wykładów zwrócił uwagę na modyfikację paradygmatu – oto zamiast *Last der Geschichte* (obciążenia historią) coraz częściej mamy do czynienia z *Lust der Geschichte* (chętką na historię), z czym wiąże się atrakcyjne dla wielu

[12] Wycieczki edukacyjne izraelskiej młodzieży odbywają się od końca lat osiemdziesiątych (wcześniej, po 1967 roku, Polska, podobnie jak inne kraje tak zwanego bloku socjalistycznego, zerwała stosunki dyplomatyczne z Izraelem). W 2010 roku izraelskie Ministerstwo Edukacji i Sportu podjęło decyzję, że wszyscy uczniowie klas jedenastych, którzy mają odwiedzić miejsca związane z Holokaustem, muszą przejść specjalny kurs przygotowawczy. Była to reakcja na trwającą od lat debatę dotyczącą silnych emocji pojawiających w trakcie wycieczek, a także kontrowersyjnego charakteru podróży szlakami gett i obozów koncentracyjnych. Miało to się przyczynić do zmiany wizerunku Polski jako cmentarza, otwarcia izraelskiej młodzieży na kontekst historyczny i społeczny oraz poszukiwania dialogu z jej polskimi rówieśnikami. Warto pamiętać, że jedną z najbardziej zaangażowanych osób, które działały na rzecz tych zmian, był Alex Dancyg, który 7 października 2023 roku został porwany z kibucu Nir-Oz i zamordowany w Strefie Gazy.

[13] Pisała o tym, przy okazji analizy fenomenu festiwali kultury żydowskiej we współczesnej Europie Środkowo-Wschodniej, Ruth Ellen Gruber. Zob. R.E. Gruber, *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*, University of California Press, Berkeley 2002.



R. Modan, *Zaduszki*, s. 158–159


Co do...?!
Jude
Jude
Jude
Jude
Jude



R. Modan, *Zaduszki*, s. 160–161


Przepraszam, że panią przestraszyliśmy. To tylko rekonstrukcja.
Rozumiem…
Staszek za bardzo się wczuł. Powiedziałam mu wyraźnie – tylko tych z łatami.
Jako przewodnicząca Stowarzyszenia Pamięci o Żydach przepraszam z całego serca.

uczestniczenie w rekonstrukcjach historycznych (lub oglądanie ich z pozycji widza)[14].

Bohaterowie Rutu Modan zostają skonfrontowani z taką rekonstrukcją, prezentowaną na ulicy, która w latach wojny była w obrębie getta. Mika i Jagodnik nagle napotykają osoby ubrane w nazistowskie mundury oraz tych, którzy mają odgrywać Żydów, z charakterystycznymi opaskami z gwiazdą Dawida (w obu rolach występują najpewniej polscy rekonstruktorzy). Całkowita konsternacja, gwałtowność ich reakcji i zdumienie natychmiast stają się zrozumiałe dla odbiorcy. Tym bardziej groteskowo brzmią słowa kobiety, która pomaga Mice zejść z ciężarówki, do której zapędził ją jeden z mężczyzn w mundurze, i mówi: „Przepraszam, że panią przestraszyliśmy. To tylko rekonstrukcja" (s. 161), po czym dodaje: „Staszek za bardzo się wczuł. Powiedziałam mu wyraźnie – tylko tych z łatami" [chodzi o opaski z gwiazdą Dawida] (s. 161). Podobny ironiczny dystans stwarzają u odbiorcy także późniejsze wyjaśnienia pełnej dobrych chęci inicjatorki takich działań, która wyznaje: „Marzę o tym, by odtworzyć całą ulicę getta" (s. 163). W tym ujęciu okazuje się, że polska pamięć o Żydach dotyczy jedynie czasu Zagłady[15] – podobnie jak w przypadku wycieczek edukacyjnych izraelskiej młodzieży. Dziedzictwem byłyby zatem lata okupacji – z pominięciem wcześniejszych wieków żydowskiej obecności w dziejach Polski – co, gdy spojrzymy na izraelski i polski dyskurs publiczny w ostatnich trzydziestu latach, na szczęście jednak – przynajmniej częściowo – się zmieniło (i programy wycieczek zostały zmodyfikowane, i na przykład powstanie Muzeum POLIN wpłynęło na zmianę świadomości historycznej przynajmniej części polskiego społeczeństwa).

Starsi bohaterowie, czyli Regina i Roman, którzy przy okazji spotkania w Fotoplastykonie i później, w trakcie Zaduszek na cmentarzu,

[14] Étienne François mówił o tym zjawisku w trakcie wykładu w Muzeum Historii Niemiec w Berlinie. Jak poinformował mnie w mejlu, o owym koncepcie – który uznaję za nader trafny – nie pisał w żadnej ze swoich publikacji.

[15] Warto w tym kontekście przywołać znakomitą książkę Dary Horn *People Love Dead Jews. Reports from a Haunted Present*, W.W. Norton & Company, New York 2021.

wspominają doświadczenia młodości, ożywiają pamięć afektywną i relacjonują dalsze własne losy, tworzą w tej narracji swoistą formę pamięci „komunikacyjnej" (choć wnuczka poznaje historię babci jedynie fragmentarycznie). Z kolei para młodych bohaterów dysponuje tym, co Jan Assmann nazywa pamięcią kulturową[16]. Oboje nabyli wiedzę o przeszłości w ramach lokalnej, z jednej strony izraelskiej, z drugiej – polskiej, edukacji, oboje też stykają się właśnie z instytucjonalnymi formułami pamiętania (m.in. stąd ich odmienna wiedza dotycząca powstania w Warszawie – dla każdego z nich jest to inne powstanie…).

Jeszcze inna para to babcia i wnuczka – ich wyprawa do Polski jest różnie motywowana. Starsza pani używa wielu chwytów kamuflujących cel jej podróży, jakim jest nie tyle odzyskanie własności, ile poszukiwanie formuły zamknięcia istotnych wątków egzystencjalnych. Dominujące w całej narracji doświadczenie wnuczki pozwala nie tylko na podtrzymanie dystansu historycznego, ale

[16] W książce *Das kulturelle Gedächtnis* Jan Assmann wyróżnia dwa rodzaje wspomnień kolektywnych: pamięć komunikacyjną i coś, co nazywa pamięcią kulturową. Pamięć komunikacyjna jest „biograficzna", „faktograficzna" i umiejscowiona w obrębie jednego pokolenia, które doświadczyło pewnego wydarzenia już w dorosłym wieku i które potrafi przekazać swój cielesny i afektywny związek z tym wydarzeniem swoim potomkom. Jeśli sukcesja pokoleniowa przebiega normalnie (a głównym ogniwem przekazu według Assmanna jest rodzina), ta cielesna postać pamięci jest przekazywana trzem, czterem pokoleniom. Istotne jest przy tym, że najstarsi nosiciele tych wspomnień nabierają w podeszłym wieku coraz bardziej nieodpartego pragnienia, by jakoś zinstytucjonalizować ową pamięć, czy to w tradycyjnych archiwach lub książkach, czy też przez rytuał, upamiętnienie lub spektakl. Assmann określa tę zinstytucjonalizowaną, archiwalną pamięć terminem *kulturelle Gedächtnis*. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1997 (wyd. pol.: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wyd. 2, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015). Stosowany przez Assmanna termin *kulturelle Gedächtnis* odnosi się do niemieckiego pojęcia *Kultur*, czyli zinstytucjonalizowanej, dominującej pamięci archiwalnej. Tymczasem anglosaski termin „pamięć kulturowa" (*cultural memory*) oznacza społeczną pamięć pewnej konkretnej wspólnoty lub subkultury.

również na krytyczno-ironiczne potraktowanie rozmaitych formuł pamięci. Co prawda opowieść nie koncentruje się na czasach wojny i Zagłady, ale to właśnie te wydarzenia stanowią fundamentalny kontekst całej narracji. Wnuczka dopiero w Warszawie może sięgnąć do dokumentów poświadczających istnienie rodziny babci. Dzięki jej poszukiwaniom dowiadujemy się, że jej pradziadkowie, wprawdzie skromni szczotkarze, byli właścicielami istniejącego jeszcze mieszkania, które w 1941 roku sprzedali polskiemu kochankowi Reginy. Ta jedynie sygnalizowana, marginalna informacja to ważny kontekst dla prawie wszystkich protagonistów. Przechowany dokument sprzedaży pozwala Romanowi udowodnić, jak bardzo zależało mu na związku z Reginą. Dla wnuczki jest śladem nieistniejącego świata, dla ironicznie i stereotypowo ukazanego Jagodnika zaś staje się dowodem rozczarowania, świadectwem funkcjonowania osobliwych mitów powielanych przez część społeczności izraelskiej[17].

Zdecydowana większość akcji, którą śledzimy, rozgrywa się we współczesności, choć – o czym była już mowa – zaznaczona została też przeszłość. Klamrą spinającą całość są sceny na lotnisku Ben Guriona oraz podróż i powrót samolotem. Inne przestrzenie, które można nazwać strefami kontaktu żydowskich i polskich bohaterów (za Mary L. Pratt), autorka wybrała starannie. Są to ulice dawnej żydowskiej dzielnicy (Grzybowska, Próżna, gdzie stoją jeszcze nieliczne, dość zrujnowane stare kamienice), ulica Nasza[18], przy której znajduje się mieszkanie pradziadków (w czasie pobytu w Warszawie babcia i wnuczka odwiedzają ten lokal – zwykłe mieszkanie, w którym prowadzona jest tania jadłodajnia)[19],

[17] O mitach dotyczących żydowskich majątków, które zostały przywłaszczone, może świadczyć anegdota opowiadana jeszcze przez osoby zmuszone do emigracji w 1968 roku: mówi ona, że ludzie spotykający się w telawiwskiej kawiarni są jak koty, które mówią „miau, miau" (to gra słów: polskiego „ktoś, coś **miał**/posiadał" i kociego miauczenia).

[18] Rutu Modan mogła wybrać tę nazwę ze względu na grę słów – ul. Nasza istnieje w obecnym spisie nazw ulic Warszawy, ale jest położona daleko od centrum, w dzielnicy Wawer.

[19] Rodzaj domowej jadłodajni usytuowanej w mieszkaniu, jaki został tu przedstawiony, to niezbyt popularna forma. Takie „obiady domowe" serwowano

całkiem neutralne miejsca, jak hotel i sklep z odzieżą, gdzie obie bohaterki kupują eleganckie suknie, czy wreszcie mieszkanie młodego Polaka, nowego znajomego Miki, najwyraźniej położone dalej od centrum. Nader istotnymi miejscami okazują się – pamiętające okres międzywojnia – Fotoplastykon[20] (Aleje Jerozolimskie 51) oraz istniejący od 1790 roku stary Cmentarz Powązkowski[21].

Obie przestrzenie **wyznaczają** starszym państwu szczególne miejsca – ich dawnych spotkań; w trakcie powtórnych wizyt są naznaczone mocnymi afektami prowadzonych rozmów, **określają** symboliczny powrót do lat minionych (Fotoplastykon) i obecne pożegnanie (cmentarz), pełne emocji oraz zgody na przemijanie.

Wyprawa do Polski okazuje się dla obu bohaterek bardzo ważna: Regina stara się pogodzić z przeszłością, Mika zaś tę przeszłość poznaje – tak jak poznaje dzisiejszy charakter kraju przodków. Można zatem uznać, że autorka proponuje nam jako widzom współ-uczestniczenie w „kulturowym akcie zapamiętywania"[22]. Jak pisze Marianne Hirsch: „Postpamięć jako taka w mniejszym stopniu polega na przypominaniu i przekazywaniu wiedzy historycznej, a bardziej na głębokim związku z przeszłością, generowanym poprzez «wyobrażeniowe inwestycje, projekcje i tworzenie»". Z tego punktu widzenia możemy uznać, że jest „[…] postpamięć sztuką

---

na ul. Lwowskiej 11 (w mieszkaniu, w starej kamienicy z 1910 roku). Jadłodajnia była prowadzona przez osoby mieszkające w tym domu; bar – popularny wśród wtajemniczonych – był czynny od 1958 roku do całkiem niedawna, zob. https://nepomuki.pl/lwowska/nr11.htm (dostęp: 19.03.2026).

[20] Fotoplastykon Warszawski powstał w 1901 roku. Jest polską adaptacją jednej z wersji systemu peepshow Kaiserpanorama, stworzonej w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku i popularnej w całej Europie przed pojawieniem się kin. Od momentu otwarcia mieści się w Alejach Jerozolimskich 51, a od 1905 roku jest nieprzerwanie prowadzony przez różne rodziny, co czyni go najstarszym czynnym fotoplastykonem w Europie. Zob. D. Folga-Januszewska, *Museums of Warsaw. A Guide*, BoSZ, Olszanica 2012, s. 11.

[21] Stare Powązki – obecnie zajmują 43 hektary; ważnym miejscem jest Aleja Zasłużonych. W komiksie to właśnie tam, w trakcie Zaduszek, przy grobie lotników Żwirki i Wigury, spotykamy starszych państwa.

[22] M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today" 2008, nr 29/1, s. 63.



R. Modan, *Zaduszki*, s. 192–193


Pamiętasz nasz tajny znak?
To znaczyło „jesteśmy razem".
To z filmu z Jeanette MacDonald i Nelsonem Eddym.
O! Ich to pamiętam. To była świetna para! Ale...
Och, Romku, pamięć ci się naprawdę popsuła.
Tu będzie dobrze.

połączenia. Tworzy tam, gdzie nie może odzyskać. Wyobraża sobie tam, gdzie nie może sobie przypomnieć”[23].

Doceniając gest dekonstruowania funkcjonujących stereotypów i stosowanie przez Rutu Modan ironii[24] (a nie wskazałam tu wszystkich przypadków) – nie sposób jednak pominąć tego, że zakończenie narracji przybiera nieco kiczowatą formę emocjonalnego happy endu.

W trakcie Zaduszek rozlega się (bodaj po raz pierwszy na polskim cmentarzu) modlitwa, którą głośno wyśpiewuje Jagodnik, i jest to modlitwa – jak objaśniono w przypisie na stronie – „[…] oparta na popularnej żydowskiej modlitwie za dusze zmarłych [czyli na kadiszu], którą odmawia się na pogrzebach. Ta wersja została napisana specjalnie dla uczczenia ofiar Holokaustu. Śpiewa się ją w Dzień Pamięci o Ofiarach Holokaustu […]” (s. 203). Taki gest można odczytać jako swoiste spełnienie wspólnego opłakiwania żydowskich ofiar Zagłady na jednym z najważniejszych polskich cmentarzy. Nie wywołuje to jednak żadnych innych reakcji poza konsternacją obecnych oraz interwencją obu kobiet, uznających takie zachowanie za mało stosowne[25].

---

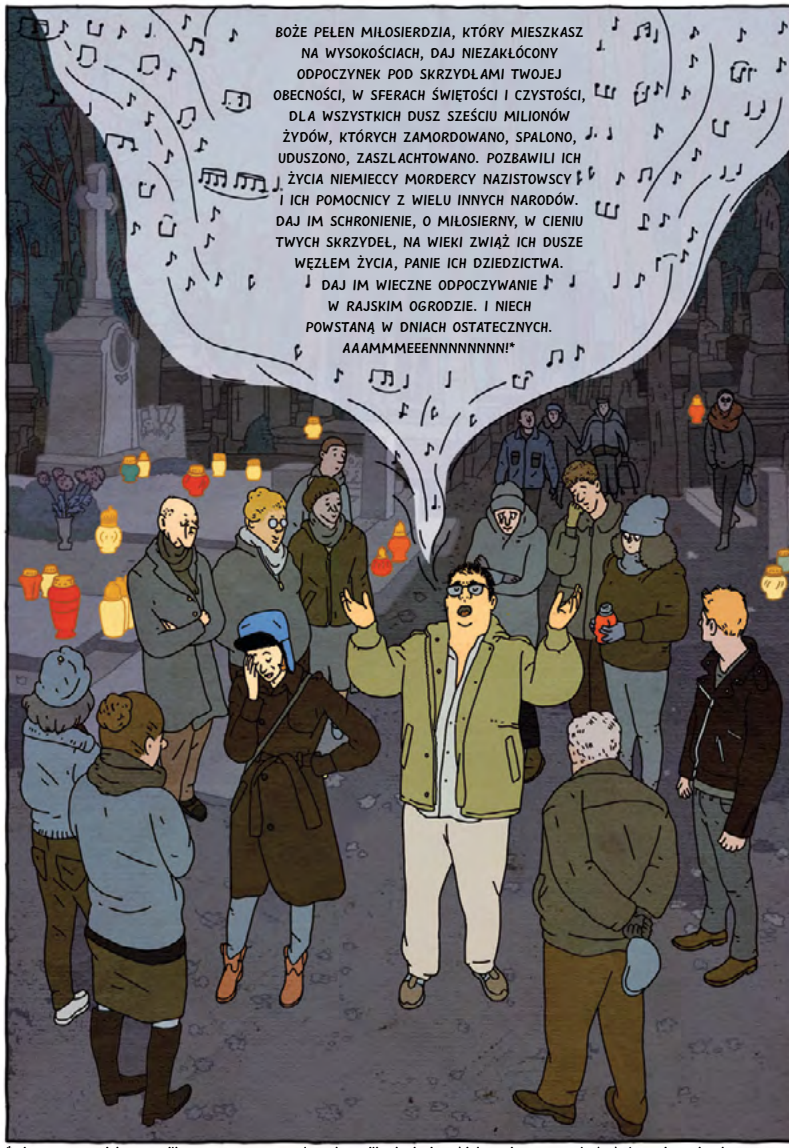
[23] Tamże, s. 107.

[24] O tym, że zjawisko postpamięci i rozpoznawania różnego rodzaju dziedzictwa jest szersze niż tylko to przedstawione w komiksie Rutu Modan, świadczy fakt, że „Jej nauczycielem w Bezalel Academy of Arts and Design w Jerozolimie był również pochodzący z polskiej rodziny rysownik komiksów Michel Kichka; *Drugie pokolenie*, o traumie potomków ocalałych, oraz *Falafel na ostro*, o życiu w Izraelu – jego dwa najbardziej znane komiksy w stylu kreskówkowym – ukazały się w ostatnich latach w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK. Jak mówi Modan: «Był moim najważniejszym nauczycielem. Nigdy nie chciał, żebyśmy rysowali tak jak on. Trzeba raczej przyjrzeć się temu, jak się rysuje, i poprawić to. Poszłam swoją drogą, a on się z tym zgodził. Przedstawił mnie kilku artystom. Michel nadal jest częścią mojego życia. Teraz uczymy w tej samej akademii»”. Zob. A. Łuba, *Familiengeheimnisse im Comic. Die bekannteste Comic-Künstlerin Israels, Rutu Modan*..., dz. cyt.

[25] Można przywołać znamienne słowa jednego z protagonistów utworu Igora Ostachowicza pt. *Noc żywych Żydów*, swoistego zombie, ciągle jako widmo istniejącego w przestrzeni, gdzie było warszawskie getto: „Wyłażą tylko ci, o których nikt nie pamięta, ci, co nie mają rodzin, nikt nie zaduma się nad ich grobem. Człowiek po śmierci potrzebuje trochę ciepła, zaintere-



R. Modan, *Zaduszki*, s. 202–203



* Jest to prawdziwa modlitwa oparta na popularnej modlitwie żydowskiej za dusze zmarłych, którą odmawia się na pogrzebach. Ta wersja została napisana specjalnie dla uczczenia pamięci ofiar Holokaustu. Śpiewa się ją w Dzień Pamięci o Ofiarach Holokaustu w synagogach, szkołach i na oficjalnych uroczystościach.

Na cmentarzu babcia i jej partner spotykają się na pożegnanie i obserwują trwające święto Zaduszek. Z kolei wnuczka, już w trakcie podróży powrotnej, informuje babcię, że umówiła się ze swoim nowym przyjacielem na wspólną wakacyjną podróż po Europie. Taki otwarty epilog zyskuje nieco dwuznaczny charakter, ponieważ nie wiemy, czy młodych będzie stać na to, aby wykonać pracę postpamięci, czy będzie ich stać na „[…] rodzaj swoistego reaktywowania tego, co kulturowo odległe, włączenie w ciąg przypominania afektywnych emocji odziedziczonych po doświadczeniach przodków, ich przepracowania i utrwalania”[26].

Znamienną kwestią wydaje się wybór tytułu, co wskazywałam już na początku. Oryginał hebrajski – הנכס (neches) – znaczy ‘własność’ i tak został przetłumaczony na angielski, francuski, portugalski i inne języki[27]. Dwa inne znaczenia zostały użyte w polskim i niemieckim tłumaczeniu.

---

sowania, szczególnie po tragicznej śmierci. No, a jak cała rodzina, od mamy po najdalszych kuzynów, w piachu, wszyscy znajomi w piachu, cóż, nie da się tak leżeć, pojawia się serce, daje złudzenie jakiejś obłędnej miłości, wstajesz, otrzepujesz się z ziemi i idziesz się rozejrzeć. Polacy są napasieni zniczami, kwiatami, modlitwami, wspominkami. Jeśli nawet komuś mało, bo coś go dręczy, to i tak chce uciekać z cmentarza jak najdalej od tych wszystkich apeli poległych, uroczystych mszy, przemówień, akademii, salw armatnich” (I. Ostachowicz, *Noc żywych Żydów*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 164).

Innym, gorzkim i nader ironicznym kontekstem jest tutaj traktowanie żydowskich ofiar przez osoby związane z tak zwaną polską polityką historyczną, które uznają, że Żydów będących przed 1939 rokiem obywatelami polskimi, którzy zostali zamordowani w latach Zagłady, należy zaliczyć do polskich ofiar. Widać to na przykład w polskojęzycznym haśle *Ofiary represji Niemiec nazistowskich w Polsce* w Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ofiary_represji_Niemiec_nazistowskich_w_Polsce (dostęp: 28.10.2025).

[26] M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie (fragmenty)*, przeł. M. Rychter, [w:] *Języki milczenia…*, dz. cyt., s. 22. Zamieszczony tam tekst jest przekładem dwóch rozdziałów (*The Generation of Postmemory* oraz *Marked by Memory*) z książki Hirsch *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Columbia University Press, New York 2012).

[27] Kontekstem dla tytułu odnoszącego się do własności, czyli *property*, może być tu książka Andrzeja Ledera *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki*

Ze zjawiskiem polskich Zaduszek autorka się styka, gdy przygotowuje materiał, który chce wykorzystać w książce. Jak zaświadcza:

> Rozmawiałam z różnymi osobami, które dorastały w Polsce. Jedna z nich opowiedziała mi o Dniu Zadusznym, o tym, jak niezwykle piękny jest to dzień i że koniecznie powinnam go zobaczyć [podkreślenie moje – A.M.]. W 2008 roku pojechałam więc do Warszawy. Po prostu po to, żeby zebrać wrażenia, zwiedzić miasto, porozmawiać z ludźmi. Wiele z tego, co mi wtedy opowiadali, znalazło się później w mojej książce[28].

Dla Izraelczyków pisanie o Polsce jest wyzwaniem szczególnym. Szoszana Ronen, badaczka literatury izraelskiej poświęconej Polsce, stwierdza: „Podróż do Polski w literaturze izraelskiej jest bardzo obciążona. […] Izraelczyk nie może pisać o Polsce jako turysta lub pisarz-podróżnik opisujący spotkania z miejscami i ludźmi lub badający lokalną kulturę i sztukę". Polska jest „[…] z jednej strony miejscem pochodzenia, a z drugiej miejscem, w którym zakończyła się cała cywilizacja"[29]. Pisarz izraelski przechodzi między dwiema rzeczywistościami,

> […] połączeniem widzialnych i niewidzialnych miast: zgładzonej cywilizacji swoich żydowskich krewnych (niewidzialne miasto) i nadal istniejącego polskiego miasta (widzialne miasto), w którym każda miejscowość, ulica i stacja kolejowa jest jednak miejscem pamięci, żałoby lub refleksji nad swoją rolą w żydowskim życiu i żydowskiej śmierci[30].

---

historycznej (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014), w której autor podejmuje m.in. temat przejęcia żydowskiej własności przez polskich sąsiadów, co przez wiele lat było i częściowo nadal pozostaje tematem tabu w polskim dyskursie publicznym.

[28] A. Łuba, *Familiengeheimnisse im Comic. Die bekannteste Comic-Künstlerin Israels, Rutu Modan…*, dz. cyt.

[29] S. Ronen, *Post-Holocaust Representations of Poland in Israeli Literature*, „The Polish Review" 2015, t. 60, nr 3, s. 16.

[30] K. Haworth, *The Comics of Rutu Modan. War, Love, and Secrets*, University Press of Mississippi, Jackson 2019, s. 112–129.

Property Rutu Modan to dzieło, które w niezwykle subtelny sposób łączy mikrohistorię z refleksją nad mechanizmami pamięci kulturowej. Komiks pokazuje, że przeszłość nie jest czymś, co można odzyskać jak utraconą własność – jest raczej przestrzenią nieustannego dialogu, reinterpretacji i sporów. Na jego powstanie można również patrzeć jako na konkretny gest – związany z pracą postpamięci, taką recepcję przeszłości, która pozwala na afektywną relację z tym, co minione, co umożliwia trwanie i dziedziczenie pamięci. Takim dziedzictwem byłoby tytułowe niemieckie *Das Erbe*. *Zaduszki* mają chyba najbardziej trafny tytuł, niemiecki – *Das Erbe* to kategoria na tyle pojemna, że mieszczą się tutaj i *Property*, i *Zaduszki*.

Abstract

Memory, Identity, and Inheritance in Rutu Modan's Comic Book *The Property*

My article is devoted to comics – in particular, *The Property* by Rutu Modan. I would like to highlight the methods used by the Israeli artist to deconstruct patterns and stereotypes in the mutual perception of Poles and Jews. In doing so, I refer both to the textual dimension of the narrative and to the graphic features of the work. Rutu Modan's work, also viewed in a broader perspective of its historical and cultural context, is – I believe – worthy of a more detailed analysis, which can lead to interesting results.

Keywords: comic book, Polish-Jewish relations, contemporary times and memory, heritage, deconstruction of stereotypes, irony

Anna Krajewska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-5622-0852

Dramaturgia jako literaturoznawczy dyskurs możliwy

„Ballada niemilknąca", czyli dramaturgia spotkania

Profesor Danuta Ulicka, poza wieloma innymi znakomitymi rozprawami, napisała piękną książkę zatytułowaną *Słowa i ludzie*[1]. Kiedy po wielu latach do niej wracam, myślę o naszym – Danuty i moim – spotkaniu w przestrzeniach przyjaźni i w przestrzeniach teorii. Spotkanie to ma charakter dość niezwykły, chciałoby się powiedzieć: ma ciekawą dramaturgię; przy różnych fascynacjach badawczych spotykamy się nagle na polu dramaturgii dyskursów możliwych. Wychodząc od dramatu, czynię z niego podstawę refleksji literaturoznawczej (m.in. formułując koncepcję dramatycznej teorii literatury[2], której wizja rodziła się przede wszystkim z obserwacji literackiej praktyki – od inscenizacji Witkacego do powtórzeń Różewicza), podczas gdy Danuta, śledząc praktyki narratologii w teorii realizującej, jak sama rzecz określi, „[…] linearny i teleologiczny model poznania i związaną z nim monologową (jednogłosową) koncepcję świadomości" oraz preferującej „[…] świadomie

[1] D. Ulicka, *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

[2] A. Krajewska, *Kartoteka bez końca*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

zneutralizowaną podmiotowość”[3], kieruje swoją uwagę ku dramaturgiczności dyskursów nowego literaturoznawstwa. Profesor Ulicka ustala, co oznacza „[…] ewolucja od narracyjnej do dramaturgicznej koncepcji dyskursu literaturoznawczego”[4]. Ja natomiast piszę: „Proponując nową wizję dramatycznej teorii literatury, czynimy dramat ośrodkiem i centrum nowoczesnego literaturoznawstwa”[5].

Ciekawym punktem odniesienia staje się czytane przez nas dzieło Michaiła Bachtina. Ulicka zna go jak nikt inny, jako badaczka i jako tłumaczka. Jej znakomity przekład pojęcia „niewspółobecność” otwiera nowe możliwości interpretacyjne nie tylko dla autora koncepcji karnawalizacji literatury czy polifoniczności powieści, ale i dla dyskursów opartych na antybinarnym myśleniu. Z kolei ja ze zdziwieniem odkrywam, że Bachtin, tworząc teorię powieści, opisał właściwie praktykę dramatu.

Jest rok 2004. Pracuję właśnie nad redakcją numeru 3–4 „Przestrzeni Teorii”. Ukażą się w nim dwa teksty: Danuty Ulickiej – *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*[6] i mój – *Poznanie dramatyczne*[7]. Przyglądamy się sobie, naszemu myśleniu i stawianym diagnozom współczesności.

Jest 15–17 czerwca 2005 roku. Na Uniwersytecie Warszawskim odbywa się, zorganizowana przez Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki tej uczelni, konferencja poświęcona myśli i twórczości Jacques'a Derridy, której pokłosiem będzie książka *Derrida/*

---

[3] D. Ulicka, *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 34. Przedruk pt. *Narracyjna i dramaturgiczna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, [w:] tejże, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007.

[4] Taż, *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, dz. cyt., s. 36.

[5] A. Krajewska, *Kartoteka bez końca*, dz. cyt., s. 234.

[6] D. Ulicka, *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, dz. cyt.

[7] A. Krajewska, *Poznanie dramatyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4.

Adirred[8]. Przedstawiam tam tekst *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)*, po którym wybucha dyskusja nie tyle o Derridzie, ile o… dramatyczności. Dramatyczność czy dramaturgiczność – oto przedmiot krótkiej, ale gorącej dysputy nie tylko między wywołującą problem Danutą a mną, ale też wieloma uczestnikami konferencji.

Wszystkie te zdarzenia, odkrycia, kontrowersje, rozmowy, uzgodnienia prowadzą nas do nieodwołalnej decyzji o wspólnym działaniu.

Jest 16–19 września 2007 roku. Organizujemy wspólnie – Profesor Danuta Ulicka wraz z zespołem (Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego) i pisząca te słowa wraz z zespołem (Zakład Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) interdyscyplinarną konferencję „Dramatyczność i dialogowość w kulturze". Przyjeżdżają nasi znakomici goście (w tym także filolodzy klasyczni, którym zawdzięczamy istotne nurty rozważań, na przykład o parabazie, kategorii *diegema dramatikon*, dialogowości itp., oraz teatrolodzy, przedstawiający własną wizję uprawiania dramatoznawstwa) – autorzy referatów, uczestnicy gorących dyskusji, które są kontynuowane także podczas spacerów brzegiem morza w Kołobrzegu.

Przewidziałyśmy z Danutą wszystko, oprócz jednego – akustyki… Literaturoznawstwo zaczyna zależeć od fizyki… Na konferencję zgłosiło się tak wielu uczestników, że musiałyśmy rozbić obrady na panele, które miały się odbyć w zaprojektowanej w tym celu przestrzeni półpięter budynku. Niestety, momentami głosy referentów zaczęły się nieść między piętrami, odbijać echem i nakładać na siebie… Mówię do Danuty: „To dramat…". Danka z humorem i ironią odpowiada: „To nie dramat, ale dramaturgiczność…". Dramaturgia przypadku uzyskuje nagle nieoczekiwany, literacki wymiar… Profesor Piotr Michałowski pisze pastisz *Ballady bezludnej* Bolesława Leśmiana, czyli *Balladę niemilknącą*.

---

[8] *Derrida/Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku, Pułtusk 2006.

„Ballada niemilknąca" trwała i jej głos, rozchodząc się wokół, zaczął zataczać coraz szersze kręgi… także w późniejszym czasie. W 2010 roku ukazuje się nasza wspólna pokonferencyjna publikacja, książka zbiorowa, *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*[9].

„Między światami", czyli dramaturgia pojęć

Nie umilkły jeszcze echa dramatyczności i dialogowości w kulturze. Zadaję sobie pytanie, co się przede wszystkim zmieniło?

Wracam do – kluczowego dla problemu dramatu i teorii literatury – artykułu z naszej pokonferencyjnej książki, tekstu Profesor Krystyny Bartol *Dramatyczność w antycznej teorii narracji i wybranych gatunkach narracyjnych epoki cesarstwa*, zawierającego opis powstania i znaczenia formuły *diegema dramatikon*, formy wypowiedzi, która, jak pisze autorka, rozwijała się

> […] wraz z postępującym stopniowo zanikiem scenicznych odmian dramatu przy jednoczesnym lawinowym wzroście epideiktycznej, prezentowanej ustnie, nastawionej na opis różnych postaci i sytuacji produkcji retorycznej […]. Teoretycznym przełożeniem praktyki były retoryczne klasyfikacje narracji, uwzględniające rzeczywistą sytuację literatury. W ten sposób pojęcia „dramatyczny" i „narracyjny" pojawiają się znów, jak u Platona, obok siebie. Ze stojących na przeciwległych biegunach narzędzi „strukturalnego" (P. Hernadi, *Beyond genre*… 1972 – przyp. K. Bartol) opisu dwóch odmiennych kategorii literatury stają się tworzącą nową, diagnostyczną i pragmatyczną jakość, której trwałość i żywotność dowiodły kolejne stulecia[10].

Sztywne podziały na epikę i dramat zaczynają się rozluźniać od samego początku ich powstania, wcale nie są aż tak sobie obce,

---

[9] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010.

[10] K. Bartol, *Dramatyczność w antycznej teorii narracji i wybranych gatunkach narracyjnych epoki cesarstwa*, [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, dz. cyt., s. 21.

jak się nam, współczesnym wydaje. Bartol, powołując się na sądy wielu badaczy, pisze:

> Konstrukcja epiki powinna mianowicie – w ujęciu Arystotelesa – być dramatyczna, to znaczy zawierać, podobnie jak przeznaczone do wystawiania na scenie utwory, perypetie, rozpoznanie i pathos (zob. I. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*… – przyp. K. Bartol). Stagiryta, ujmując w ten sposób podobieństwo obu typów poezji, zdaje się potwierdzać istnienie w IV wieku p.n.e. koncepcji dramatyczności tekstu (zob. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*… – przyp. K. Bartol)[11].

Co zatem oznaczała w tym ujęciu dramatyczność? A co oznaczała, o czym także wspomina Bartol, w ujęciu retoryki w związku z podziałem *genera dicendi* na: *genus enarrativum*, *genus dramaticum* (*mimeticum*) i *genus mixtum*[12]? Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy zaczynamy podejmować próby definiowania pojęć, na przykład dostrzegać *mimeticum* związane z *dramaticum* przez pryzmat kategorii odgrywania.

Jak więc dziś rozumiemy dramatyczność? Dramat ewoluuje, zmienia swoje zasady i reguły. Jak zatem badać sam dramat? A może zostały nam już tylko, jak chciał Hans-Thies Lehmann, teksty dla teatru? Czy kategoria dramatyczności jest przydatna do ujęcia współczesnego świata?

Po jakimś czasie Profesor Ulicka przysyła do „Przestrzeni Teorii" swój kolejny tekst: *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury* („Przestrzenie Teorii" 2017, nr 28[13]), w którym bardzo trafnie zwraca uwagę, że o problemie referencji pisano, odnosząc się zwłaszcza do prozy lub poezji, dramatu nie biorąc niemal w ogóle pod uwagę (wyjątek – prace Jerzego Ziomka):

---

[11] Tamże, s. 14.

[12] Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 54–55.

[13] D. Ulicka, *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, „Przestrzenie Teorii" 2017, nr 28, s. 21–75. Przedruk w: *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.

> Większość ujęć, od najwcześniejszych do najnowszych, wychodziła od prozy i na jej materiale konstruowała rozwiązania ogólne. Zdecydowanie rzadziej kwestia referencji była podejmowana w związku z poezją (Sławiński, 1965; Ziomek, 1975; Kopczyńska i in., 1969; Barańczak, [1983], 1990; Bogalecki, 2011) i dramatem (Ziomek, 1980)[14].

Dramat, powtórzmy w wielkim uproszczeniu ten powszechnie znany fakt, był zawsze porzucany. Literaturoznawcy oddawali go teatrologom, a ci chętnie go zamykali w okowach literatury. Próby uchwycenia relacji dramat–teatr–literatura, skupione na utrwalaniu ujęć w kategoriach opozycji lub na wykluczaniu, przesunęły się ku dyskursom o projekcji lub splataniu, czyniąc z dramatoznawstwa gałąź nie tyle teatrologii czy teorii literatury (Ulicka powiedziałaby o procesie literaturalizacji dyskursu literaturoznawczego), ile – szerzej – dyscyplinę sztuki o charakterze transdyscyplinarnym. Nadal jednak utrwalały się relacje binarne: dramat to forma zapisu (może jedynie zawierająca pewien projekt wykonania), dopiero teatr to forma pełna, gotowa. Pojawiły się też nowsze koncepcje znakomitych teatrologów, mówiące wręcz o wyzwalaniu dramatu z okowów literatury (Wanda Świątkowska[15]) lub odwojowywaniu z literatury (Dariusz Kosiński[16]). Moim zdaniem nie mamy już z czego dramatu „odwojowywać" czy „wydobywać z okowów literatury", gdyż literatura sama dawno się udramatyzowała, zmieniła. Podziały w sztuce się zacierają (gatunki stały się „zmącone", utwory „rozrzucone" nie osiągają kanonicznej postaci, pojawiają się covery, palimpsesty, hiperteksty, znaczącą rolę odgrywa grafia i ruch obrazu, ale także wpływ naszych doświadczeń na sposób odczytywania zasobów archiwum). Coraz częściej myślimy o dramatografii, piszemy dramatami, układamy sceno-grafie. W takiej sytuacji mamy do czynienia z nowym

---

[14] Tamże, s. 23.

[15] W. Świątkowska, *Odprawianie „Dziadów". Recykling i re-enactment jako strategie remiksu*, „Teatr" 2017, nr 1, s. 43–55.

[16] D. Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

podejściem do pojęć, które stają się – jak zjawisko określa Mieke Bal – wędrujące, idące przez dyscypliny. Nie warto podejmować prób tworzenia ścisłych definicji, bo pojęcia opalizują znaczeniami. Czy jest więc sens toczenia sporu o nazwy, skoro dramaturgia stała się nową formą aktywności literackiej, literaturoznawczej oraz scenicznej i zaczęła uruchamiać rozmaite języki dyskursu, również te bezfonemowe (gest, mimiczny grymas, choreografię, szkic do obrazu)? Gdy literatura porzuciła druk, okazało się, że kategoria „niewspółobecności" stała się pewną formą istnienia, a właściwie współistnienia tego, co widoczne i tego, co ukryte, tego, co jawne i tego, co domyślne, tego, co w geście i tego, co w słowach, tego, co ludzkie i tego, co należy do innobytów.

Wraz ze zmianą kształtu literatury zmienia się postać literaturoznawstwa. Autorzy coraz częściej wprowadzają do swoich tekstów elementy zapisów artystycznych (różny kolor i rodzaj czcionki fragmentów artykułów, linki i obrazy, kolaże i podobne zabiegi nie należą do rzadkości). Teoria staje się dramatografią.

Dramaturgia – sądzę, że można tak powiedzieć – zawiera w sobie dramatyczność i dramaturgiczność, ale i dramatografię w każdym rozumieniu tych pojęć. Co więcej, pojawia się nowa profesja – dramaturg, czyli zawód, który łączy kompetencje literaturoznawcze i praktykę teatralną, wiedzę z zakresu dramatoznawstwa i umiejętności reżyserskie.

O „literackości" już nie decyduje *decorum*, ale „zlepy, szumy, ciągi", już nie odnosimy się do „teatru obrazu świata", ale raczej widzimy „świat jako performans". Dyskurs literaturoznawczy staje się performatywny w znaczeniu 'ruchomy', 'rozgrywający', 'znoszący binarne opozycje', 'łączący kategorie' itp. Wraca problem powtórzenia. Już nawet nie dominuje kultura remiksu, główną rolę odgrywają pojęcia „remiksowalność" i *re-enactment*. Wcześniej Gilles Deleuze pisał:

> Teatr powtórzenia przeciwstawia się teatrowi przedstawienia […] W teatrze powtórzenia doświadczamy czystych sił, dynamicznych, przestrzennych planów […] doświadczamy języka, który mówi przed

> słowami, gestów, które poprzedzają zorganizowane ciała, masek przed twarzami, widm i zjaw przed osobami – całego aparatu powtórzenia jako ‘straszliwej mocy’[17].

> […] W gruncie rzeczy chodzi o stosunek między powtórzeniem i przebraniami […] Przebrania i warianty, maski lub kostiumy nie pojawiają się ‘dodatkowo’, lecz, przeciwnie, są genetycznymi, wewnętrznymi elementami tego samego powtórzenia. […] Powtórzenie jest naprawdę tym, co się przebiera, gdy się konstytuuje, tym, co się konstytuuje tylko wówczas, gdy się przebiera. […] Maski nie okrywają niczego z wyjątkiem innych masek[18].

Rozpoznania Deleuze’a stają się aktualne i skłaniają do nowych odczytań dotyczących braku przedustanowienia i powtórzenia, które nigdy nie będąc tym samym, prowokują rodzaj splątania jako performatywności. Przypomina się zaraz *Hamlet* w reżyserii Andrzeja Wajdy z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli głównej i tłumaczenie artysty, że w tytułowej roli obsadził kobietę, ponieważ Hamlet to ktoś, kto się przebiera. O tej decyzji napisał: „Hamlet to aktor, ktoś przebrany – pomysł ten usprawiedliwi się sam w sobie”[19]. Z kolei w spektaklu *Hamlet* (dramaturgia: Marcin Cecko, reżyseria: Krzysztof Garbaczewski, premiera: 13 czerwca 2015, Narodowy Stary Teatr w Krakowie im. Heleny Modrzejewskiej) na scenie występuje wielu Hamletów (aktorzy zdają się stawiać pytania, jak grać Hamleta, będąc człowiekiem starym, jak, patrząc oczami Ofelii…), co równocześnie pokazuje performatywny wymiar aktorstwa[20]. Dyskurs literaturoznawczy staje się także performatywny. *Re-enactment* to nie tylko powtórzenie jako przebranie. Powtórne

---

[17] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 39.

[18] Tamże, s. 48.

[19] List Andrzeja Wajdy do Stanisława Barańczaka, 1.11.1988, Warszawa, [w:] S. Barańczak / A. Wajda, *Korespondencja*, „Zeszyty Literackie” 2016, R. 34, nr 4, s. 49.

[20] W. Baluch, *Po co dramaturgowi aktor performatywny?*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 36.

odegranie to również – jak by powiedziała Karen Barad – stała rekonfiguracja świata[21].

„Dyskursy możliwe", czyli dramaturgia splątania

Performatywność dyskursu literaturoznawczego oznacza więc przede wszystkim jego ruchomy charakter, powstawanie nowych jakości tworzących się w procesie splątania.

Zatem, powtórzmy, kiedy zmienia się literatura, zmienia się także sposób patrzenia zarówno na nią, jak i na świat. Jeśli z góry przyjmujemy ustanowione definicje, reguły tworzenia, poetyki sformułowane itp., zawsze mamy do czynienia z jakąś formą przedustanowienia, natomiast jeśli w każdej wypowiedzi literackiej zasady ulegają złamaniu, możemy zaryzykować stwierdzenie, że mamy do czynienia z sytuacją podobną do stanów splątania w fizyce kwantowej. Cząstki powstają, rodzą się, wyłaniają (niczym byty z pustki, jeśli pustkę określić po platonowsku jako stan przed wszelką ontologią), stają się ze sobą połączone w taki sposób, że ich właściwości są nierozerwalnie skorelowane. Zakładając brak wszelkiego przedustanowienia, trudno nadal mówić osobno o dramacie i osobno o teatrze. Okazuje się, że to formy w stanie superpozycji, jawią się dopiero w trakcie naszej obserwacji jako byty splątane; całość jest określona lepiej niż jednostki wyodrębnione podczas pomiaru.

Spór o nazwę dyskursu: dramatyczny czy dramaturgiczny, zostaje unicestwiony przez zaniechanie binarnego ustawienia pojęć. Gdy pojęcia się przenikają, mienią zmiennością znaczeń, bardzo trudno ustanawiać jakiekolwiek opozycje. Dramaturgia splątania sprawia, że następuje zacieranie granic między dyscyplinami. Powstają nowe pojęcia podkreślające naturę splątań, jak „konstelacje", „zarażanie", „przenikanie", „przechwytywanie", „splatanie", „dyfrakcja" itp.

[21] K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham–London 2007.

Upowszechnia się myślenie w kategoriach możliwości, a zatem nie tylko przywołujemy koncepcję „światów możliwych”[22] (Daniel Ferrer) czy rozprawiamy o zależnościach i znaczeniach potencjalności, możliwości, przygodności i wirtualności[23] (Quentin Meillassoux), ale również wolno nam mówić o „dyskursach możliwych”. Podczas pisania ustanawiamy dyskursy, ale także one dyktują nam sposób połączeń w aktach splątania. Splątanie to jednak nie splatanie, splątanie to performatywność (Karen Barad). Rozgrywa się dramaturgia niegotowego świata.

Humanistyka operująca pojęciem stanów splątanych stwarza podstawy nowego literaturoznawstwa jako dyscypliny otwartej, będącej swoistą dramaturgią.

* * *

Ten krótki tekst dedykowany Jubilatce Profesor Danucie Ulickiej miał w założeniu, nieco anegdotycznie, pokazać unieważnienie sporu o właściwą nazwę dyskursów literaturoznawczych (dramatyczny, dramaturgiczny czy już może dramatograficzny?) w trzech wymiarach, otwierających dzisiejsze, chętnie podejmowane, perspektywy badawcze.

Po pierwsze: ku podmiotowości („słowa i ludzie”, czyli dramaturgia spotkania). Ważne są nie tylko wydawane teksty, lecz także międzytekstowe działania, dramaturgie spotkań, rozmów twarzą w twarz, ale i prowadzonych online, w mejlach oraz (wciąż jeszcze) telefonicznie. Danuta w sobie właściwy sposób napisała: „Czasem wydaje się niesprawiedliwością, że książka nosi tylko nazwisko autora, chociaż wiele innych osób przyczyniło się do powstania

[22] Na temat teorii światów możliwych i związków z pojęciem fikcji por. D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, przeł. A. Dziadek, „Forum Poetyki” lato 2020, nr 21, s. 30–53.

[23] Por. Q. Meillassoux, *Potencjalność i wirtualność*, przeł. P. Herbich, „Kronos” 2012, nr 1, s. 5–18. Por. też wywiad z Quentinem Meillassoux, przeł. C. Rudnicki, [w:] R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018, s. 59–68.

koncepcji, jej rozwoju i wreszcie wydania”[24]. Według mnie to wyznanie, będące wyrazem skromności, jest także zwróceniem uwagi na tak bliską Autorce kategorię bachtinowską jak polifonia. Tak pojęta ukryta wielogłosowość (można by ją nazwać palimpsestową) dotyczy wszystkich ukazujących się książek. W naszych tekstach jesteśmy nie tylko my, są także Inni, widoczni w przypisach lub niewidoczni w zapisie, istniejący w przestrzeniach dyskusji, w dialogach i rozmowach. W naszym pisaniu zawsze jesteśmy splątanymi głosami przeczytanych tekstów, momentalnych inspiracji, wyrazu wspólnoty lub rozbieżności poglądów, uświadamianych zapożyczeń lub nieświadomych wpływów, słowem, jak by powiedziała Diana Taylor, jesteśmy realizacją podejmowanych świadomie lub nieświadomie „dramatycznych scenariuszy”. Profesor Ulicka, mimo tego, że Jej styl jest ścisły, precyzyjny i zdąża do konkretu, otworzyła się na ludzi, na uprawianie takiej historii literaturoznawstwa, która wpisuje się w nowe badania nurtu biografistyki.

Po drugie: ku dramaturgii („między światami”, czyli dramaturgia pojęć). Dramaturgia stała się dziś odrębną przestrzenią działań splątujących naukę ze sztuką, a życie z literaturą. Badaczom, którzy próbują wykorzystywać ustalenia pochodzące z nauk ścisłych w szeroko pojętym literaturoznawstwie, często zarzuca się nadużywanie pojęć. Przyjmuje się wtedy wygodną optykę, mówiąc o metaforze. Tak, nie zastosujemy (choć próbowano się podjąć i takiego zadania) równań matematycznych do opisu na przykład faktu literackiego, ale warto zauważyć, że fizyka także posługuje się licznymi metaforami, ponieważ często ich obrazowość przybliża sposób myślenia o zjawiskach, prawach czy hipotezach. Nie chodzi więc także o stosowanie w dyskursach pojęć sceny, teatru czy przedstawienia, ale o nazywanie zjawisk z perspektywy onto-epistemologicznej, o proponowanie nowych ujęć rzeczywistości. Przypomnijmy, że wielu wybitnych literaturoznawców zajmowało się matematyką. Po śmierci Kazimierza Bartoszyńskiego po raz pierwszy

[24] D. Ulicka, *Podziękowania*, [w:] *Słowa i ludzie…*, dz. cyt., strona nienumerowana.

opublikowaliśmy w „Przestrzeniach Teorii" jego notatki matematyczne[25]. Czy miały one wpływ na myślenie o literaturze? W teorii chaosu przebiegi funkcji Benoîta Mandelbrota, figury fraktalne, można traktować również jako piękne obrazy należące do zakresu zainteresowań estetyki. Dramaturgia jest próbą wyjścia z podziałów na dyscypliny, pokazania, że trudno znaleźć język operujący ścisłymi pojęciami, które zwykle, pojawiając się w wielu dyscyplinach, nabierają różnych odcieni i znaczeń. Dramaturgia to nie tylko konstrukcja, lecz także pokaz uobecniania się filozofii. To dramat i teatr, pokaz aktu ustanawiania, szkic rysunku przed obrazem, projekt choreografii przed tańcem, cisza przed słowami i pustka przed bytem. Rozwój badań nad szeroko pojętą dramaturgią stwarza bardzo obiecującą perspektywę także w literaturoznawstwie.

Po trzecie: ku splątaniu („dyskursy możliwe", czyli dramaturgia splątania). Operowanie przez Ulicką pojęciem „dyskursy możliwe" otwiera perspektywę prowadzącą do rozumienia literaturoznawstwa jako możliwego do uprawiania w kategoriach performatywnych, prowadzących do nowego, innego widzenia i niebinarnego ujmowania świata. Performatywność łączona ze splątaniem umożliwia postrzeganie różnorodnych dyskursów nieopozycyjnie, w rozmaitych układach, konfiguracjach i konstelacjach. Dramaturgia splątania[26] otwiera nowe rozumienie działania teorii.

[25] Zob. *Notatki matematyczne z lat sześćdziesiątych Profesora Kazimierza Bartoszyńskiego*, [w:] R. Lubas-Bartoszyńska, *Wspomnienie Najbliższego*, „Przestrzenie Teorii" 2015, nr 23, wklejka między stronami 292 a 293.

[26] A. Krajewska, *Splątanie literackie*, „Przestrzenie Teorii" 2012, nr 17, s. 7–9.

Abstract

Dramaturgy as a Literary "Possible Discourse"

This text draws on – at times anecdotal – recollections connected with our shared experiences at conferences and with publications, centered around the concepts of dramaturgy, dramaticity, and dramaturgicality. It traces the intertwining (at certain points) trajectories of our research, lines leading to the definition of a new vision of the humanities: a field oriented toward the dialogical and dramatic dimensions of culture, focused on the dramaturgical processes of literary critical discourse.

Keywords: dramaturgical processes of literary critical discourse, concepts of dramaturgy, dramaticity, performativity

Anna Piniewska
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-8474-8037

Karolina Kulpa
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-2509-750X

Monika Kopcik
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-9560-0951

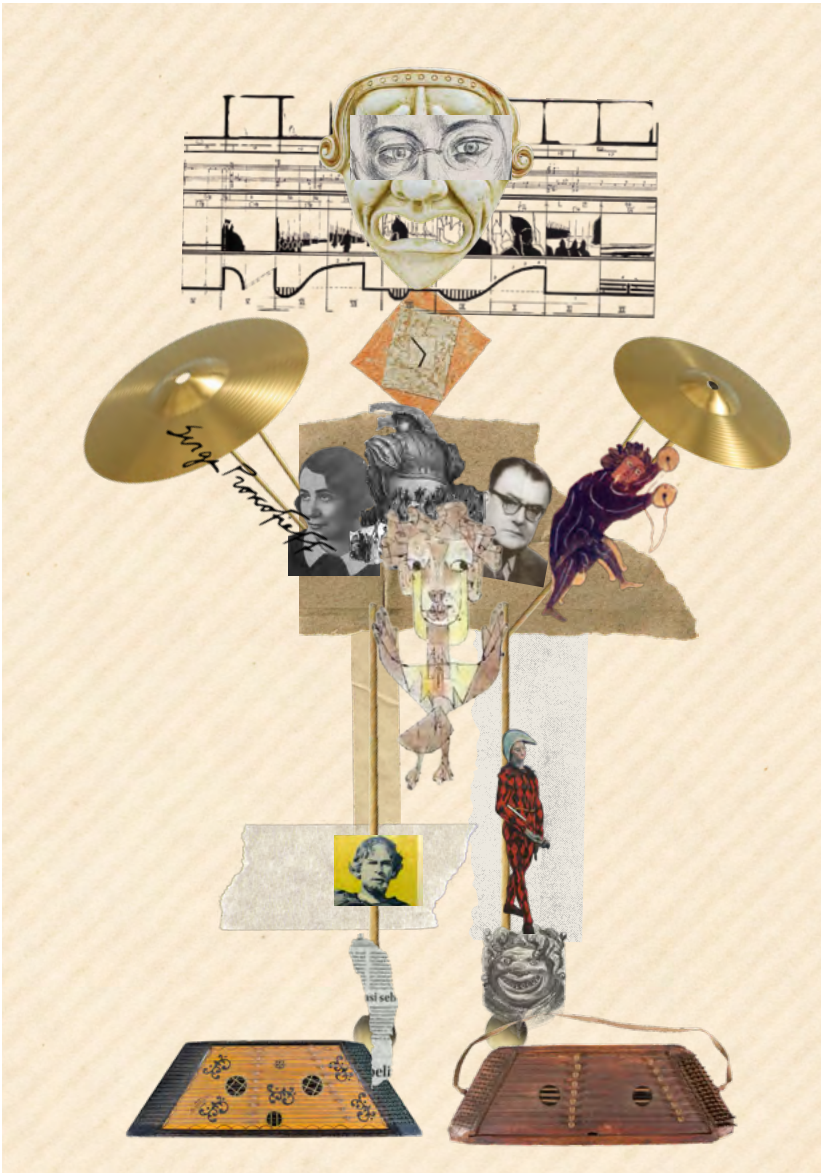
Piotr Sidorowicz
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-7418-9518

Cadavre exquis. Historia niesłychana

Rysunek znaleziony w „osiemnastce"

Będzie to prawdziwa historia niesłychana. W sali numer 18 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego znaleziono przedziwny rysunek.

Wieść, że budynek „polonu" zostanie zamknięty w związku z remontem, u wielu wzbudziła smutek i niezadowolenie. Nie wiązało się to tylko z przywiązaniem do miejsca, ale także z udrękami przeprowadzki. Chaos, latające papiery i stosy stosów książek. Tych ostatnich najwięcej zgromadzono w sali numer 18, która – poza funkcją seminaryjnego pomieszczenia Zakładu Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich – stała się również biblioteczką profesor Danuty Ulickiej. Ku radości literackich sępów, kierowniczka Zakładu powiedziała: „Bierzcie z tego wszyscy". Doktorantom i doktorantkom nie trzeba było dwa razy powtarzać. W ciągu kilku minut w sali zrobił się wielki bałagan, a piętrzące się na stole góry książek rywalizowały o to, która pierwsza dotknie sufitu.



Cadavre exquis
Autorka kolażu: Karolina Kulpa

Choć każdy ze zgromadzonych ma inne zainteresowania czytelnicze i naukowe, to dziwnym trafem w tym samym momencie cztery pary oczu zatrzymały się na zakurzonym tomie. Nie wiadomo, kto go pierwszy złapał ani kto komu wydarł go z ręki. Nagle wyleciała z niego wymięta karteczka z rysunkiem.

Był to wytwór przedziwny. Z całości wyłaniały się rozmaite elementy układanki, których estetyka wpisywała się w postmodernistyczne „jeden do Sasa, drugi do Lasa". Jednocześnie ta heterogeniczna postać wydawała się buszującym w „osiemnastce" znajoma. „Przypomina mi to *cadavre exquis*" – szepnął cichy głos. Tajemniczy rysunek, który wypadł z książki akurat tej autorki, nie mógł być przecież przypadkowym bohomazem. Odsyłał do gry, która już w latach dwudziestych była popularna wśród francuskich surrealistów z kręgu André Bretona, a korzenie miała w prostej słownej zabawie: gracz zapisywał na kartce krótkie hasło, składał ją, aby ukryć część tekstu, a następnie przekazywał następnemu uczestnikowi, który dopisywał swoją część. Analogiczny kolektywny proces zachodził w przypadku rysunków i grafik.

Może i wiemy, co to jest, ale co to w ogóle znaczy...?

Od słowa do słowa

„Musi Pani zrobić analizę dyskursów" – wyrok zapadł. Po co, dlaczego i za jakie grzechy? Najwidoczniej, żeby pisać o współczesnym teatrze, **trzeba** przerzucać setki stron gazet z dwudziestolecia międzywojennego, przeglądać zakurzone słowniki i czytać PRL-owskie ulotki o rehabilitacji.

* * *

„Urodzę to dziecko" – krzyczy Marzena Gajewska, wcielająca się w Wiktorię w *Mojej sprawie* Teatru Społecznego Biuro Rzeczy Osobistych. W ramach scenicznego świata to wyraźny komunikat skierowany do matki, która rozważa, czy nie posłać córki na zabieg

aborcji. To także świadectwo miłości do partnera z grupy teatralnej, Adama – para marzy o tym, by założyć rodzinę. Wobec zachowania ginekologa, infantylizującego Wiktorię i rozmawiającego nie z nią, tylko z jej matką – to gest sprzeciwu. Już sam układ relacji nadawczo-odbiorczych ubezczynnia bohaterkę.

Rozdźwięk między tym, co i jak według konwencji rozmowy u lekarza powinno się komunikować, a realizacją wypowiedzi stanowi metakomentarz. Model rozmowy, który zakłada wizyta dorosłej kobiety u ginekologa, opiera się na dialogu twarzą w twarz lekarza z pacjentką, bez osób trzecich, dotyczącym zagadnień związanych ze sferą cielesną. Teatralna transpozycja tej sytuacji całkowicie od tego odbiega zarówno treścią wypowiedzi, jak i kontekstem rozmowy. Kompozycja sceny, monolog lekarza i dialog z matką Wiktorii o tym, co „zrobić" z dzieckiem, nie odnoszą się bowiem jedynie do zagadnienia infantylizacji. Uruchamiają też zakorzenione w historii biopolityki zagadnienia dotyczące podejmowania decyzji o innym ciałoumyśle. Dysproporcja między obrazem scenicznym a świadomością, jak taka sytuacja komunikacyjna powinna wyglądać, umożliwia odczytanie spektaklu w kontekście historii eugeniki, zwłaszcza sterylizacji osób uznawanych za „zwyrodnienie rasy"[1] i „ciężar dla społeczeństwa"[2].

W „Zagadnieniach Rasy", czasopiśmie Polskiego Towarzystwa Eugenicznego, przedrukowano broszurę propagującą zabieg ubezpłodnienia: „[…] sterylizacja nie jest karą – lecz obroną"[3]. Strach przed niepełnosprawnością był kolejną emocją (oprócz wstrętu i wrogości) wpisaną w językowe komunikaty eugenistów. Choć w Polsce prawo sterylizacyjne nigdy nie weszło w życie, to w latach trzydziestych XX wieku w propozycjach polskich ustaw eugenicznych[4] podnoszono to zagadnienie.

---

[1] *Z Polskiego Towarzystwa Eugenicznego*, „Zagadnienia Rasy" 1924, nr 11, s. 17.

[2] L. Wernic, *O zadaniach instruktorów i instruktorek eugenicznych*, „Zagadnienia Rasy" 1934, t. 8, nr 2, s. 199.

[3] *Broszury popularne z działu eugeniki. Sterylizacja ludzi w Ameryce*, tamże, s. 268.

[4] Leon Wernic odczytał projekt ustawy eugenicznej z zakresu eugeniki zapobiegawczej podczas posiedzenia Polskiego Towarzystwa Eugenicznego,

Mimo podejmowanej w dwudziestoleciu międzywojennym przez środowiska lekarskie i prawnicze krytyki projektów ustawy eugenicznej, związanej m.in. ze stanowiskiem Kościoła katolickiego, sytuacją w hitlerowskich Niemczech oraz nieprecyzyjnymi zapisami dokumentów, mimo zastrzeżeń dotyczących etyczności zabiegów sterylizacyjnych czy nawet samej eugeniki, która w Polsce nie była aż tak rozpowszechniona jak w Stanach Zjednoczonych czy w Niemczech, eugenika niewątpliwie wpłynęła na język i – jakże stygmatyzujące – sposoby postrzegania osób z niepełnosprawnościami. A właśnie ten język i zakorzenione w historii wyobrażenia na temat niepełnosprawności tematyzuje, rozgrywa i dekonstruuje dzisiejszy teatr współtworzony przez osoby z niepełnosprawnościami.

* * *

„Cieszę się, że kazała mi Pani zrobić te analizy" – powiedziała z podkulonym ogonem. Żeby pisać o współczesnym teatrze, warto przerzucać setki stron gazet z dwudziestolecia międzywojennego, przeglądać stare, zakurzone słowniki i czytać PRL-owskie ulotki o rehabilitacji. „Przydasie" naprawdę się przydają.

Jak formy zażyłości grają na scenie literaturoznawczego seminarium?

Na półkach w sali numer 18 mogły też przez chwilę poniewierać się notatki Stefana Żółkiewskiego z *Tworczestwa Fransua*. W archiwum,

---

które odbyło się 11 maja 1934 roku. Wersja ta została przeredagowana w 1935 roku i rozesłana do zaopiniowania przez Izby Lekarskie oraz Naczelną Radę Zdrowia. Kolejną nowelizację skrytykowanego wcześniej projektu Wernic opublikował w „Zagadnieniach Rasy" z 1935 roku, w numerze 3–4. Temat był cały czas dyskutowany w Sekcji Eugenicznej Państwowej Naczelnej Rady Zdrowia, co w 1936 roku zaowocowało powstaniem czterech projektów ustaw (skoncentrowanych na zagadnieniu sterylizacji). Zob. M. Musielak, *Sterylizacja ludzi ze względów eugenicznych w Stanach Zjednoczonych, Niemczech i w Polsce (1899–1945)*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 235–265.

w którym fiszki ostatecznie zostały złożone, tuż obok nich leży pismo skierowane do uczestników seminarium doktoranckiego (powiązanego z Pracownią Badań Kultury Literackiej), prowadzonego przez Żółkiewskiego, zawierające prośbę o przestudiowanie struktury metodologicznej zawartej w pracy Bachtina oraz o odpowiedzenie sobie na siedemnaście pytań. Dodatkowo promotor prosił podopiecznych o przeczytanie – w miarę możliwości – przynajmniej części z załączonych lektur dodatkowych (w sumie dwudziestu dwóch), wśród których znajdowały się prace Ossowskiego, Czarnowskiego, Łotmana, Francastela, Goldmanna, Sławińskiego, Głowińskiego, Hopensztanda i jego własne. W dopisku na samym końcu podkreślał, że dzięki wymienionym rozprawom uczestnicy seminarium będą mogli się zaznajomić z głównymi problemami socjologii sztuki oraz analizy semiotycznej i strukturalnej. Cały zbiór dokumentów poświęconych organizacji tego jednego seminarium oraz fakt, że jest to jedyny tego typu materiał w archiwum Żółkiewskiego, mogą zaświadczać, jak ważka okazała się rozprawa Bachtina przy formułowaniu koncepcji kultury literackiej. Zgromadzone pytania i konteksty zdają się też wyjaśniać (choć niecałkowicie uzasadniać) semiotyczną interpretację prac rosyjskiego badacza. Według Żółkiewskiego najważniejsza była bowiem metoda rekonstrukcji modelu świata zawartego w tekstach kultury, a nie najczęściej kojarzone z Bachtinem pojęcie dialogiczności. Nie jest też zapewne przypadkiem, że tłumaczenia *Twórczości Franciszka Rabelais'go* podjęli się uczestnicy spotkań w Pracowni, Andrzej i Anna Goreniowie, najprawdopodobniej obecni na zrekonstruowanym seminarium[5].

Ze wspomnianego zbioru dokumentów trudno jednoznacznie wywnioskować, kto wówczas wchodził w skład grona doktorantów Żółkiewskiego. Zachował się jednak szkic pisma, w którym pro-

[5] M.M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975. To wydanie wstępem poprzedził Stanisław Balbus, który także zredagował przekład.

motor przedstawia stan prac podopiecznych z byłej Katedry Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego, kierowanej przez niego do 1968 roku. Na podstawie dokumentu można stwierdzić, że w końcówce 1970 roku pod jego opieką powstawały rozprawy Wincentego Cesluka-Grajewskiego (o modelach powieści polskiej w pierwszych latach drugiej niepodległości), Maryli Hopfinger (o filmowych adaptacjach dzieł literackich), Romualda Hirscha (o modernistycznej twórczości Berenta), Andrzeja Mencwela (o początkach polskiej powieści modernistycznej), Zofii Mitosek (o funkcjach stereotypów w literaturze), Bogdana Owczarka (o strukturze współczesnych polskich nowel) i Czesława Smolika (o poglądach estetycznych Lukácsa w początkowym okresie jego twórczości). Co jednak ważniejsze, z tego szkicu można wyczytać stosunek Żółkiewskiego do jego uczniów, którzy reprezentowali różne stopnie zaawansowania prac i mierzyli się z rozmaitymi trudnościami. Z jednej strony Żółkiewski pisał o dysertacjach ukończonych (choć wymagających rewizji założeń teoretycznych)[6], prawie ukończonych[7] i nadmiernie poprawianych przez autorkę[8], a z drugiej informował o zmianie opiekuna[9],

[6] „Powstały jednak określone wątpliwości teoretyczne. Dlatego mgr Owczarek musi przepracować niektóre twierdzenia swojej rozprawy. Ustaliłem z nim, że ostateczny tekst swej pracy przedstawi do marca 1971" – S. Żółkiewski, szkic odpowiedzi na pismo z 27.10.1970 roku (materiały dotyczące pracy i działalności w Instytucie Badań Literackich PAN), Archiwum Stefana Żółkiewskiego, BN, rps akc. 13975.

[7] „[…] postępy jego pracy kontrolowałem systematycznie najczęściej w toku dyskusji seminaryjnych Katedry lub potem Pracowni Badań Kultury Literackiej IBL. Według mojej oceny kandydat ma rozprawę na ukończeniu. Przedstawi jej pełny rękopis w grudniu 1970 roku. Ustaliłem, że jeszcze w listopadzie br. zwróci się do władz uniwersyteckich o wyznaczenie recenzentów jego rozprawy" – tamże.

[8] „Autorka odmiennie ode mnie uważa, że powinna przeprowadzić gruntowniejsze zmiany pierwotnego tekstu. Uważam to za przesadne dążenie do doskonałości" – tamże.

[9] „Pani Profesor Janina Kulczycka-Saloni poinformowała mnie ustnie, że Kandydat porozumiał się z Nią, iż przeszedł pod jej opiekę naukową jako promotora pracy doktorskiej. Wyraziłem na to zgodę. ~~Zaznaczam, że Kandydat nie poinformował~~" – tamże (skreślenie oryginalne – P.S.).

opóźnieniach wynikających z prowadzenia zajęć dydaktycznych[10] i zupełnym braku kontaktu z podopiecznym[11].

W zapisanych opiniach niejednokrotnie najbardziej interesujące są miejsca wykreślone. W odniesieniu do jednej z prac zauważał:

> Muszę jednak dodać, że mgr […] jest w trudnej sytuacji materialnej, bardzo wiele czasu poświęca pracy zarobkowej. Zmuszony jest podejmować się wielu źle wynagradzanych dorywczych prac. Nie ma wiele czasu i nie ma warunków do spokojnej pracy naukowej. Systematyczny wysiłek badawczy wymaga odeń dużej samodyscypliny. ~~Sądzę, że dobrze byłoby, gdyby władze uniwersyteckie, jako te, które udzieliły mu stypendium, zechciały go wezwać i autorytatywnie omówić z nim ostatecznie termin zobowiązania, jakie ciążą na Kandydacie z tytułu pobierania tego stypendium~~.

W miejscu skreślonego fragmentu dopisał:

> Mogłem wprawdzie ostatnio […] stwierdzić, że kandydat pracuje [naukowo – P.S.]. Przedstawił mi […] w tych dniach nowe fragmenty obecnie pisanego rozdziału (około 70 stron maszynopisu). Boję się jednak, czy uda mu się utrzymać pożądane tempo pracy. Kandydat ze względu na swoje trudne warunki zarobkowania pozostaje praktycznie poza środowiskiem naukowym, musi borykać się zupełnie sam ze wszelkimi przeszkodami[12].

Różnica między obydwoma fragmentami jest uderzająca. Można oczywiście założyć, że zmiana tonu była podyktowana otrzymaniem materiału w ostatniej chwili. W świetle jednak pozostałych fragmentów wydaje się bardziej prawdopodobne, że Żółkiewski był opiekunem spolegliwym, wyjątkowo wyczulonym na problemy

---

[10] „Mgr Mitosek jednak wiele czasu poświęca zajęciom dydaktycznym. Toteż myślę, że może trzeba będzie dać jej nieco więcej czasu ~~do końca roku 1971~~" – tamże (skreślenie oryginalne – P.S.).

[11] „Stan aktualny prac kandydata nie jest mi znany. Mimo usiłowań nie mogę nawiązać z nim kontaktu. Byłoby dobrze, aby władze uniwersyteckie jako te, które udzieliły mu stypendium, wezwały kandydata i zażądały wyjaśnień" – tamże.

[12] Tamże.

studentów i doktorantów, o czym zresztą świadczą jego publikacje już z czasów „Kuźnicy". Z przytoczonych zapisków wynika, że wzbraniał się przed sformułowaniami, które nawet potencjalnie mogłyby zaszkodzić jego uczniom. Poświadczał w ten sposób nie tylko troskę o przyszłych współpracowników, którzy mogli zasilić jego Pracownię, lecz także niezmienną postawę, którą niejednokrotnie wykazywał w odniesieniu do wielu osób z własnego środowiska. Wydaje się, że nie on jeden.

Kantata historyczna Prokofjewa

25 listopada 1938 roku w Moskwie odbyła się premiera *Aleksandra Newskiego*, pierwszego dźwiękowego filmu Siergieja Eisensteina z muzyką Siergieja Prokofjewa[13]. Widzowie mogli zapewne wówczas skojarzyć filmowy sztafaż historyczny – ataki teutońskich rycerzy na grody Rusi[14] – z konsolidacją nazistowskiej siły politycznej na Zachodzie Europy[15].

---

[13] Ta, od 17 maja 1939 roku, zaczęła żywot osobny (pozafilmowy), gdy Prokofjew poprowadził premierowe wykonanie kantaty *Aleksander Newski* (op. 78) w Moskwie.

[14] Konflikt rodzimego wnętrza i zewnętrznego wroga stanowi główną oś narracyjną filmu i rozwija się na kanwie trzynastowiecznej historiografii w kolejnych segmentach: zdobyciu Pskowa przez wojska teutońskie, pozyskaniu Aleksandra Newskiego na przywódcę obrony Nowogrodu, finałowej bitwie na Jeziorze Czudzkim i w zwycięstwie Rusi.

[15] Przyznał to zresztą sam Eisenstein w znakomitym szkicu *P-R-K-F-V*: „[…] tętent kopyt rycerzy teutońskich w *Aleksandrze Newskim* nie «wali dla samego walenia», lecz z tego «walenia dla walenia» czy «galopu dla galopu» wyłania się obraz uniwersalny, galopujący przez stulecia – z XIII aż do XX wieku – ku demaskacji faszyzmu". S. Eisenstein, *P-R-K-F-V*, 1941/1942, przeł. J. Leyda, [w:] I.V. Nestyev, *Sergei Prokofiev. His Musical Life*, przeł. R. Prokofieva, Alfred A. Knopf, New York 1946, s. xi–xii. Nie dziwi także skoncentrowanie filmu na postaci Aleksandra Newskiego. Kult jednostki zdecydował o tym, że lata trzydzieste i czterdzieste uznaje się za okres ekspansji gatunku biografii propagandowej, wzmacniającej imaginarium narodowe poprzez przetwarzanie hagiografii i kronik – dekadę „celuloidowej fantazji". Zob. K. Bartig, *Composing for the Red Screen. Prokofiev and Soviet Film*, Oxford University Press, New York 2013, s. 74.

Teutońscy rycerze mają w filmie groźny motyw przewodni, wybrzmiewający w kolejnych scenach (w zdobyciu Pskowa, liturgii polowej, bitwie na zamarzniętym Jeziorze Czudzkim) ze skandowanym tekstem łacińskim: *Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis (est)*.

Zarówno melodię, jak i tekst trudno sklasyfikować. Ni to archaiczny hymn czy psalm, ni to pieśń wojskowa. Tekstu w żadnych źródłach nie sposób odnaleźć. Na prośbę kompozytora dźwiękowiec Mosfilmu Borys Wolski miał co prawda zebrać kilka przykładów muzyki liturgicznej z moskiewskich bibliotek, ale Prokofjew ich nie zaakceptował. Uznał, że takie artefakty nie przemówią do wyobraźni widza. Zdecydował, że do *Aleksandra Newskiego* skomponuje muzykę nową – w stylu, z którym publiczność jest już osłuchana, ale takim, który „sprytnie zmyli”[16] i ujdzie za trzynastowieczny autentyk[17].

Historyczna skrupulatność i tak na niewiele by się zdała. Próżno szukać w ówczesnym obiegu popularnym kodu, który regulowałby wyobrażenia o śpiewach średniowiecznej Rusi czy germańskiej tradycji muzycznej. Była to przeszłość imaginacyjnie stracona, historia nie-słyszana.

Badacze i komentatorzy próbowali dociec sensu teutońskiej pieśni, nie wątpiąc o celowym zamyśle artystycznym Prokofjewa. Tekst przez lata czytano – wbrew łacińskiej składni – jak zdanie[18]. Padały propozycje zachowawcze („ja, pielgrzym, spoglądam na moją piechotę, z cymbałem”), translacje literackie („przybyłem jako pielgrzym, oczekując chwały”) i rozwiązania wprost kuriozalne („wędrowiec, oczekiwałem, że moje stopy będą obute w cymbały”[19]).

---

[16] B. Volsky, *Memories of S.S. Prokofiev* [1954], [w:] K. Bartig, *Composing for the Red Screen…*, dz. cyt., s. 172.

[17] D.W. Gallez, *The Prokofiev–Eisenstein Collaboration. “Nevsky” and “Ivan” Revisited*, „Cinema Journal” 1978, t. 17, nr 2, s. 17.

[18] Co dobitnie poświadcza wykaz czternastu translacji angielskich w: M.G. Kerr, *Prokofiev and His Cymbals*, „The Musical Times” 1994, t. 135, nr 1820, s. 608–609. Niektóre z nich cytuję poniżej.

[19] J. Mowitt, *Text. Genealogy of an Antidisciplinary Object*, Duke University Press, Durham–London 1992, s. 205. W oryginale: „As a foreigner, I expected my feet to be cymbal-shod”.

Można spekulować, że przedkładane tłumaczenia są tylko pozornie niezdarne i de facto celnie oddają intencję twórców filmu, by w ramach projektowanego antagonizmu Rusi i Zachodu wyśmiać koturnowość i dogmatyzm archaicznej kultury niemieckiej przez sparodiowanie frazeologii biblijnej. Tę hipotezę wspierałby fakt, że Prokofjew w podobnym trybie zróżnicował także muzykę filmową: czystym i śpiewnym tematom dotyczącym ruskiego ludu przeciwstawił zgrzytliwe harmonie i zniekształconą melodię pieśni wojsk teutońskich.

Tym samym zagadka dziwnej pieśni wydawałaby się rozwiązana. Ale…

Impas w sprawie przypuszczeń na temat pielgrzymów i cymbałów jako pierwsza, po ponad pięćdziesięciu latach od premiery *Aleksandra Newskiego*, przerwała brytyjska śpiewaczka Morag G. Kerr. W liście przesłanym do magazynu „The Musical Times" (1994, t. 135, nr 1820) pisała, że kompilacja fraz (nie zdanie!) u Prokofjewa okazuje się znajoma. Występują one już w Wulgacie, rozlokowane w trzech różnych psalmach[20], o dziwo, dokładnie w tych samych, które wcześniej opracował symfonicznie Igor Strawiński (*Symfonia psalmów*, 1930)[21].

Odkrycie Kerr rodzi pytanie, czy Prokofjew aby nie nawiązał do kompozycji rodaka celowo. Wydaje się, że tak mogło być.

Po pierwsze, byłby to tylko jeden z wielu „cudzych głosów". Wyraźna jest w partyturze imitacja dziewiętnastowiecznej tradycji fundatorów rosyjskiej szkoły narodowej, a można się także doszukać autocytatów samego Prokofjewa. W filmowej pieśni *Powstań, ludu rosyjski* słychać pogłosy partii chóralnych *Kniazia Igora* Aleksandra Borodina[22]. Wykorzystuje ona również zarysy melodyczne i rozwiązania

[20] Ps. 39 („[P]eregrinus sicut omnes patres mei"), Ps. 40 („Expectans expectavi Dominum", „Statuit super petram pedes meos") oraz Ps. 150 („Laudate eum in cymbalis").

[21] Prapremierowe wykonanie odbyło się 13 grudnia 1930 roku w Brukseli. Prokofjew był tam obecny.

[22] Notabene: kiedy prace Eisensteina nad *Łąkami bieżyńskimi* w 1937 roku zostały przerwane (filmowi zarzucono formalizm), reżyser rozważał zekranizowanie *Słowa o wyprawie Igora*. Wybór padł jednak na żywot Aleksandra Newskiego.

obsadowe z szóstej części *Kantaty na dwudziestą rocznicę Rewolucji Październikowej* (1937). Podobno w Mosfilmie nazywano tę pieśń „rosyjską Marsylianką z XIII wieku”[23]. *Aleksander Newski* jest połączeniem różnych głosów i stylistyk, które „już były”.

Po drugie, pod koniec lat trzydziestych Prokofjew konfrontował się z potrzebą określenia własnej pozycji – między przeszłością emigranta a przyszłością twórcy „na nowo” rodzimego. Jak wiadomo, kompozytor wyjechał z Rosji po rewolucji październikowej i spędziwszy dwie dekady w Europie (przerwane jednym tylko powrotem, w 1927 roku, który opisał w dzienniku z pozycji niemalże turysty)[24], zdecydował się wrócić do kraju. Strawiński, który opuścił Rosję już w roku 1914 i odtąd tworzył wyłącznie na Zachodzie, pod koniec lat trzydziestych mógł być dla Prokofjewa negatywnym punktem odniesienia – synonimem kosmopolity. Przypuszczenia o kryptodialogu ze Strawińskim są wspierane także przez przesłanki poetologiczne: *Symfonia psalmów* to utwór emblematyczny dla stylistyki neoklasycznej (łacina!), rozwijanej wówczas przez kompozytora *Pulcinelli*. Jej synonimem w nowym otoczeniu Prokofjewa był formalizm.

Po trzecie, Prokofjew podpisał się pod słowną kompilacją, dodając na końcu niewystępujące w żadnym z trzech psalmów „est”. Dopisek ten pełnił przede wszystkim funkcję rytmiczną, niemniej na mocy literaturoznawczej historii domyślnej, łączącej słowa i ludzi, można go odszyfrować jako apendyks biograficzny. Czytane w kontekście powrotu Prokofjewa do kraju, „est” to symboliczna demonstracja zakorzenienia i zamknięcie cudzysłowem kosmopolitycznego etapu własnej biografii.

Podobny rozdział był zapisany w historiach wielu wschodnioeuropejskich artystów urodzonych w latach osiemdziesiątych

---

S. Morrison, *The People's Artist. Prokofiev Soviet Years*, Oxford University Press, Oxford 2008–New York 2009, s. 218–219.

[23] M. Rozenfeld, *Aleksandr Nevskiy*, „Literaturnaya gazeta” z 30 października 1938 roku, s. 6, za: K. Bartig, *Composing for the Red Screen*…, dz. cyt., s. 94.

[24] S. Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, przeł. i red. O. Prokofiev, Northeastern University Press, Boston 1992.

i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Przemiany polityczne i ruchy granic z lat 1914, 1917, 1918 czy wreszcie 1939 wpływały na kierunki migracji, poszerzając zarówno geograficzny zasięg artystycznej mobilności, jak i sieć międzynarodowych kontaktów. W tym pokoleniu problematyczne okazywały się powroty, uświadamiały bowiem, jak niestabilny jest status twórcy „rodzimego".

Zza maski cytatu w pieśni teutońskich wojsk przeziera więc jedno autentyczne słowo: *peregrinus*.

Warstwy czasu, warstwy lektury

Chyba najsłynniejszą metaforą myślenia historycznego pozostaje *Angelus Novus* Paula Klee – anioł, który wpatruje się w ruiny przeszłości, podczas gdy wichura postępu wypycha go nieuchronnie naprzód. Mało kto pamięta, że w tym samym roku, w którym Walter Benjamin pisał o aniele historii, Klee stworzył inny, niemal zapomniany obraz: *Die Zeit*.

W odróżnieniu od apokaliptycznego *Angelusa*, *Die Zeit* przedstawia cztery nakładające się na siebie kwadraty, każdy w innej tonacji brązu, przesunięte względem siebie jak geologiczne sekwencje. Z ich centrum wyrasta czarna zgięta linia przypominająca znak runiczny. Brak cyferblatu wskazuje, że czas nie jest tu funkcją ruchu, lecz samą materią, która się nakłada i eroduje.

Wiadomo, że Klee celowo wybierał materiały kruche: gazę, pergamin, tkaninę, które były z góry skazane na rozpad. Każda warstwa farby jest jednocześnie zapisem pewnego gestu i symptomem jego nieuchronnego przemijania. W tym sensie *Die Zeit* można czytać jako malarską figurę nawarstwiającej się czasowości.

Gdy Reinhart Koselleck pisał o „warstwach czasu", wskazywał, że historia jest złożoną topografią długiego trwania. Pewne zjawiska tracą kontury, inne dopiero czekają na odsłonięcie. Każda epoka ma własny horyzont oczekiwań i własne pole doświadczenia, ale oba te porządki nigdy nie nakładają się w pełni. W miejscach ich przesunięć powstają bowiem uskoki i mikropęknięcia, dopiero

dzięki którym przeszłość może stać się czytelna. Odczytywanie przeszłości nigdy nie jest więc neutralnym gestem rekonstrukcji, lecz aktem nadpisywania: w historiografii każde znaczenie ma określony i intencjonalny kształt.

Okazuje się, że w literaturoznawstwie czas działa podobnie. Promotorka czyta *Łyska z pokładu Idy* czy powieści Haliny Górskiej (lektury szkolne dla klasy siódmej w czasach PRL), a jej doktorantka – dekady później – odczytuje te same teksty na nowo, już jako archiwalne artefakty modernizmu. Te dwa zdarzenia: lektura szkolna i badawcze pisanie, podobnie jak przeszłość i teraźniejszość, nie następują po sobie, lecz są w paradoksalny sposób splecione. To, co było narzędziem formacji moralnej, staje się przedmiotem analizy form symbolicznych; to, co należało do repertuaru szkolnego, zaczyna funkcjonować jako dokument kulturowej genealogii. Cała sztuka polega na umiejętnym przyszpileniu, obserwowaniu długiego trwania zjawisk, na śledzeniu historycznych dostrojeń, przeformułowań i przeoczeń.

Patrząc na to już nie w duchu kleeowsko-koselleckowskim, można dojść do wniosku, że niesłychane jest to, co stanowi część przedmiotu badawczego, a zarazem nie daje się uchwycić aparaturze rutynowej refleksji naukowej. Proces badawczy działa tutaj podobnie jak dostrzeżenie aspektu – to nie zmiana rzeczy, tylko rozpoznanie ich właściwego kształtu.

Ludere humanum est

Przedziwny stwór krążył z rąk do rąk. Badano go szkiełkiem, cyrklem, a nawet metronomem. Każdy czegoś się doszukał i każdy wyraził uczoną opinię (mniej lub bardziej na miejscu). W quasi-seminaryjnej dyskusji z wolna zaczynał narastać rejwach, zgodnie z prawem wszelkich naukowych dyskursów, prowadzący do gromkich haseł metodologicznych. Niewiele było trzeba, by w sali numer 18 (która niejeden zwrot teoretyczny już widziała) padła propozycja: „A może należy potraktować dziwotwór zgodnie z prawidłami historii niesłychanej?".

Czy naprawdę nie wystarczy już ogłaszania kolejnych manifestów coraz to nowych projektów historycznych? Mieliśmy już historie konstruowane i alternatywne, niebyłe, potencjalne i wynajdywane. Tworzono historie domyślne, poszlakowe, lokalne, splątane, uwikłane, a nawet improwizowane, demaskatorskie, ratownicze i strategiczne. I jeszcze niesłychane? Może w teoretycznym szaleństwie przydałaby się krzta umiaru...

Otóż nie. Wyraźnie wciąż jeszcze istnieją problemy nieskonceptualizowane i metody niewypróbowane. Jest w tym dość duża pociecha dla teoretyka.

Wszak wystarczy rzucić okiem na zebrane etiudy, aby stwierdzić, że to w przeważającej mierze naukowe igraszki, zbieranina stylizacji, kryptocytatów, aluzji i parafraz, intertekstualne zabawy, które obecnie już nawet nie zaskakują. Nowego spojrzenia na surrealistyczną technikę *cadavre exquis* z pewnością tu nie ma.

A jeśli?

Powtórzmy za kimś, kto kiedyś uczenie powiedział, że postawa ludyczna w nauce jest przejawem dystansu do wiedzy pewnej, do uprzywilejowanego punktu widzenia. Powtórzmy też sami za sobą, że istnieją przedmioty badawcze nieuchwytne w rutynowej refleksji naukowej. Tylko jakie to przedmioty? *Moja sprawa*, Żółkiewski, Prokofjew, *Die Zeit*? Raczej nie. One są ukryte, choć zasugerowano je jeszcze przed tytułem. Nie ma tu jednej metody, tożsamych założeń teoretycznych, podobnej tematyki czy choćby zbieżności epokowej. Nie ma niczego, co można by łatwo nazwać i sprowadzić do kilku konkluzji.

A jednak coś wspólnego tu jest. Badawczy gest, który pozostaje ten sam. Jak to wytłumaczyć? Chyba najlepiej „pozatekstem", w którym autorów i autorki łączy niemało, czyli wspólna promotorka i jej nawyki, lektury, poprawki, pasje, słowem – jej szkoła myślenia, słyszalna bodaj w tym studium. Nieważne, czy chodzi o PRL-owskiego dygnitarza czy literacki populizm, teatr osób z niepełnosprawnościami czy listy kompozytorów.

Tyle że to niesłychane!

Abstract

Cadavre Exquis: An Incredible History

This collective essay, written in the form of a *cadavre exquis*, begins with the archival discovery from which unfolds a multi-voiced exploration of literary theory, disability theatre, intellectual history, music, and historical temporality. Moving between Stefan Żółkiewski's seminar practices, interwar eugenic discourse, Prokofiev's pseudo-medieval pastiche, and layered concepts of time, the text proposes the notion of an "incredible history". What emerges is less a unified method than a shared scholarly gesture – shaped by the intellectual ethos of Danuta Ulicka and her distinctive school of reading.

Keywords: *cadavre exquis*, incredible history, cultural history, archival imagination

Anna Skubaczewska-Pniewska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ORCID: 0000-0002-6527-3494

„Śmiercioautoryzm" vs. „postmortemizm". Powieści o śmierci autora jako seria tematyczna

Humaniści, głównie literaturoznawcy, tak często rozprawiają o śmierci – teorii, autora czy powieści – że syntetyczne omówienie tych „teoretycznych egzekucji" już dawno przekroczyło możliwości monografistów, zwłaszcza że uśmiercane kategorie, wbrew „nekrologom", okazywały się nadzwyczaj żywotne. Co znamienne, odnotowując ich odrodzenie lub powrót[1], wcale nie rezygnowano z metafory śmierci, tylko stwierdzano „śmierć śmierci powieści"[2] lub „śmierć śmierci teorii"[3]. Broniąc teorii[4], Danuta Ulicka pokazała,

[1] S. Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, wyd. 3, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022. Wskazując, że idea śmierci autora pełni w naszych czasach podobną funkcję jak śmierć Boga w myśli późnodziewiętnastowiecznej – podważenie autorytetu, intencji, wszechwiedzy (s. 21) – autor jeszcze bardziej poszerza perspektywę badawczą, a można też w tym kontekście wspomnieć o równie często konstatowanym kryzysie (lub śmierci) podmiotu czy kresie człowieka itp.

[2] W ten sposób Jerome Klinkowitz zatytułował rozdział wstępny swojej książki, J. Klinkowitz, *The Death of the Death of the Novel*, [w:] *Literary Disruptions. The Making of Post-Contemporary American Fiction*, University of Illinois Press, Urbana 1975, s. 2.

[3] Co uznano za nadużycie figury prozopopei, zob. D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 217.

[4] W rozdziale zatytułowanym właśnie *Obrona teorii (o upowieściowieniu literaturoznawstwa i powieściach profesorskich)*, tamże, s. 215–289. Pierwsza wersja

jak skomplikowane i zniuansowane były procesy, które doprowadziły do tak zwanego pierwszego i drugiego jej zabicia, i jak wiele spraw tracimy z oczu, zadowalając się modnymi, skrajnie uproszczonymi tezami-hasłami: „Jednakże potępiające argumenty, wysuwane przez całe stulecie z różnych pobudek i w rozmaitych celach, żadną miarą nie są do siebie sprowadzalne i nie układają się w jeden historyczno-logiczny ciąg, który dowodziłby stopniowego zamierania teorii i jej «śmierci»"[5]. Zapewne niemal to samo można by powiedzieć o pozostałych wspomnianych „śmierciach".

O tym, że argumentów na rzecz śmierci powieści nie da się sprowadzić do wspólnego mianownika, pisał Kazimierz Bartoszyński, podkreślając, że pod ogólnikową, profetyczną retoryką badaczy i krytyków wieszczących co jakiś czas koniec najpopularniejszej formy gatunkowej kryją się de facto różne, czasem nawet wykluczające się treści: „Sądy te mianowicie w sposób dość czysty reprezentują świadomość literacką w jej prymitywnej i niejako pierwotnej postaci"[6]. Zdaniem polskiego badacza funkcjonowanie tych sądów, w tym wręcz nieograniczony ich zasięg, uprawnia do ich uznania za współczesne mity w rozumieniu Rolanda Barthes'a. Dwa mity, gdyż analogiczny charakter mają – zaprzeczające powieściowym nekrologom – opinie głoszące odnowę[7] lub mądrość powieści[8].

Istnieją przesłanki, by także ideę śmierci autora rozsławioną przez Rolanda Barthes'a w eseju opublikowanym w 1967 roku[9]

---

tego tekstu ukazała się w roku 2000 (w publikacji *Rozważania metodologiczne. Język – literatura – teatr*, red. E. Kasperski, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000).

[5] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe…*, dz. cyt., s. 216.

[6] K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści*, Universitas, Kraków 2004, s. 18.

[7] Tenże, *Powieść w świecie literackości*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1991, s. 129–137 (rozdział zatytułowany *Dwa mity współczesnej powieści*).

[8] A. Skubaczewska-Pniewska, *„Śmierć powieści" i „mądrość powieści" jako literaturoznawcze mity*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska" 2005, z. 61, s. 219–230.

[9] R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2, s. 247–251.

uznać za współczesny mit, zgodnie z jego własną terminologią. Przemawia za tym między innymi styl, w jakim formułuje się zmitologizowane hasła, ich jednoznaczność, radykalność i ogólnikowość[10]. Nie przypadkiem Jane Gallop nazywa śmierć autora „poststrukturalistycznym sloganem" (*poststructuralist catchphrase*)[11], a Jerrold Levinson żartobliwie ukuwa nowy termin – *death-of-author-ism*[12], dla którego Danuta Szajnert znajduje polski odpowiednik: „doktryna śmiercioautoryzmu"[13]. Ta sama badaczka skłonna jest przypisać tytułowi słynnego barthes'owskiego eseju status toposu[14]. Nie będę w tym miejscu analizowała tego tekstu, podobnie jak wieloaspektowej międzynarodowej dyskusji, którą wywołał i która krzyżuje się z innymi głośnymi debatami wokół interpretacji czy intencji. Zamiast tego zwrócę uwagę na obecność mitu (czy, jak chce Szajnert, toposu) śmierci autora w powieści.

Sam Barthes właśnie literaturze przypisywał zdolność demaskacji i demistyfikacji mitów przy użyciu ich własnych środków. Z jednej strony dowodził, że współczesny mit żeruje na języku, przekształcając znaki językowe w komunikaty drugiego stopnia, z drugiej zaś pokazywał, jak utwory literackie używają mitu jako tworzywa, eksponując przy tym jego konwencjonalność, sztuczność[15]. Celuje w tym powieść, ten „tekstowy Robin Hood"[16], a w przypadku śmiercioautoryzmu – powieść kryminalna. Śledztwo

---

[10] Jak podkreślał Barthes, „[…] mitu nie określa przedmiot jego przekazu, lecz sposób, w jaki się go wypowiada". R. Barthes, *Mit i znak*, wyb. i sł. wstępne J. Błoński, przeł. W. Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 25.

[11] J. Gallop, *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*, Duke University Press, Durham–London 2011, s. 1.

[12] J. Levinson, *Intention and Interpretation. A Last Look*, [w:] *Intention and Interpretation*, red. G. Iseminger, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 240.

[13] D. Szajnert, *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 21.

[14] Tamże.

[15] Szerzej o semiotycznej koncepcji współczesnego mitu pisałam w książce *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 251–254.

[16] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe…*, dz. cyt., s. 28.

w sprawie śmierci autora okazało się atrakcyjnym motywem literackim. Zwłaszcza „semiotyczne śledztwo" w sprawie śmierci autora *Śmierci autora*.

Wydana w 2015 roku francuska powieść Laurenta Bineta *Siódma funkcja języka* szybko została przetłumaczona na wiele języków, a przekład angielski otrzymał nominację do Międzynarodowej Nagrody Bookera. Tytuł utworu nawet średnio oczytany czytelnik bez trudu powiąże z modelem komunikacyjnym Romana Jakobsona, który, jak wszyscy wiedzą, wyróżnił sześć funkcji języka. Fikcyjna siódma funkcja, przywodząca na myśl teorię aktów mowy Austina i Searle'a, znajduje się w centrum intrygi kryminalnej. Główni bohaterowie, komisarz Bayard i jego konsultant-pomocnik, semiotyk Simon Herzog (inicjały Sherlocka Holmesa), znajdują tę funkcję, a ściślej – zapis formuły jej praktycznego zastosowania, w paryskim mieszkaniu Rolanda Barthes'a, który – tak jak w rzeczywistości – wpada w 1980 roku pod koła furgonetki i ciężko ranny leży w szpitalu, gdzie wkrótce umrze. Policja słusznie podejrzewa – i tu już fikcja rozmija się z faktami – że wypadek był zamachem na życie autora *Śmierci autora*. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że francuski semiolog wpadł pod furgonetkę, wracając ze spotkania z François Mitterrandem, który wkrótce wygra wybory prezydenckie, a siódma funkcja języka jako żywo przypomina akt performatywny, to nie będziemy się dziwić, że tej formuły szukają służby specjalne różnych krajów, a prawie wszyscy, którzy poznali tajemnicę tytułowej funkcji, giną w niewyjaśnionych okolicznościach. Znamienne, że poza autorem *Śmierci autora* umiera też Jacques Derrida, autor *Kresu człowieka*[17] (zostaje zagryziony przez psy), a mowę na jego pogrzebie wygłasza Michel Foucault, który wszak ogłosił „śmierć człowieka"[18]. Co ciekawe, ostatnie słowa Derridy, umierającego w powieści ponad dwadzieścia lat przed

[17] J. Derrida, *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wyb. i przedm. B. Banasiak, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek, Inter Esse, Kraków 1993, s. 129–160.

[18] M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 13, 307–308.

swoją faktyczną śmiercią, brzmią: „Bądź zawsze za życiem i stale głoś przetrwanie”[19].

Recenzenci, zapominając o anglosaskich kryminałach akademickich, chwalili Bineta za oryginalny pomysł: „[…] chyba nikt nigdy nie pomyślał, że teorie humanistyczne mogą być przedmiotem powieści kryminalnej. No właśnie, Binet pomyślał i w dodatku kapitalnie wykonał”[20]. Tymczasem francuski pisarz po prostu sięgnął po sprawdzone chwyty. Co więcej, można wskazać wiele utworów eksploatujących koncepcję śmierci autora znacznie bardziej niż *Siódma funkcja języka*, osnuta wprawdzie wokół śmiertelnego wypadku samego Barthes’a, ale fabularnie igrająca głównie teoriami semiotycznymi. Tematem uniwersyteckich kryminałów jest zwykle morderstwo na kampusie, ofiara to profesor, student lub pisarz (wykładający na uniwersytecie), a motywem zbrodni najczęściej okazuje się zemsta za plagiat bądź chęć ukrycia dopuszczenia się tegoż. To wszystko sprzyja nawiązaniom do teoretycznych dyskusji o śmierci autora, obecnych zarówno w planie fabularnym, jak i dyskursywnym. Można nawet mówić o swoistej modzie na powielanie tytułu barthes’owskiego eseju, i to nie tylko w „małym światku” powieści kampusowej. Przybliżę kilka przykładów, w różnym stopniu związanych z tą tradycją gatunkową.

Andrew Masterson, urodzony w Anglii dziennikarz i pisarz, od końca lat sześćdziesiątych mieszkający w Australii, w 2001 roku wydał powieść *Death of the Author* (Śmierć autora), w której pokazał, co może się zdarzyć, gdy teoria śmierci autora zderzy się z rzeczywistością. Australijski poeta i akademik Rick Harding, wykładowca na kursach kreatywnego pisania, odkrywa, że ktoś opublikował w czasopiśmie literackim jego wiersz pod nowym tytułem jako swój. Postanawia wytropić plagiatora (sam siebie nazywa przy tym literackim detektywem), szukając jego oryginalnych tekstów

[19] L. Binet, *Siódma funkcja języka*, przeł. W. Dłuski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 343.

[20] M. Pawlikowski, *Powrót na uniwersytet (Laurent Binet „Siódma funkcja języka”)*, „Popmoderna” 2018, http://popmoderna.pl/powrot-na-uniwersytet-laurent-binet-siodma-funkcja-jezyka/ (dostęp: 15.04.2024).

i informacji o nim w dostępnych źródłach. Zamiast tego dowiaduje się, że niejaki Jason Schultze ukradł mu o wiele więcej utworów i już od kilku lat ogłasza je pod własnym nazwiskiem. Rick próbuje ujawnić sprawę, zmusić redaktorów nierzetelnych czasopism do opublikowania przeprosin, a przede wszystkim do przyznania, że na ich łamach pojawiały się plagiaty, ale spotyka się nie tylko z lekceważeniem problemu, lecz także z niezrozumieniem różnicy między plagiatem a parodią lub trawestacją. Zawiadomienie policji przynosi pokrzywdzonemu wiele upokorzeń. Ekscentryczna policjantka, której przydzielono tę sprawę tylko dlatego, że była bliska emerytury i odsuwano ją od poważnych śledztw, nie rozumie, na czym polega jego strata, skoro nie ma ona wymiaru finansowego. Sytuacji nie ułatwia też fakt, że Rick, jako wykładowca, wyjaśnia studentom teorię śmierci autora. „Co zawsze mówisz o śmierci autora? Autor umiera, gdy artykuł zostaje opublikowany, tak? […] pępowina zostaje zerwana […] więc w tym przypadku ktoś zdecydował się na ekshumację"[21]. Nawet żona poety nie traktuje kradzieży jego wierszy poważnie. Koledzy z uniwersytetu natomiast z przekąsem sugerują, że powinien się cieszyć, ponieważ bycie ofiarą plagiatu oznacza bycie szanowanym twórcą: „Sądzę, że masz fana"[22]. „W końcu ilu poetów może się pochwalić seryjnym plagiatorem?"[23]. „Chciałbym, żeby ktoś splagiatował moje wiersze […]. Wiedziałbym przynajmniej, że ktoś je czyta"[24]. Przy okazji rodzi się nawet koncept naukowy pod nazwą „Imitacja jako pochlebstwo" (*Imitation as flattery*)[25]. W rzeczywistości zaistniała sytuacja dowodzi, że wierszami Ricka interesował się wyłącznie plagiator[26] i że w ogóle nikt nie czyta poezji, poza samymi poetami, tych jednak

[21] A. Masterson, *Death of the Author*, Flamingo, Pymble 2001, s. 15. Jeśli nie podano tłumacza, cytaty przytaczam we własnym przekładzie.

[22] Tamże, s. 36.

[23] Tamże, s. 96.

[24] Tamże, s. 60.

[25] Tamże, s. 11.

[26] Który wybrał Ricka na swoją ofiarę również z powodu plagiatu, tyle że wyimaginowanego.

zajmuje głównie ich własna twórczość. Czytelnik, niemal do końca utrzymywany w przekonaniu, że ma do czynienia z lekką sensacyjną satyrą obnażającą mechanizmy rządzące życiem literackim, w finale zostaje zaskoczony poważnymi konsekwencjami pozornie niegroźnego naruszenia praw autorskich Ricka. Sytuacja wymyka się bowiem spod kontroli: Schultze okazuje się niebezpiecznym szaleńcem, szczęśliwe dotąd małżeństwo pogrąża się w podejrzeniach i paranoi, afera plagiatowa zaś kończy się krwawą sceną i ciężkim załamaniem nerwowym poety. Śmierć autora realizuje się *à rebours*. Skandal z plagiatem sprawia, że jako pisarz Rick dopiero zaczyna żyć. Początkowe ignorowanie jego problemów kontrastuje z wielkim zainteresowaniem jego twórczością po dramatycznych wydarzeniach. Ci sami krytycy, którzy kwestionowali popełnienie plagiatu, publikują książki opisujące całą historię. Wiersze Ricka, których wcześniej nikt nie czytał, teraz są masowo wydawane, sprzedawane i obsypywane prestiżowymi nagrodami. Tylko że poety już to zupełnie nie obchodzi, bo chociaż fizycznie żyje, to mentalnie i twórczo jest martwy. „Martwy"[27] to zresztą jego ostatnie słowo, jedyne wypowiedziane w epilogu w odpowiedzi na pytanie, jak się czuje. Oczywiście kojarzymy je z esejem Barthes'a, zgodnie z którym autor nie ma wpływu na własne dzieła, które żyją własnym życiem. I z których żyją inni, chciałoby się dodać.

Profesor Robert Pendleton, protagonista powieści irlandzkiego pisarza Michaela Collinsa z 2006 roku *Death of a Writer* (Śmierć pisarza), która w tym samym roku ukazała się w Wielkiej Brytanii pod innym tytułem (*The Secret Life of E. Robert Pendleton* [Tajemne życie E. Roberta Pendletona])[28], też nie może się cieszyć wielkim sukcesem swojej książki, ponieważ gdy ten sukces przychodzi, bohater po nieudanej próbie samobójczej jest w stanie wegetatywnym:

> Próbując popełnić samobójstwo, wyzwolił swoje dzieło, tchnął w nie życie, gdyż nie było już teraz ostatecznego głosu autorskiego,

[27] Tamże, s. 291.

[28] M. Collins, *The Secret Life of E. Robert Pendleton*, Weidenfeld & Nicolson, London 2006.

> nie było autora, którego można by kwestionować. Czyż nie to jest znakiem rozpoznawczym wielkiej literatury, że autor jest przede wszystkim martwy?[29].

Już ten cytat dowodzi, że *Śmierć pisarza* nie pozostaje bez związku ze *Śmiercią autora*, mimo że nie powiela tytułu eseju Barthes'a dosłownie. Dodajmy, że z dwóch wersji tytułu właśnie *Death of a Writer* lepiej koresponduje z kompozycją powieści. Pisarz i wykładowca literatury na prowincjonalnej uczelni postanawia targnąć się na życie w wyniku licznych niepowodzeń zawodowych, ale nawet na tym polu ponosi klęskę. W ostatniej chwili ratuje go magistrantka o imieniu Adi, która znajduje ukrytą w piwnicy nieznaną powieść niedoszłego samobójcy i postanawia uczynić ją tematem swojej rozprawy doktorskiej. Tytułuje ją… *Death of a Writer*. Nie ona jednak jest pomysłodawczynią tytułu – zapożycza go z podpisu fotografii wykonanej feralnego dnia w domu Pendletona przez jego byłego studenta Wrighta. Odkryta powieść okazuje się błyskotliwą quasi-autobiografią opisującą makabryczne zabójstwo młodej dziewczyny. Adi rozpoznaje w jej autorze geniusza bądź mordercę, nie wyklucza jednak, że niedoszły samobójca jest i wybitnym artystą, i zwyrodniałym zabójcą. Wskazują na to wyniki śledztwa dotyczącego seryjnych morderstw nastoletnich dziewcząt, których zaginięcia wydawały się wcześniej niepowiązane ze sobą. Ich domniemany związek z profesorem-pisarzem przynosi mu sławę; przypomnijmy, że on sam jest już wtedy społecznie martwy. Innymi słowy, następuje „literackie odrodzenie Pendletona" (*Pendleton's literary rebirth*)[30]. Jego powieść staje się numerem jeden na liście bestsellerów „The New York Timesa" i otrzymuje nagrodę National Book Award (Narodowa Nagroda Książkowa). Największą beneficjentką tych sukcesów jest wspomniana doktorantka Adi, która robi błyskotliwą karierę naukową, szybko otrzymuje stały etat profesorski (*tenure*) i grant

[29] Tenże, *Death of a Writer*, Bloomsbury, New York 2007 (pierwodruk: 2006), s. 47.

[30] Tamże, s. 55.

na wydanie „Pendleton Quarterly Review" w Yale Academic Press. Doktoranci pani profesor prowadzą, oczywiście, badania w zakresie „Pendleton studies". To ona, dzięki analizie tekstów, odkrywa wreszcie, że wbrew powszechnemu przekonaniu i wynikom śledztwa mordercą nie jest Robert Pendleton, ale ów dawny student, autor fotografii *Śmierć pisarza*. Nie dowiemy się jednak, czy Adi ujawni fakt, który mógłby zaszkodzić jej karierze.

W powieści Collinsa nie zabrakło też motywu plagiatu. Otóż Wright, będąc studentem Pendletona, napisał esej oparty na popełnionym przez siebie morderstwie, a Pendleton wykorzystał tę historię w swojej powieści, co czyni go plagiatorem. Więcej, sama zbrodnia Wrighta była swoistym plagiatem, ponieważ student jej dokonał, naśladując pewną literacką fabułę kryminalną.

Z teoretycznoliterackiego punktu widzenia ciekawszym przykładem jest, najstarsza w tym zestawie utworów, *Śmierć autora* (*The Death of the Author*, 1992) szkockiego pisarza Gilberta Adaira, zainspirowana biografią Paula de Mana, który występuje pod powieściowym nazwiskiem Sfax. Świadczą o tym aluzje do kariery akademickiej badacza, jak choćby pseudonim i hasło do komputera Sfaxa – „Hermes", powtarzające nazwę wydawnictwa współzałożonego przez de Mana w 1945 roku – Editions Hermès[31]. Adair problematyzuje wojenną przeszłość jednego z najważniejszych dekonstrukcjonistów z Yale, pisującego w młodości antyżydowskie artykuły dla brukselskiego „Le Soir". Ujawniony już po śmierci de Mana kompromitujący młodzieńczy epizod zrodził domysły, czy teoretyczne koncepty uczonego, zwłaszcza jego esej o niemożliwości wyznania, można interpretować jako usprawiedliwienie „alibi dla ukrywanych wojennych win"[32]. Brytyjski pisarz kreuje postać teoretyka celebryty, który jeszcze za życia musi się skonfrontować ze wstydliwą przeszłością, ujawnioną cztery lata po śmierci badacza. Sfax ucieka od przeszłości,

[31] Późniejsze etapy kariery powieściowego protagonisty i jego realnego pierwowzoru się rozmijają, ale są też pewne zbieżności, na przykład obaj w latach sześćdziesiątych znaleźli się na Uniwersytecie Cornella.

[32] M. Greaney, *Contemporary Fiction and the Uses of Theory. The Novel from Structuralism to Postmodernism*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 74.

wpisując się w aktualne tendencje badawcze[33] i tworząc relatywistyczną Teorię przez wielkie T, zgodnie z którą nazistowskie juwenilia jako samoreprezentujące się znaki nie mają związku z autorem („wraz z pojawieniem się Teorii przez wielkie T, autor okazuje się naprawdę i definitywnie martwy"[34]). W tytułową formułę śmierci autora wpisuje się narracja pierwszoosobowa, prowadzona zgodnie z zasadą *mise en abyme*. Pod koniec powieści dowiadujemy się, że narrację prowadzi komputer, ponieważ bohater, którego uważaliśmy za narratora, został zamordowany przez narzeczonego doktorantki. Sama doktorantka zaś wcześniej została zabita przez profesora, gdyż zamierzała opublikować jego biografię. Samopowielająca się historia jest pośmiertnym życiem Sfaxa.

Również w wydanej na początku 2025 roku autotematycznej powieści science fiction Nnedi Okorafor *Death of the Author*[35] obszerne partie są generowane przez maszynę, a konkretnie robota-androida o imieniu Ankara; dość wspomnieć, że ostatni rozdział jest opatrzony nagłówkiem *"Death of the Author" by Ankara* („Śmierć autora" Ankary). To kolejna opowieść o autorze doświadczającym kryzysu twórczego i osobistego. W tym przypadku chodzi o niepełnosprawną nigeryjsko-amerykańską pisarkę Zelu, która artystycznie się odradza, pisząc książkę *Rusted Robots* (Zardzewiałe roboty), dotykającą cienkiej granicy między świadomością ludzką a mechaniczną. Jak podkreśla recenzentka „Chicago Review of Books", pisarka nie znosi eseju Barthes'a i przywołuje go ironicznie:

> Okorafor najpierw sprzedała tę książkę wydawcy jako *The Africanfuturist* (Afrykański futurysta), zmiana tytułu na *Death of the Author* wydaje się więc istotna. W utworze pojawia się on tylko dwa razy – raz w studenckiej wypowiedzi jako pretekst, aby nie przykładać się

[33] „Był to, jak zapewne pamiętacie, okres największej popularności śmierci autora". G. Adair, *The Death of the Author*, Minerva, London 1993 (pierwodruk: 1992), s. 23.

[34] Tamże, s. 27.

[35] N. Okorafor, *Death of the Author*, Gollancz, London 2025.

zbytnio do pisania, a drugi raz – co ważniejsze – pod koniec, kiedy Ankara, robot-naukowiec, przejmuje tę frazę, ponieważ opowiadanie historii przetrwało poza ludzkością (autorami), aby nadal kształtować świat"[36].

Powieść pod takim samym tytułem jak esej Barthes'a wydano także w Rosji. *Smiert' awtora* (2007) Marii Jelifiorowej, opatrzona podtytułem *Fiłołogiczeskij triller* (Thriller filologiczny), ma kompozycję fragmentaryczno-centonową i zaczyna się rzekomym fragmentem z „The Timesa" – ogłoszeniem o śmierci pisarza, noszącego inne nazwisko, ale przypominającego Brama Stokera, autora *Drakuli*, którego z kolei przypomina tajemniczy bohater jego utworu, morderca kilku postaci, z powieściowym pisarzem włącznie. Zadaniem czytelnika jest przeprowadzenie swoistego śledztwa, czyli wyłuskanie z przytoczonych fragmentów listów, dzienników i artykułów prasowych, a następnie uporządkowanie informacji o powieści *Mirosław bojarin* oraz o jej nieżyjącym autorze. Eksperymentując z konwencją horroru, Jelifiorowa podejmuje problem relacji między autorem a jego dziełem, a zwłasza – bohaterem, co odbywa się pod znakiem śmierci autora: „Oto jestem ja – autor powieści, i jest on – jej bohater, i coś ciemnego, rozpaczliwego, co nie poddaje się opisowi – utrata sił życiowych"[37].

Centonowy charakter ma także *Death in a Delphi Seminar. A Postmodern Mystery* (Śmierć na Seminarium Delphi: zagadka postmodernistyczna) Normana Hollanda z 1995 roku, której poświęciłam osobny szkic[38]. Wspomnę więc tylko, że śledztwo jest tu prowadzone w sprawie rzekomego zamordowania seminarzystki, która jednak okazuje się samobójczynią. Dziewczyna finguje zbrodnię, aby rzucić podejrzenie na byłego chłopaka, z zemsty za kradzież jej

[36] R. Saleh, *Creation Flows Both Ways in* Death of the Author, „Chicago Review of Books" z 14 stycznia 2025 roku (dostęp: 14.06.2025).

[37] M. Jelifiorowa, *Smiert' awtora. Fiłołogiczeskij triller*, Gajatri, Moskwa 2007, s. 202.

[38] A. Skubaczewska-Pniewska, *Kryminalny teatr teorii Normana Hollanda*, „Studia Poetica" 2019, t. 7, s. 179–187.

pracy dyplomowej. Ta absolwentka Uniwersytetu w Yale, gorliwa wyznawczyni dekonstrukcji i teorii śmierci autora („tak naprawdę nie ma żadnego autora"[39]), w obronie własnego autorstwa poświęca swoje życie i odbiera życie plagiatorowi.

Tym, co poza tytułem łączy przywołane utwory, jest uproszczenie i „udosłownienie" literaturoznawczej koncepcji śmierci autora – zabieg typowy dla powieści uniwersyteckiej i jej pododmiany, jaką jest kryminał akademicki. „Sama teoria przedstawiona jest w postaci uproszczonej. Jej obraz powstaje z gotowych, propedeutycznych i stereotypowych obrazów podręcznikowych, karykaturalnie wyostrzonych"[40]. Ilustrując, krytykując i parodiując „doktrynę śmiercioautoryzmu", kryminały o zamordowanych bądź popełniających samobójstwa (lub/i plagiaty) autorach, których twórczość zyskuje po ich śmierci nowe życie, wpisują się w koncepcję postmortemizmu (*postmortemism*), sformułowaną na kartach ostatniej, wydanej już po śmierci autora (sic!), powieści klasyka *campus novel* – Malcolma Bradbury'ego *To the Hermitage* (Do Ermitażu) z 2001 roku. Wygłasza ją bohater-narrator w referacie *A Paper That Is Not a Paper* (Wykład, który nie jest wykładem)[41]. Najkrócej rzecz ujmując[42], referent dowodzi, że śmierć danego twórcy nigdy nie oznacza końca, za to często wyzwala jego wielką moc pośmiertną (*great posthumous power*)[43]. Postmortemizm polegałby więc na trwaniu dzieł literackich czy filozoficznych i pamięci o ich twórcach w kulturze, przede wszystkim w utworach kolejnych pokoleń myślicieli i pisarzy. W postmortemizmie można widzieć zarówno alternatywę dla postmodernizmu, do którego czytelną aluzję zawiera już w nazwie, jak i kontrpro-

---

[39] N.N. Holland, *Death in a Delphi Seminar. A Postmodern Mystery*, State University of New York Press, Albany 1995, s. 310.

[40] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe…*, dz. cyt., s. 277.

[41] M. Bradbury, *To the Hermitage*, Picador, London 2001, s. 149–163.

[42] Więcej na temat ostatniej powieści Bradbury'ego pisałam w tekście *„Knigi rożdajut knigi". „*W Ermitaż!*" Malkolma Bredberi kak roman-matrioszka*, [w:] *Diałog sogłasija: sbornik naucznych statiej k 70-letiju W.I. Tiupy*, red. O.W. Fiedunina, Ju.L. Troickij, Intrada, Moskwa 2015, s. 154–162.

[43] M. Bradbury, *To the Hermitage*, dz. cyt., s. 151.

pozycję wobec idei śmierci autora Rolanda Barthes'a. Francuski semiotyk jako autor *Śmierci autora*, z jej ogromnym wpływem na humanistykę, jest przez bohatera Bradbury'ego wymieniany w rzeczonym referacie jako jeden z filozofów obdarzonych ową wielką pośmiertną mocą. Za inny przejaw postmortemizmu można by uznać niezwykłą popularność „powieści biograficznej o pisarzu" (*biographical-novel-about-a-writer*), którą polskiemu czytelnikowi przybliżył Robert Kusek w szkicu *Autor! Autor!, czyli o powrocie „zniedołężniałego bóstwa starej krytyki"*[44].

Można przyjąć, że zaprezentowane powieści tworzą serię tematyczną w rozumieniu Janiny Abramowskiej. To ujęcie koresponduje z przypisaniem idei śmierci autora statusu literaturoznawczego mitu. Według Abramowskiej na serię składają się wszystkie teksty oparte na tym samym temacie, które mimo pozornej różnorodności mają tendencję do powtarzania pewnych motywów, środków wyrazu i rozwiązań fabularnych, co prowadzi do stereotypizacji.

W tym kontekście tłumaczą się daleko idące podobieństwa omówionych utworów, poczynając od tytułów, poprzez sprowadzenie teorii śmierci autora do kryminalnego schematu fabularnego, na formach pośmiertnego życia pisarzy i badaczy kończąc. „Tematy według Abramowskiej są więc nie tylko powtarzalne, ale skonkretyzowane fabularnie w postaci wątków czy motywów i ulegają konwencjonalizacji"[45]. Jak podkreśla badaczka, może się zdarzyć, że „[…] punktem węzłowym w dziejach tematu jest dzieło nieliterackie"[46], tak

---

[44] R. Kusek, *Autor! Autor!, czyli o powrocie „zniedołężniałego bóstwa starej krytyki"*, [w:] *Dziewięć odsłon literatury brytyjskiej. Wiek XX po współczesność*, red. M. Bleinert, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 53. Co ciekawe, wśród wielu przywołanych przykładów pojawia się tu *To the Hermitage* jako „transdiegetyczna powieść biograficzna" o Denisie Diderocie. Tamże, s. 63–64.

[45] S. Wysłouch, *Cykl powieściowy Władysława Terleckiego „Twarze 1863"*, [w:] *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane pani profesor Krystynie Jakowskiej*, red. A. Kieżuń, D. Kulesza, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2010, s. 88.

[46] J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] tejże, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Rebis, Poznań 1995, s. 42.

jak obraz Bruegla dla tematu Ikara. W naszym przypadku jest to, rzecz jasna, esej *Śmierć autora* Rolanda Barthes'a[47]. Tak samo lub podobnie zatytułowane powieści stanowią trzon omawianej serii tematycznej, lecz jej nie wyczerpują. Należą do niej także *Siódma funkcja języka*, *To the Hermitage* i inne, na których omawianie nie ma tu już miejsca. Jednak w związku z tym, że poza bestsellerem Bineta żaden z przywołanych utworów nie jest dostępny w języku polskim, na zakończenie warto zwrócić uwagę na rodzimy przykład.

O tym, że powieść Artura Przybysławskiego należy do „śmiercioautorskiej" serii tematycznej, przekonuje jej pełny tytuł: *Pana Profesora dziennik sekretny, w którym pewna postać literacka próbuje wybić się na autonomię przy jednoczesnej likwidacji swego autora, co ostatecznie prowadzi do grzybobrania zakończonego przejęciem władzy nad światem* (2022). W tym przypadku nie mamy do czynienia z kryminałem, mimo że na oczach czytelnika bohater-narrator zabija w akcie zemsty pisarza, który go stworzył[48], ale z pomysłową pisanką filozoficzną[49]. Profesor Zenon Ela nie tylko, wbrew deklaracjom i wyznawanym poglądom, dzieli z innymi protagonistami serii skłonność do megalomanii i narcyzmu, lecz także przypisuje sobie autorstwo wszelkich dzieł i idei, z teorią śmierci autora włącznie: „[…] to dzięki mnie Barthes mógł obwieścić śmierć autora […] Nie muszę chyba dodawać, że […] zrobił to moimi słowami!"[50]. Odebrawszy Barthes'owi autorstwo, można powiedzieć: uśmierciwszy go jako autora, Zenon Ela zwraca się przeciwko twórcy samego siebie. Myślę, że jego słowa, jako kwintesencja skonwencjonalizowanego śmiercioautoryzmu i zarazem groteskowa forma postmortemizmu, będą dobrym zwieńczeniem niniejszego szkicu.

---

[47] Poza tą serią tematyczną pozostaje więc powieść wydana w 1947 roku, por. J. Rhode, *Death of an Author*, Geoffrey Bles, London 1947.

[48] W swojej debiutanckiej powieści, por. A. Przybysławski, *Pan Profesor*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2020.

[49] D. Ulicka, *Pisanka filozoficzna*, „Nowe Książki" 2021, nr 9, s. 37–39. *Pana Profesora dziennik sekretny*… też podpada pod to określenie.

[50] A. Przybysławski, *Pana Profesora dziennik sekretny*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2022, s. 143.

Mój dziennik jest przeto oskarżeniem, jest wydobyciem na jaw całej tej ohydy i świństw, jakim oddawał się skrycie Artur Przybysławski, który mnie do życia powołał i za to sam musi własnym życiem zapłacić. To jest wojna! Arturze Przybysławski, wyzywam cię! Arturze Przybysławski, idę po ciebie! Strzeż się! Nie ukryjesz się przede mną! Nawet nie próbuj! Znajdę cię wszędzie, dorwę i zdepczę, i zniszczę wraz z twoją nędzną książczyną! I piszczał będziesz i błagał o litość, ale za późno! Za późno! Bo do trupa już mówię! Słyszysz?! Do trupa![51]

[51] Tamże, s. 16.

Abstract

"Death-of-Author-ism" vs "Postmortemism". Novels on the Death of the Author as a Thematic Series

The aim of this paper is to explore how the Barthesian concept of the death of the author has been exploited in crime fiction. Thus, several novels entitled *The Death of the Author* (by G. Adair, 1992; A. Masterson, 2001; M. Eliferova, 2007; E. Marshall, 2017; N. Okorafor, 2025) or *Death of a Writer* (by M. Collins, 2006) are investigated alongside L. Binet's *The Seventh Function of Language* (2015). The novels are analysed in terms of "postmortemism" (M. Bradbury) and "thematic series" (J. Abramowska).

Keywords: crime fiction, death of the author, myth today, thematic series

Artur Hellich
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-0748-1834

Alfabet grantowy

18

Główne miejsce akcji. Niedługo przed jej zawiązaniem powołałaś komisję remontową. Byli w niej Przemek (jedyny właściciel wiertarki), Magda i niżej podpisany. Przemek wiercił, a ja i Magda wieszaliśmy portrety warszawskich uczonych. Mnie, najmłodszemu i w Zakładzie, i w zespole, przydzieliłaś także misję oświeceniową – zakup lamp do osiemnastki i do dwadzieścia jeden (drugiego liczebnika nie odmieniam, bo nikt z nas tego nie robi). W sobotnie przed- i popołudnia przesiadywaliśmy między regałem z książkami a ścianą z portretami. Jeśli się przyszło za wcześnie, można było z Tobą zapalić w sali. W trakcie zebrań nieraz walczyliśmy z opornym rzutnikiem i nadwrażliwym kablem (kapryśne łącze HDMI pasowałoby do teorii Latoura). A kiedy nasze zebrania się skończyły, zorganizowałaś akcję porządkowania regałów. Część książek rozdałaś młodszeństwu. Za to portretów robiło się już tylko więcej.

Atrakcjony

Słowo wzięte od Eisensteina. Z poręcznej metafory stało się nazwą folderu na naszym dysku i roboczym terminem. „Zajrzyj na nasze atrakcjony – wrzuciłam tam przednie zdjęcie Porębskiego jako

Gertrudy Stein" (21 lutego 2018). A 23 lipca tego samego roku przyszły przeprosiny dla wszystkich grantowiczów za późną wysyłkę szkicu wstępu do monografii, ale „[…] ostatnie dwa tygodnie spełzły na polowaniach na atrakcjony (teraz też piszę z Sosnowca, polując na Kazia B.)". Chodziło o „Kazia" Bartoszyńskiego, wtedy od trzech lat już nieżyjącego. Tak jak wszyscy pozostali bohaterowie naszej antologii, również Bartoszyński musiał być ilustrowany jakimiś atrakcjonami (chyba ustalaliśmy, że mają być minimum dwa atrakcjony na głowę).

Danusiu

Pierwszy mejl dotyczył *Wieku teorii* i zaczynał się od słów „naprawdę się cieszę, że mamy Pana". Potem było promowanie *Migracji modernizmu* w Kordegardzie. Przy winie zaproponowałaś przejście na ty. Potem nie wiedziałem, jak zaadresować mejl do Ciebie. „Danuto" było sztywne i formalne. Niektórzy mówili na Ciebie „Danka", ale ta forma w wołaczu brzmiała mi nienaturalnie. Zostawała „Danusia", jak batonik. Znowuż ta forma była zbyt familiarna, palec mi więc zadrżał. Nie widząc jednak innego wyjścia, kliknąłem „Wyślij".

Fantazja NCN-u

„Mili,
fantazja NCN-u nie zna granic. Potrzebuję na gwałt Waszych peseli. Rozmiar buta i inne objętości na razie niewymagane" (22 lutego 2016).

Gadulstwo

„Bezprzykładnym niekiedy gadulstwem" w lipcu 2017 roku nazwałaś szkic Twojego rozdziału z monografii *Między światami*. Prosiłaś nas o lekturę „jak najmniej życzliwą". Dużo wymagałaś od siebie,

od nas zresztą też. Pierwszą wersję mojego rozdziału musiałem w całości wyrzucić do kosza („Proszę, nie miej żalu do siebie").

Indeks

„Wczoraj rozmawiałam z AOS o tym indeksie. Łączy się we współczuciu. Żeśmy w ogóle się na to porwali. I że dostaniemy po łbach. Na pewno" (4 lipca 2020). AOS to oczywiście Aleksandra Okopień-Sławińska. Dla nas, grantowiczów, było to intuicyjne, podobnie jak EB (Balcerzan), JS (Sławiński), MG (Głowiński) czy SŻ (Żółkiewski). Punktem odniesienia mógłby tutaj być tytuł wspomnienia Sławińskiego poświęconego Mayenowej: *MRM* (skrótowiec dla nas także jasny). Inny Twój mejl z 2020 roku: „Czy masz sygnaturę tych listów RJ do JT z 1929 i 1941?". Pierwsze inicjały należały oczywiście do Jakobsona, ale już te drugie, należące do Tuwima, pozwalały się rozszyfrować dopiero w odpowiednim kontekście, jako że poeta był przygodną postacią *WT* (*Wieku teorii*), a nie jego głównym bohaterem. Oczywiście trzeba przy tym zaznaczyć, że Twoja rozmowa z AOS dotyczyła indeksu nie osób, tylko pojęć. Wypada też dodać, że za żaden z indeksów nie dostaliśmy po łbach (chyba).

Ingarden w ZZLP

Zachwycaliśmy się listem Ingardena do Ortwina, w którym filozof pytał, w jakim znaczeniu trzeba być „literatem", by wstąpić do Zawodowego Związku Literatów Polskich. Dodawał, że wprawdzie nie jest „producentem tak zwanej literatury pięknej", ale wydał niedawno *Das literarische Kunstwerk* (Literackie dzieło sztuki) – książkę w gruncie rzeczy filozoficzną, ale być może dającą mu przepustkę do Związku. 7 czerwca 2020 roku napisałaś mi: „A wiesz, że on w końcu został członkiem lwowskiego oddziału Zawodowego Zw. Literatów? Legitymację podpisali Ortwin i Parnicki". Był to mejl

triumfalny. Symbolicznie dopełniał Twoją tezę o nieuchronnym zatarciu granic między literaturą a nauką o literaturze.

Jaki tam elektryczny?

„A po co? Przecież jeżdżę po to, by coś tam pracowało, nie bateria", pisałaś w marcu 2020 roku, gdy nastała izolacja. Nowy rower – zakup-protest – okazał się „zrywny i narowisty". A zanim kupiłaś tego araba, opowiadałaś, że biegasz po bemowskich lasach i intensywnie rozmyślasz nad tym, jak nazwać kolejne odmiany referencji, które rozróżniasz w swoim rozdziale w monografii.

KGB

Wrzesień w Brnie, restauracja hotelowa. Przy drugim kieliszku czerwonego (lokalnego i bardzo pysznego) z błyskiem w oku opowiadasz o Hopie. Ciągle masz nadzieję, że kiedyś dotrzesz do moskiewskiego archiwum Winogradowa („lub NKWD-KGB", a w nim – do cudem ocalałego egzemplarza polskiej antologii z 1939 roku).

– A jeśli nie ja, to ty.

Nie chcesz przyjąć do wiadomości, że rosyjskiego nie znam i już się nie nauczę („Bez rosyjskiego w światowej slawistyce nie istniejesz"). Za chwilę zejdą Asia z Przemkiem i ruszymy w miasto. Po drodze zabierzemy Michała z Galiną, którą nazywasz „Halinką". Brno będzie słabo oświetlone i dość opustoszałe. Pokręcimy się po śródmieściu, przechodząc od knajpy do knajpy i od języka do języka. „Don't kill the *posriednik*", zaśmieje się Michał. Nie pamiętam już, o co chodziło w tym żarcie, ale jest to jedyne zdanie, które zostanie mi w głowie po tej nocy. Jutro nasz panel. A potem jeszcze: autobusowa wycieczka po morawskich pałacach, ukradkowe spojrzenia na tego jedynego przybysza z Chin, który nie wygłosił żadnego referatu, zwiedzanie modernistycznej Willi Tugendhatów, ostatnie piwo z Ondrzejem, no i Przemek żegnający Galinę z zachowaniem dystansu.

Lata

Ile trwa praca nad grantem? W naszym przypadku miały to być trzy lata. Było o wiele więcej. Nie tylko dlatego, że przedłużaliśmy. W październiku 2019 roku przyszła recenzja wydawnicza. Z uwagami, ale pozytywna. Pisałaś: „No, 5 lat – ale chyba warto było". I zastanawiałaś się, czy NCN zgodzi się na jeszcze trzy miesiące. Z kolei w listopadzie 2020 roku, po otrzymaniu pierwszego papierowego egzemplarza, cieszyłaś się: „No, nie żal 7 lat – tylko tyle napiszę oszczędnie, by się nie rozczulać". To nie pomyłka w obliczeniach. Realna praca zaczęła się na pewno jeszcze wcześniej. W mojej skrzynce mejle nawiązujące do naszego grantu pochodzą z lat 2014–2022, co wskazywałoby na osiem, dziewięć lat myślenia, czytania i pisania o *Wieku teorii*.

Markiewicz

Przygotowując się do napisania tego alfabetu, najpierw zacząłem wyszukiwać w mojej skrzynce mejlowej wszystkich wiadomości nadesłanych z Twojego adresu. W ten sposób dotarłem do pierwszego mejla, który otrzymałem jako świeżo upieczony doktorant od Przemka, ówczesnego sekretarza. Przemek przesłał wiadomość od Ciebie do reszty „zakładników": „Dziś umarł profesor H. Markiewicz" (1 listopada 2013). Niedługo potem ruszyły roboty grantowe.

Mili

Chyba nie przepadasz za formą „Drodzy". Zwracając się do nas, grantowiczów, używałaś jej rzadko. W marcu 2015 roku przetestowałaś zwrot „Mili", by jeszcze tego samego dnia wypróbować formę „Złoci". Ostatecznie jednak zostałaś przy „Miłych" i użyłaś jej w ponad trzydziestu wiadomościach do wielu adresatów. Kiedy

w listopadzie 2020 roku odebrałaś pierwszy papierowy egzemplarz *Wieku teorii*, rozpoczęłaś mejl formą: „Mili, Kochani i w ogóle".

Nagroda Kotarbińskiego

„Właśnie dostaliśmy informację, że *Wiek teorii* znalazł się wśród pięciu książek nominowanych do Nagrody Kotarbińskiego. To ja dodam jeszcze przechwalczo, że kandydowało ponad siedemdziesiąt książek ze wszystkich dyscyplin należących do humanistyki" (10 stycznia 2022; zob. *Pszczoła na przebiśniegu*).

Periodyki – kwerendy – wykonawcy

Tak zatytułowałaś plik z tabelką podsumowującą dotychczasowe „starunki" (kolejne Twoje słowo). Dla mnie ten początkowy etap prac grantowych był jednym z najfajniejszych. Z czasopism przypadły mi między innymi „Twórczość" i „Odra", a także różne prawicowe pisemka z lat trzydziestych. Godziny spędzane w BUW-ie, wertowanie tom po tomie. A był to dopiero przedsmak tego, co czułem później, buszując po archiwach.

Propaganda

Styl Twoich wypowiedzi mejlowych to wyostrzenie specyficznych cech Twojego stylu pisania – i mówienia także. Oto przykładowe zastrzeżenia towarzyszące tekstom, które wysyłałaś nam do lektury: „załączam z lękiem, trwogą i drżeniem", „odważam się", „długość tekstu przekracza obyczaje i cierpliwość", „nie wypada mi życzyć miłej lektury", „wybaczcie propagandę, to nie do publikacji, tylko do przekonania organizatorów". W pierwszym mejlu „zatrudniającym" mnie do grantu napisałaś, że „uczysz się dyscyplinowania i używania słów mocnych", ale jednocześnie obiecywałaś, że posta-

rasz się nie używać takich słów jak „polecam", „wymagam" czy „żądam". I nie używałaś. Z czasem dominowały u Ciebie takie formy jak „proszę", a nawet „błagam". Kilkunastokrotnie zwracałaś się też do mnie i do innych o „wybaczenie". Mieliśmy Ci wybaczać m.in. literówki, „obcesowość uwag", „wszystkie niedoróbki", „pomroczność jasną", dygresje, a także wielkie litery (gdy przypadkiem wcisnęłaś caps locka).

Przydaś

Nie wiem, czy tak się mówi, czy to wyłącznie Twoja inwencja słowotwórcza. W skrzynce mam kilka „przydasiów" od Ciebie. To adresy bibliograficzne najróżniejszych książek i artykułów, które skojarzyły Ci się ze mną (albo z Olgą). Często używałaś tego słowa na zebraniach grantowych. Trzy, cztery godziny pracy, a potem zdarzało nam się chodzić na obiad i czasem na wino. Kieliszek czerwonego uruchamiał lawinę kolejnych „przydasiów", tym razem anegdotyczno-zakulisowych. I równie niezbędnych do uprawiania kulturowej historii nauki, którą szczepiłaś.

Pszczoła na przebiśniegu

Staliśmy z Asią i Adelą pod Twoim hotelem w Łodzi. 13 marca 2022 roku, niedziela po południu. Już po uroczystej gali. Jak się okazało, zaszczytną Nagrodę Kotarbińskiego otrzymał ktoś inny. Wyszłaś na dziedziniec przebrana na sportowo i w niemal szampańskim nastroju.

– Wiecie, co widziałam dzisiaj rano? Pszczołę na przebiśniegu!

Suenio

W grudniu 2015 roku proponowałaś wspólne wyjście grantowe do „Suenia" (poszliśmy). Pamiętam, że używałaś tej nazwy jako oczywistej i powszechnie znanej. Do dzisiaj nie wiem, jaka jest jej etymologia. Chodziło o chińską restaurację na Mariensztacie, która – przynajmniej oficjalnie – nazywa się Bliss. Panuje tam wystrój z lat dziewięćdziesiątych, a w menu pojawiają się zabawne błędy („zakonski"). Raczej pustawo. Jedzenie pyszne. Byłem tam po obronie doktoratu. A potem, kiedy urodził mi się syn – to była pierwsza restauracja, do której poszliśmy z Olgą, Rysiem i Saną. Wzięliśmy panierowane bakłażany w sosie sojowo-czosnkowym, te same co zawsze.

Sursum corda online

„Prawdopodobnie za 2–3 tygodnie będzie już cały nakład, więc wszyscy będziemy się cieszyć wespół-zespół. Może jakie sursum corda online?" (13 listopada 2020). Nie pamiętam, czy to spotkanie się odbyło. Chwilę później ruszyły protesty w związku z zaostrzeniem prawa antyaborcyjnego i żyliśmy głównie tym. Kiedy przyszły nasze książki, w górę serca wznosiliśmy nie wirtualnie, lecz indywidualnie – każdy w swojej pustelni.

Typologia mejli

Mejle związane z grantem stanowią, na oko, czterdzieści procent wiadomości, które do tej pory do mnie wysłałaś. Oprócz nich można wyróżnić: a) służbowe (dotyczące zebrań Zakładu, sprawozdawcze, dydaktyczne); b) wzajemno-pomocowe (Twoje oceny moich tekstów i innych przedsięwzięć, ale i moje lektury Twoich tekstów, które mi wysłałaś); c) „przydasie" (zob. *Przydaś*); d) prywatno-towarzyskie. Te ostatnie cenię najbardziej. To z nich się dowiedziałem,

że na grypę dobre jest oglądanie *Leona zawodowca*, a także wyczytałem radę, żeby przypadkiem podczas pobytu na Mazurach nie nabyć mazurzenia („psiwo brzmi strasznie").

Urobek

To kolejne słowo, które rozpowszechniałaś. Mieliśmy „urobek kwerendowy", potem „urobek grantowy". Doroszewski podaje, że „urobek" to wydobyta przez górników kopalina. Żeby wydobyć, co cenne (rudę, węgiel czy sól), trzeba najpierw urobić materiał skalny – na przykład kilofem. No i trzeba wiedzieć, gdzie urabiać. Z urobkiem wiąże się więc i mozolna praca, i radosne odkrywanie. Wydobywanie i zarazem formowanie.

Zdjęcia i filmy

Gdzieś mi przepadły zdjęcia i filmy z Brna. Za nic nie mogę ich znaleźć. Nasze zdjęcie jako nominowanych do Nagrody Kotarbińskiego opublikowała „Wyborcza" (tata Asi przesłał nam link). Po tym zostanie więc ślad. Nie wiem natomiast, jak z filmem, który zamieszczono na facebookowym fanpage'u Nagrody. Byłoby szkoda, gdyby również przepadł. Jak bowiem zauważyłaś, na nim „jeszcze ładniej wyglądamy" (14 marca 2022).

Dawid Maria Osiński
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-9468-1569

Profesor Danucie Ulickiej w siedemdziesiąte urodziny inwokacyja mową trudno wiązaną epopeicznie spleciona, w imieniu literaturoznawstwa polskiego zanoszona

Danko! Ostojo nasza! Ty jesteś jak powiew;
Ile Cię trzeba cenić, każdy wnet wypowie,
Kto był muśnięt. Dziś Jubel Twój świętujem,
Ha! Mości panowie i moście panie, insze również
Ony, one, onegdaj w niejakiem rodzaju zrodzone.
Na Wydziale Polonii, odkądżeś nastała,
Poziom był i Ordnung, dowcip i kabała.
Poloneza wodziłaś w teoryj rynsztunku,
A układ Twoich kroków mimo łez, frasunku
Pamiętać będą zawsze pokolenia, ojce
Późniejsze i wnuczęta, zbojce i zabojce
Warstatu i maestrii, woalu i czaru
Aż dopotąd, dopokąd żaden z kwirynału
Nie dał sobie uszczuplić. Nie dał też wydzierać,
Twa sława rosła w siłę jak jasna cholera.
Wyznaczałaś nam ślady, jak wierszy wysłuchać,
Jak rytm w nichże połapać i tembr istnień słuchać.
Dzieciom w kołyskach studyj Tyś znacznik dawała
I Bachtina w Zakładzie, tłomacząc, zjawiała.
Michaił Cię przywiódł był do plonów stworzenia,
Wyprowadził z krainy mary i uśpienia.
Zawiódł Cię on na Judah teoryj i metod,
Mimo że z jedną nogą – genijusz był przeto.
I choć metodologię od dłuższego czasu

Badań Ty masz w odwodzie, robiąc ambarasu
Sporo wielu aspirującym głowom, koafiurom,
Wszak ludziom Ty się przyglądasz: ich szkołom i biurom,
A w nich papierom, kałamarzom, piórom.
Chronotop rzecz jest ważna, zwłaszcza archiwalnie,
Bo jak pomieścić przestrzeń i czas? Namacalnie?
Jak aprioryzm ich pojąć, jak w języku zmieścić?
Jak ducha zaklętego w archiwum popieścić,
By wyszedł był z butelki jak dżin nieuchwytny
I by przy tym nie sczeznąć jak Ockham od brzytwy.
Że trzeba nam Cię cenić, żeś zdrojem i życiem
Nie będziem już klakierzyć, każdy wszak wié o tém.
Nie ma w tém nic z Judasza zdobnego w puch, welin
Ani nasączonego butlą od wazelin.
Znają to pokolenia, znają szkoły inne,
Wiedzą polonistyczne kręgi obce, gminne.
Znają też inne nacje, wspólnoty i gremia
Ruskie, czeskie, anglijskie żywioły stworzenia.
Tłomaczyłaś na przekór i wbrew różnym modom,
Tłomaczyłaś, by poczuć się wolną, swobodną,
Jak tłomacze w tułactwie-tłomactwie szukają
Swego domu. W języka labiryncie – snuje się tu pająk.
Enjambement tu wkradł się, przeskok przeto ważny.
O domu filologii skaz tu będzie jawny.
Niczym w Szaol – in, w środku albo jeszcze w koczku,
Ale też gdzieś pomiędzy, gdzieś mądrzej też z boczku,
Samostanowiąc w słowie światy, domy, budki,
Co Heidegger „zbudował", Tyś wprawiała w skutki
Książek, rozpraw, szkicyków: niezły arsenalik
Twej puścizny dostalim już cały regalik.
Nie ma mocnych, Danuto, na takie szaleństwo,
Żeby lingwą się żywić, toż to wielkie męstwo:
Ruską, polską, germańską, anglijską i czeską,
Włos się jeży na głowie, na nic machać treską.
To odwaga móc dzisiaj wierzyć w siłę słowa,
Jak w moc de Saussure'owego od–do i od nowa:
Bo znaczące – znaczone w tym czy tym języku
Jest jak fiku i myku: paronomazja bziku?

Jeden tu hiperkataleksę zobaczył niewinnie,
Choć to tylko dodatek zgłoski w marném rymie.
Desygnat swój znajduje w wierszu odpowiednik,
A mówię to jako profan i jako bezwiednik.
Spod znaku Tyś jest Bliźniąt! Drzemie w Tobie dwójnia,
Sobowtór, Doppelgänger, co pomaga równać
Awersy i rewersy istnienia i znaku,
Nazywania i myśli. Tak mają Bliźniacy,
Co w połowie są sobą, a w połowie cudzém,
Ale już z astrologią dzisiaj nie marudzę.
Jesteś, byłaś i będziesz Profesorą naszą,
Co umie się odgryzać zręcznie swém Judaszom,
I co wié, jak iść dumnie wśród bojów z łomotem,
Co ponad racje język przedkłada i troskę,
Wkładając w sens nauki dmuch wiedzy radosnej.
Wiernie służyłaś słowu, językom i wiedzy
Z niekłamaną ofiarą ze zdrowia – tak między
Innymi także – pewnik; ze snu przyjemności
Czystej został Ci ino dymek puszczany na gości.
Z odwagą podążałaś za bukwą, za głosem,
Żeby Boh znów był Bohiem, nie pastuszkiem bosém.
Żeby bukwa znów była piękném znakiem czasu
I żeby z futerału wyszedł tak jak z lasu
Człowiek czechowowski; na nowo przywrócił
On ten język, który w Tobie i dumkę zanuci.
I dzięki któremu piękno, co w kulturze drzémie,
Wyrazi dziś w jej duchu, ale nie w systémie.
Tyś wniosła nam do Polszy i „rosyjską piękność",
Strusiaczka i Makara, co zwątpił w majętność.
Z bukwów ziół Tyś ciągnęła nam treści i formę
I tworzyłaś dwu-jednię, polo-rus pleromę.
Awierincew Cię natchnął krzyżowaniem szlaków
Bizantyńskim malunkiem jak pismem Ornaku.
Freudenberg znaczenia kulturze oddałaś,
Sacharowa *Wspomnienia*, Proppa *skaz* zjawiałaś,
Pogodina dwieri toże „otkrywała",
A ile wrót, zakątków, szuflad wyjmowałaś!
Teraz język w potrzasku, smutek Cię dopada,

Bo przyjaźnie dalekie, no bo czy wypada?
Musisz marę przetrzymać, wojenność ominąć,
A my będziem pamiętać, że „żyt'" to jest ginąć,
Za kulturę języka, za styki i dialog,
Choć trudno dialogować, kiedy ginie narod
Tych przyjaciół Moskali, co na cara z batem,
Co dekabrystów widzą w poecie jak w bracie,
Co opluć zgodni byli pomnik Piotra Pierwszy,
Bo to oni widzieli siłę dobrych wierszy
W przyjacielskim uścisku jak Puszkin i Adam,
Jak Brodski, co tak pięknie poezję wykładał:
Że to nie jest najlepszy słów konstrukt, unikat,
Ale forma najwyższa istnienia języka!
Ja to Inny – za Mistrzem – mówiłaś nam nieraz,
Mowa Twoja jest czysta jak but oficera!
Wiedziałaś, że wejść w dialog to trudna jest sprawa,
A z językiem o życie się toczy zabawa.
Bo czy łatwo się wchodzi w cudzą mowę, w punkta
Widzeń takich czy innych? Wiesz to od adiunkta,
Że polilog nie dialog, twórczość słowna – diament,
Aparté ma swe prawa, jak w konfesji żale,
Te znane i tłumione, te mówione sobą
I te przez kogoś stematyzowane wrogo,
Jak u Stanzla odmienne, jak z Bachtina sprzeczne.
Ale literaturoznawstwo bywa niedorzeczne,
A okiełznać potwora w stulecia dodatku
Potrafiłaś jak żaden nie mógł, o tak… bratku!
Esperanto na koniec Twojej drogi twórczej
Na Borowym wybrzmiałe dodało Ci hucznej
Powagi i poloru, wszechświatowej lingwy,
Co łączy, a nie dzieli, co zbliża, nie zrzyńdzi.
Bo jak łacina kiedyś, dziś Albionu mowa
Było ono pomysłem szaloném, lecz zobacz:
Mistrz naszej biblioteki znał arkana tego, co
Ty od wieka wieków mówisz nam, kolegom:
Że dyskursy możliwe są, i że to one
Przenoszą polonistów dusze utęsknione
Na wyżyny spełnienia, do granic języka,

Choć pogranicza tegoż to nie lada klika
Splotów, supłów, pomiędzy, „in-between" – dziwny pewnik.
Podobnie jak prefiksy, sufiksy i wrostki
W nazywaniu formacji i następstw bez troski.
Bo jak wmawiałaś czule, nam, Twojém słuchaczom,
Czy „prepostmodernizm" to mątwa czy baton
Złożony z ingrediencyj sprzecznych i głupawych,
Choć jak się zastanowić – jest jakąś zabawą.
Słuchałem ja już Twoich systematów dawno,
Będzie ćwierć wieku letko, wyznam to dziś jawno:
Jakem poznał tajniki Twojego warstatu,
Prefiksów wyśmiewałaś bezsens jak ten Katon,
W stoicyzmie nauki doskonalon czule,
Nieobce więc Ci były języka morule
I blastule wytworów neolingwistycznych,
Wątpiłaś w nie rozsądnie i zawsze bezsprzécznie.
Stukałaś nam jambami, trochejem wodziłaś,
Polisyndetonową składnię szybko rozbrajałaś.
I mówiłaś: zbyt nudna, jednostajna, żadna.
W wierszu wolném – zabojstwo, w folklorze – powabna.
Jak z homoioteleutonem – gra pozorów, naści!
Zeugma bardziej już zgrabna, odwoływa, waści,
do różnych to czynności lubo kilku rzeczy,
Zaprasza więc już w gości: czasownikiem skrzeczy,
Żeby było prościéj. Ech… dużo by tu rozważać,
Lepiej zmilczeć, coby się zbytnio nie narażać.
I rytm wolno poskładać, puentując ten liryk,
Żeby nie wyszedł z tego jaki panegiryk
Albo oda, co gorsza, niech już byłby centon
Z Twoich wypisów, Wielka, i Twojém przynętom!
Danko! Pora już kończyć tę inwokacyję!
Chociaż raz się żyje, to ufam, że ryjesz
Ze śmiechu, wzruszeń, rytmu tego wierszkolety,
Który tylko dla zgrywy zwan jest, ot, poetą.
Zarodki, które dałaś, niech drzémią w uśpieniu
Jako żywe pochodnie ku Twoim imieniu.
I choć imię to miało w swym czasie pseudonim,
Niełatwy był czas owy, zapomniéjmy o niém.

Teraz czas Święta Twego i laudacyj pora!
Niech zatem wybrzmi pięknie życzeń cała swora:
Niech brzozowe gaiki, strumyki, ruczaje,
Pobielone też ściany domu i rozstaje
Hymny, pienia i glorie śpiewają do ucha,
A pliszki, jemiołuszki, gile, nie kostucha
Pieją, ile sił wlezie, ptasie radio stroją
W purpurę i sobole, a co rok – to prorok
Rzecze, że Danuty Ulickiej nic nie zmoże,
Bo dała światu naukę. Czyżby w imię Boże?
Może tego imienia nie ruszać zanadto,
Coby nas jeszcze chybko nie chwytło za gardło.
Niech bogowie Ci dadzą zdrowia krocie, garniec!
Niech życie Twoje świeci jak wieczne latarnie!
Od Annasza k'Kajfasza jedna melodyja:
Bądź nam, Danko Ulicka, wonna jak lelija!
Inwokacyję czas skończyć, wszyscy wiedzą o tém,
Że jesteś literaturoznawstwa perłą, no i złotem,
Żeś ozdobiła świat nauki bogato i snadnie,
Boś nosiła sukienki, ale także spodnie!
Żeś nie bała się stawiać czoła dziwném szturmom
I tylko Ty wiesz sama, jakiem różném durniom.
Wielkość mierzy się różnie, miara bywa złudna,
Ale jedno jest pewne: Sewry od południa
Do północy, przez wschody i zachody słońca
Głoszą: Ty nam bądź, Danko, wiecznie istniejąca!
Pozwól już na ostatek, w Twój ten Jubileusz,
Że zamącę na koniec taki kaduceusz:
Wypalić Davidoffa, jak onegdaj było,
I w tym dymku wspominać, że się jednak żyło
Twą myślą, komentarzem, drążeniem, kąskami,
Nieuchwytne to jakoś – tak z ideałami!

Edward Balcerzan
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
profesor senior

tzw.

Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,
Jeden – wiecznie będzie wysoki:
* * * * * * * * * * * * * * * * * * *
Odpowiednie dać rzeczy – słowo![1]

Echo apostrofy Cypriana Kamila Norwida skierowanej do poezji i wymowy odzywa się w pracach Danuty Ulickiej. Nie mamy tu do czynienia z sygnalizowaną w jakikolwiek sposób aluzją tekstową, tylko raczej ze zbieżnością sytuacyjną, która rodzi podobne decyzje. „Dać rzeczy słowo" to tyle, co utrafić w istotę jakiegoś zjawiska, przy czym dla osób zajmujących się literaturą „rzecz" oznacza nie tylko byt materialny (rękopis, książkę, miejscowość, region, autora z krwi i kości itd.), ale także mowę, rodzaj poezji, na przykład w znanych wyrażeniach „czarnoleska rzecz" (Cyprian Kamil Norwid), „rzecz czarnoleska" (Julian Tuwim), „rzecz wyobraźni" (Kazimierz Wyka), albo gatunek wypowiedzi prozą, na przykład *Rzecz o wolności słowa* (Cyprian Kamil Norwid).

A słowa nieodpowiednie, źle uformowane, bałamutne? Rewizja literaturoznawczej nomenklatury wydaje się stałą koniecznością wynikającą z dynamiki naszych badań. Interwencje terminologiczne są jednym z ważnych przedsięwzięć Danuty Ulickiej, co wyraźnie widzimy w jej manifeście, który nosi znamienny tytuł *Principia*[2].

---

[1] C.K. Norwid, *Ogólniki*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, wyb. i oprac. J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

[2] D. Ulicka, *Rzut oka na nowoczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne*, [w:] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego. Monografia*,

Krytyka i korekcja języka wiedzy o literaturze, głównie jej nomenklatury badawczej, znajduje liczne rozwinięcia w artykułach zamieszczonych w *Wieku teorii*, towarzysząc dociekliwym rekonstrukcjom centralnych prądów i przygodnych rozlewisk tej wiedzy. Znawczyni i tłumaczka prac Michaiła Bachtina zdaje się podzielać pogląd rosyjskiego myśliciela, że słowa, którymi się posługujemy – zatem także terminy z zakresu wiedzy o literaturze – są to słowa (terminy) cudze. Gdy się okazuje, że cudze jest wadliwe, a jednak dla niektórych użytkowników – dawniej lub dziś – użyteczne, cóż pozostaje? Historykowi, krytykowi, reformatorowi nie przystoi rola cenzora archiwum. Nie uniknie się cytowania cudzych pojęć w ich macierzystym kształcie słowotwórczym. Trzeba je przytaczać, a jednocześnie stygmatyzować. Danucie Ulickiej z reguły służą do tego cudzysłów lub skrót „tzw.", nierzadko też jedno i drugie.

Sygnały dystansu pojawiają się w jej studiach wówczas, gdy dawne nazwy mogą się dziś okazać – zwłaszcza dla młodych – nieczytelne, już to z uwagi na nadmierną komplikację („tzw. akt utożsamiający apercepcji", Ulicka, 576), czasoprzestrzenne oddalenie („tzw. kółko Bachtina", Ulicka, 63), już to gdy terminy wymagają osaczenia cudzysłowem, chciałoby się rzec, sanitarnym, bo są to fragmenty żargonu zamkniętych środowisk („tzw. naprawiacze", Ulicka, 97), odpryski języka szowinizmu („tzw. druga kategoria" – o studentach pochodzenia żydowskiego, Ulicka, 71) czy kremlowskiego terroru („tzw. odchylenie nacjonalistyczne" – o Komunistycznej Partii Polski, Ulicka, 91). Badaczka nad wyraz ostrożnie wyjaśnia myślenie swoich bohaterów (literaturoznawców) jako rezultat czy postać polityki. W zajmujących nas rekonstrukcjach – szczęśliwie – nie zjawia się Duch Uogólnienia (celna metafora Czesława Miłosza, rozwinięta przez Stanisława Barańczaka), duch zgubny w niegdysiejszym socrealizmie, ale i w ponowoczesnej hipertrofii metodologicznych zwrotów. Niekiedy jednak rzeczywistość,

---

red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 11. Cytaty z tej pracy oraz z tekstu tejże: *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość literatury*, [w:] *Wiek teorii…*, dz. cyt., s. 541–602, w tekście są oznaczone jako (Ulicka, nr strony).

nawet gdy uobecnia się badaczom jako „tzw. rzeczywistość" (Ulicka, 131), wiąże wiedzę, ideologię i politykę w węzły nieomal gordyjskie. I to także trzeba mieć na uwadze.

Nie dziwi w pisarstwie Ulickiej, a jeżeli już, to z uwagi na rzadkość przytoczeń, metajęzykowe „tzw." przy terminologicznych metaforach, na przykład „tzw. na początku wieku «mowa żywa»" (Ulicka, 555) lub „tzw. atmosfera kulturalna epoki" (Ulicka, 565).

Co innego współczesność, w której ustabilizowały się starsze i nowsze nazwy podmiotów i przedmiotów wiedzy o literaturze. W tym właśnie polu terminologicznym (często są to pola synonimów) znawczyni stu lat teorii inicjuje krytykę nieustępliwą. W jej odczuciu nie da się mówić bez ostrzeżeń metajęzykowych o polskich naukach humanistycznych, jedynie „o polskich naukach tzw. (wtedy i dziś znów) humanistycznych" (Ulicka, 96). Analogiczną nieufność budzi i zostaje ujęty w cudzysłów „prestrukturalizm" (Ulicka, 26), a zarazem, co już może zdumiewać, „tzw. strukturalizm" (Ulicka, 119), nie inaczej „tzw. polski strukturalizm" (Ulicka, 118), w którym jednym z problematycznych tematów badawczych, jak utrzymuje Ulicka, stał się „tzw. świat przedstawiony" (Ulicka, 545).

Dwie nazwy uznane za nieodpowiednie – jedna archiwalna, druga nadal aktywna w literaturoznawczej współczesności – są przez Danutę Ulicką traktowane jako kategorie szczególnej troski. Są to „szkoła formalna" i „teoria literatury". Pierwsza dlatego, że dotyczy jednego z najprężniejszych ruchów umysłowych literaturoznawczego stulecia, druga… (lecz o niej za chwilę).

> Zastrzeżenie „tzw.", konsekwentnie opatrujące w niniejszej publikacji obiegową nazwę „polska szkoła formalna", podkreśla jej umowność i kontrowersyjność. Po pierwsze, grupa warszawsko-wileńska nie tworzyła „szkoły" w znaczeniu przyjętym w socjologii wiedzy. Po drugie, identyfikowanie jej z formalizmem jest motywowane wyłącznie lekturami, i to tylko niektórych wchodzących w jej skład badaczy. Grupa warszawska reprezentowała już polski „prestrukturalizm", a wileńska, w tym sam Kridl, skłaniała się też ku fenomenologii – co zresztą znamienne także dla wczesnego strukturalizmu rosyjskiego (przypadki Jakobsona i Gustawa G. Szpeta) i czesko-

> -słowackiego (przypadki Jana Mukařovskiego, Felixa Vodički). Wreszcie sama nazwa „formalizm" była od początku podważana nawet przez uczonych uznawanych za jego twórców. Ujmował ją w cudzysłów Siedlecki […], podobnie jak badacze rosyjscy, którzy trafnie odczuwali ją jako przezwę, i to groźną, również poprzedzali dystansującym „tzw." i dodatkowo ujmowali w cudzysłów (Ejchenbaum, 1926 […]; przekład polski: Eichenbaum, 1973, pomija cudzysłów w tytule), preferując na swoją działalność określenie „morfologizm" (Ulicka, 26).

Groźna przezwa w rzeczy samej mogła powodować awarie komunikacyjne, zaczynając od skojarzenia z pustym pięknoduchostwem lub biurokratycznym żargonem Polski międzywojennej, kończąc na oskarżeniu o dywersję ideologiczną, demaskowaną jako przerost formy nad treścią (w realiach radzieckich). Stąd cudzysłów lub ostrzegawcze „tzw.", powtarzane przez Ulicką w odniesieniu do derywatów „formy" (prócz samej „formy"), na przykład wobec „przyszłych polskich tzw. formalistów" (Ulicka, 25), „tzw. młodoformalistów" (Ulicka, 80), „jakości tzw. jeszcze wtedy formalnych" (Ulicka, 552) itd. Przypuszczalnie jednym z powodów przechodzenia inkryminowanej nazwy w niekomfortową „takzwaność" stała się burzliwa dynamika wpisujących się w nią inicjatyw. Było ich za dużo i były zbyt różnorodne, co prawda nie dla wszystkich, skoro dzisiejszy amerykański neoformalizm nawiązuje jedynie do szkoły New Criticism. Wypada zauważyć, że inna jest sytuacja polskiego formizmu. Choć i on w prostej linii wywodzi się z formy, to jednak nie wyzwolił tylu idei i nie sądzę, by wymagał cudzysłowu.

Jeszcze poważniejsze zawiłości onomastyczne powoduje „teoria literatury". Ze wszystkich nazw naszych działań ta ma być według badaczki „najmniej fortunną" (Ulicka, 48). Głównie dlatego, że często poza granice artystycznego piśmiennictwa wykraczają

> […] rzeczywiste zainteresowania i badania tzw. teoretyków literatury, którzy i w Rosji, i w Czechosłowacji, i w Polsce od fazy najwcześniejszej zajmowali się nie tylko literaturą, ale […] sztukami, a także fotografią, plakatem, reklamą, cyrkiem, operą, inicjując studia nad różnymi, nie wyłącznie językowymi tekstami kultury" (Ulicka, 49).

Nadto jeszcze dziedzinę nazywaną

> […] teorią literatury: czyni przestrzenią zamgloną nieostrość granic pomiędzy dyscyplinami badań literackich: historią literatury, krytyką literacką i teorią literatury, [podział] zaproponowany w drugiej połowie XIX wieku, [który] był kwestionowany już na początku wieku XX (Ulicka, 119).

Główna nazwa naszej dziedziny obiecuje mniej, niż de facto oświetla. Jest za ciasna. Ulicka szuka nazwy adekwatnej – w mowie bardziej pojemnej. Postępuje podobnie jak w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku Henryk Markiewicz, gdy „naukę o literaturze", w której nie mieściły się pozanaukowe, programotwórcze, krytyczne, publicystyczne, autotematyczne itd. reakcje na sztukę literacką, zastępował (z powodzeniem) znacznie rozleglejszą „wiedzą o literaturze". Ulicka w identycznym celu sięga po znany termin bliskoznaczny – „literaturoznawstwo", dokonując jednocześnie jego dookreślenia (na użytek *Wieku teorii*).

„Przyjęta nazwa dyscypliny to nie «teoria literatury», ale literaturoznawstwo teoretyczne" (Ulicka, 11). Projekt scalenia w jednej nazwie wielorakich, rozmnożonych postaci „znawstwa" przeciwstawia się nawałnicy zwrotów z ostatnich dekad, w której każdy fragment człowieczego życia, wiek odbiorcy, płeć twórcy, pamięć, postpamięć, wyobraźnię, seks, rodzinę, ekosferę, zarobkowanie, komercję, modę, region geopolityczny itd. da się potraktować jako ośrodek specjalizacji osobnej. Zaproponowana przez Ulicką nazwa staje się w *Wieku teorii* frazą „rozkwitającą", gdy prezentuje się jako „polskie teoretyczne literaturoznawstwo nowoczesne" (Ulicka, 11).

Czy porządkowanie terminów, rozpoczęte pracowicie i spektakularnie, zostało przez warszawską badaczkę doprowadzone do końca? Otóż niezupełnie. Powiedziałbym raczej, że został nam podrzucony kuszący zawiązek fabuły, swego rodzaju *siużet*, częściowo zrealizowany, a częściowo do przekształcenia w pełnię opowieści o tym, czym zajmują się literaturoznawcy. Skoro ma to być pewna – teoretyczna/teoretyzująca – postać wiedzy o literaturze, narzuca się

pytanie: jakie inne odmiany tej wiedzy pozostają do wyróżnienia, na zasadzie zaproponowanej w *Wieku teorii*? O znaczeniach terminów, złożonych z rzeczownika i przymiotnika (lub imiesłowu przymiotnikowego), decyduje więcej niż jedna nazwa więcej niż jednej dziedziny. W grę może wchodzić potencjalna dychotomia (powieść homofoniczna – powieść polifoniczna, poetyka sformułowana – poetyka immanentna), w której często słowa „tyle znaczą, ile przeczą" (Julian Przyboś); nierzadko również są to sensotwórcza trychotomia (mowa niezależna – mowa zależna – mowa pozornie zależna) albo dychotomie podwojone (motywy spoiste, luźne, dynamiczne, statyczne) i wreszcie taksonomie wieloskładnikowe.

Również derywaty nazw, a należy do nich przymiotnik „teoretyczny", będący derywatem „teorii", znaczą bynajmniej nie „same przez się", lecz z uwagi na ich miejsce w szeregach antynomicznych napięć. Danuta Ulicka, o czym już wspominałem, surowo ocenia trójpodział literaturoznawstwa, w którym teoria literatury określa się wobec historii literatury i krytyki literackiej. To prawda, że ów podział miał i ma przeciwników, co w dziejach myśli literaturoznawczej stanowi normę niemal wszechobecną, bo któraż kategoria nie bywa lokowana pośród wyrażeń „tak zwanych"? W terminologicznym czyśćcu znajdziemy i „tzw. prawdę w literaturze" (Roman Ingarden), i „tzw. komunikację literacką" (Kazimierz Bartoszyński), a nawet – według Marii Renaty Mayenowej – klasę „tzw. poezji czy literatury pięknej" (Ulicka, 106). Sygnały dystansu wobec zasadniczych kategorii mają tę zaletę, że prowokują potrzebę innego uzasadnienia dla ich przydatności. Zastanawiające jest to, że znana, wieloletnia, podręcznikowa trychotomia „teoria literatury – historia literatury – krytyka literacka" nie jest jedynym szeregiem pojęciowym tego typu, zakładającym podobne odróżnianie i odgraniczanie form modalnych poznawania literatury. Tak więc: 1) zadania teorii literatury bywają przypisywane filozofii literatury, poetyce teoretycznej lub szeroko pojmowanej poetologii; 2) historia literatury może w pewnych konfiguracjach być nazywana literacką faktografią, dokumentalistyką lub archiwistyką; 3) krytyka literacka ma wiele miejsc wspólnych z takimi dziedzinami jak *ars poetica*, poetyka

normatywna czy szkoła pisania. Najcenniejsze dla uchwycenia specyfiki naszej wiedzy jest to, że każda z tych nazw działalności okołoliterackiej znaczy w jakiejś nazewniczej triadzie, a w istocie w dość dowolnie – acz koniecznie – formowanych triadach, na przykład poetyka teoretyczna – archiwistyka – poetyka normatywna albo filozofia literatury – faktografia – poetyka normatywna. Za każdym razem pozostają aktywne te same różnice między trzema postaciami znawstwa, próbującymi nadążyć za wielopostaciowością literatury. Rozbudowany trójpodział wiedzy o literaturze opiera się na tych samych centrach problemowych co *langue – langage – parole* Ferdynanda de Saussure'a.

Uściślając: teoria literatury lub jej bliskie, wspomniane już tutaj sąsiedztwa poznawczo nadzorują to, co systemowe, synchroniczne, statyczne, nomotetyczne. Systemowość literatury, czyli literackość, jak wszystko w naszej dziedzinie zwanej jakoś, czyli „tak zwane", przede wszystkim okazuje się niezbędna w celu wyróżnienia literatury. Teoria rekonstruuje sieć relacji nie między rozmaitością konkretnych utworów, dorobków autorskich, wielotekstowych księgozbiorów kolejnych pokoleń lub „-izmów", bo to domena innych specjalności, ale między skupiskami literackich norm, form, figur, układów, struktur, modeli, inwariantów, genotypów itd. Trafnie rozpoznany system uchyla antynomię konieczności i przypadku. System istnieje jako domena konieczności. W przestrzeni historycznoliterackiej późniejsze nie unieważnia wcześniejszego, kumulacja dominuje nad innowacją (Jerzy Ziomek). Przykładowo: wartość estetyczną dzieła jako nieistniejącą samodzielnie, lecz stanowiącą wynik relacji między wartościami pozaestetycznymi (Jan Mukařovský), odnajdziemy i w liryce Safony, i u Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, i w poezji Paula Celana. Podobną szansę przetrwania ponad epokami mają zweryfikowane w literaturoznawstwie ustalenia teoretyków. Roman Ingarden silniejsze nieraz wsparcie dla własnych koncepcji znajdował w myśli Stagiryty i Gottholda Ephraima Lessinga niż w nowinkach dwudziestowiecznych. Kontynuowanie dawnych porządków myślenia o literaturze (neoarystotelizm, neoklasycyzm, neomarksizm, neoformalizm) najdobitniej świadczy o systemowej istocie teorii literatury.

Różnice między (tak ukazaną) teorią literatury a historią literatury są zasadnicze, a dążenia obu dziedzin – w wielu aspektach – jawnie antynomiczne. Odmiennie rysują się w nich obszary do rozpoznania, inaczej biegną granice, nietożsame są ujęcia czasu i rozbieżne metody rozumienia zjawisk. Historyka interesuje to, co w literaturze dynamiczne, procesualne, diachroniczne, ergocentryczne. Jego wrażliwość, erudycja i umiejętność lektury służą porządkowaniu konkretnych tekstów, głównie tekstowych zbiorów, które zarówno przez pisarzy, jak i ich obserwatorów są postrzegane w równoległych procesach i konfiguracjach. Źródła dynamiki historycznoliterackiej znajdują się w samej literaturze, zmieniającej się wraz z przybywaniem nowych programów pisarskich i dzieł. Ich różnorodność zależy także od korespondencji z wieloma innymi kodami kultury. Jednocześnie na dialektykę literatury w procesie historycznym wywierają wpływ doświadczenia, przeświadczenia i ograniczenia samych historyków: stąd teza, że każde pokolenie ma własną historię literatury (zwłaszcza literatury rodzimej). Paralelizm między ewolucją literatury a jej historią (jako dziedziną wiedzy) widać w ustalaniu (się) formacji, epok i okresów oraz w wyznaczaniu relacji między kanonem jako podstawą uzgodnień periodyzacyjnych a mniej lub bardziej amorficzną „resztą" sztuki słowa. Dodajmy, że w owej „reszcie" mieszczą się zarówno utwory odrzucone, jak i nieuwzględnione, nieprzeczytane, zepchnięte w nicość przez ukryte lub ostentacyjne aksjologie znawców, a w innym wymiarze – przez nadprodukcję tekstów literackich. Podczas gdy, jak wspomniałem, teoria operuje koniecznościami, historia pozostaje rozdarta między koniecznościami, które wynikają z determinant określających jej zmiany, a grą przypadków, i to zarówno w biografiach twórców, jak i w życiu osób uprawiających historię (faktografię, dokumentalistykę, archiwistykę) literatury.

Na koniec krytyka literacka, dziedzina sporu o wartość, według Janusza Sławińskiego bliższa sztuce niż nauce. Zasadnicza odmienność krytyki od dwóch pozostałych dziedzin literaturoznawstwa sprowadza się do postrzegania gotowego dzieła jako rzeczy otwartej, niedokończonej, znajdującej się nadal w którejś z faz procesu twórczego.

(Tymczasem zarówno teoria, jak i historia odnoszą własne tezy i hipotezy do dzieł uznanych za zamknięte, skończone, tekstologicznie skorygowane). Akt krytycznoliterackiego wartościowania musi się odbywać w wyobrażonym rozdwojeniu tekstu na jego postać faktyczną i prawdopodobną – optymalną. Najczęściej krytyk nie wie, jak dokładnie autor powinien poprawić swoje dzieło, a mimo to jakiś kierunek zmiany na lepsze musi wskazać. Bywa, że krytyk nie czuje różnicy między dziełem spełnionym a mniej lub bardziej szczegółowym wyobrażeniem najdoskonalszej wersji tego dzieła. Ale nim zapadnie werdykt ostateczny: arcydzieło, lekturze nieodmiennie towarzyszy wizja rozdwojenia na to, co faktyczne, i to, co możliwe. Biegunowo odmienna sytuacja sprowadza się do przeświadczenia, że oceniany tekst nie daje szans na ulepszenie w nim czegokolwiek (casus grafomanii). Wszelkie warianty oceny krytycznej, a może ona sięgać głęboko w literacką przeszłość, dotyczą w równej mierze fragmentów utworu, całego utworu czy przekazów wielotekstowych, jak i dorobku pisarskiego autora lub grupy autorów. Są one w krytyce traktowane jako zdarzenia, zdeterminowane przez przypadki, które jednak w pewnym porządku historycznoliterackim mogą stawać się koniecznościami.

Ergo: inne umiejętności, inną wrażliwość, inną erudycję trzeba w sobie uformować, stając się teoretykiem albo historykiem, albo krytykiem literatury. Nadto jeszcze niektóre gatunki „wymowy" (retoryki, dyskursu) są dla każdej z tych trzech dziedzin wzorcowe, co potwierdza praktyka literaturoznawcza, a w jakiejś mierze także bibliograficzna i bibliotekarska. Tak więc *Retorykę opisową* Jerzego Ziomka (w której de facto deskrypcje konkurują z autorskimi konceptami) bez wahania umieścimy na półce teorii literatury, *Renesans* tegoż autora znajdzie się wśród syntez historycznoliterackich, a jego *Wizerunki polskich pisarzy katolickich* możemy śmiało wpisać na listę prac krytycznoliterackich.

Komplikacje powoduje jak zwykle czynnik ludzki. Instytucje mogą się domagać od znawcy przestrzegania granic dyscyplin w tekstach kwalifikowanych do druku w jasno sprofilowanym wolumenie czy periodyku; gatunkową akuratność egzekwuje się także przy

rozstrzygnięciach konkursowych, w akademickich awansach, grantach itd. Zarazem jednak literaturoznawcze pisarstwo często otwiera granice dyscyplin, pozwala na łączenie perspektyw i terminów, gra napięciami symetrii i asymetrii, równowagi i nierównowagi nastawień na różne dziedziny wiedzy. Wcale liczne gatunki, obecne w wiedzy o literaturze (notatka, list, manifest, polemika, wspomnienie, autobiografia, esej, felieton), są z istoty heteronomiczne. Zamieszczony w *Wieku teorii* list Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia ma akcenty teoretyczne (operuje pojęciami czystej formy, liryki i druku), dygresję historycznoliteracką (omawia anachronizm poezji Skamandrytów) i nastawienie krytycznoliterackie (kończy się odesłaniem Przybosiowi wiersza z sugestią zmian). Dla przekazów heterogenicznych nie byłoby miejsca w antologiach, promujących zamkniętą teorię, historię lub krytykę literatury. Dlatego tradycyjny trójpodział, choć w pełni zasadny, nie może być w literaturoznawstwie podziałem jedynym. Swoistymi walorami (i niedoskonałościami) charakteryzuje się – nazwijmy go tak – trójpodział uszczelniony (na teorię, historię i krytykę literatury), o czym była już mowa. Inne niedogodności (i walory) pojawią się w trójpodziale rozszczelnionym (wyróżniającym literaturoznawstwo teoretyczne, historyczne i krytyczne); byłby to układ stanowiący proste uzupełnienie koncepcji literaturoznawstwa teoretycznego Danuty Ulickiej. W tym trójpodziale znajdą właściwe miejsce z jednej strony znaki równania między wiedzą o literaturze i historią literatury, wyraźne choćby w artykule Janusza Sławińskiego *Historio literatury, badaj się sama*, a z drugiej – próby nadania całej wiedzy o literaturze statusu krytyki, widoczne w pracach tzw. szkoły Wyki, poświadczone głównie w książkach Jana Błońskiego. A w związku z tym po *Wieku teorii* należałoby oczekiwać antologijnych prezentacji stu lat nowoczesności literaturoznawczej w publikacjach *Wiek historii* i *Wiek krytyki*.

Abstract

So-called

Danuta Ulicka evaluates scholarly terms as accurate, uncertain, or erroneous. Her use of quotation marks and/or the expression "so-called" ("tzw.") signals a critical distance from anachronisms, vague metaphors, elements of jargon, and lexical traces of chauvinism or totalitarianism. She replaces the term "literary theory" ("teoria literatury") with "theoretical literary studies" ("literaturoznawstwo teoretyczne"), which automatically establishes a tripartite division: *theoretical literary studies* – concerned with the genotypes of synchrony; *historical literary studies* – concerned with the phenotypes of diachrony; and *critical literary studies*, which treat genotypes and phenotypes as non-final and provisional.

Keywords: signal of distance, literary theory, literary history, literary criticism, tripartite division of literary studies

Eliza Kącka
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-9589-936X

Elizja okolicznościowa

Dance

Było sobie słowo w kryzysie znaczenia. Jego koledzy lepiej radzili sobie z wędrówką z wypowiedzenia w wypowiedzenie. Ba, niektórzy wręcz pchali się w zdania, podkupywali składnię, ekspandowali w nawet i daleki kontekst. „Na co im to?" – pytało słowo. Nie pytało innych, pytało siebie, siedząc na ławce rezerwowych werbalizacji. Najchętniej by się stąd w ogóle nie ruszało. Nie pojmowało dzikich ambicji słów ledwie co zaistniałych, a już gotowych do podbijania dyskursu. „O kilka tekstów za daleko!", „Stać mnie na lepszą frekwencję". „Nie po to słono opłacam transfer w polszczyznę, by z rzadka występować". „Ale żeby mnie byle leksem wyparł!". „Zlikwidujcie polski odpowiednik! Znaczę lepiej, ot co!" – odgrażały się terminy obce. Słowo kluczyło bezradnie po szatniach składni. „Dlaczego ty się godzisz na takie traktowanie? Nie masz ambicji?". „Znaczę gorzej". Nie pojmowało, jak można wyciskać z siebie siódme poty semantyczne, forsować bieżnię sensu, wydrapywać sobie litery – w walce o co? O jeden więcej przystanek w druku? Na języku? Słowo nie zamierzało walczyć. Miało już swoje lata.

Nie rozumiało peletonu składni, tak, sportowej rywalizacji o wymówienie, parcia na papier, intryg o fonię. „Nie ginę przecież – mówiło sobie – w przeciwieństwie do nowinek powtarzam się w książkach i modlitwach. To gwarantuje trwanie". „Tak myślisz? – złośliwie zagadnął słowo neologizm. – Ja to bym nie polegał na obrządkach powtórzeń. Ludzie coraz mniej powtarzają.

Odejdziesz z tekstem". Słowo zbuntowało się i stwierdziło, że skoro i tak nie kusi innowacją, to poszuka sobie miejsca w Towarzystwie Świadomych Archaizmów. Ale i tam go nie chcieli. „Słowo drogie, klnę się na wszystkie sylaby, jesteś dla nas za bardzo współczesne. Nie wiem, co byś musiało zrobić, by przystać do archaizmów" – utyskiwał prezes. „Nie wypowiadaj się tak często" – radził wiceprezes. „Nie mam na to wpływu – wzdychało słowo – wolałobym już nie znaczyć". „O, wypraszamy sobie, archaizmy celebrują znaczenie". Na pogrzebie najszacowniejszego i najrzadszego archaizmu słowo milczało nad upadkiem mowy. „Ach, jak on pięknie, jak głęboko znaczył" – biadał prezes nad kryptą, w której złożono czarną kupkę znaków, a słowo samo poczuło się martwe. „Tamci ścigają się na obecność, ci na nieobecność. Nie ma dla mnie nadziei". Słowo zapragnęło stać się cyfrą. Szlachetnie obojętną, nieścigającą się na sens. „Jesteście doskonale chłodne, znajdźcie dla mnie miejsce, mogę być najmniejszą z was". „Drogie słowo, jak ty to sobie wyobrażasz?". „Pozbędę się ambicji sensu, zrzucę litery. Mogę być zerem". „Hola, w naszej hierarchii na bycie zerem trzeba sobie zasłużyć. Nie zrozumiesz naszego świata". „Mogę być znakiem". „Nie możesz". „Alfą w trójkącie". „Nie. Myślisz powierzchnią, oznaczaniem. Nie przenikniesz do naszego świata. To inny wymiar". Odtrącone, usiadło na granicy trójkąta, zaśmiecając sobą szlachetną geometrię. Nigdy nie czuło się tak płaskie. „A może tak zwiedzić krainę bełkotu? Wynieść się poza czystą artykulację? Skoro cyfry mnie nie chcą, może przyjmie mnie domena bleblania, glumglania? Chyba nie mają szczególnych wymagań?". Ale i w Wielki Bełkot nie udało mu się rzucić. „Zgodzę się na wszystko, przekwalifikuję na echolalię, na pijacki warkot, na krzyk w ekstazie, na…". „Słowo, nie siłuj się, nigdy nie będziesz bełkotem". „To przecież moja decyzja – stracić znaczenie". „Nie. Sens możesz stracić tylko z semantyczną śmiercią. Gdy już nikt cię nie rozpozna. Jesteś, niestety, logiczne".

Ponownie odrzucone, szwendało się słowo bez celu. Aż dotarło do granicy obcej bajki. Z ostatniego akapitu wychylił się ku niemu przyjaźnie znak nieznanego słowa i zaprosił je do środka. „Ależ to nie moja bajka!". „Czemu uciekasz przed wypowiedzeniem?". „Nie

pasuję tu". „Pasujesz, jesteś słowem". „Ale w tym kontekście…". „Twoje towarzystwo go zmieni. Nie wszystko musi być zgodne z nawykiem". „A to nie psuje języka?". „Przeciwnie, jak nam dobrze pójdzie, będzie z tego piękny chwyt". „Nie zmienię formy". „Nie musisz, to się dzieje między słowami". „Nie chcę więcej znaczyć". „Nie musisz. Daj się tylko wypowiedzieć". „Po co?". „Od naszych głupich walk schnie studnia mowy. Bądź chociaż szeptem". Słowo schroniło się w akapicie.

Ewa Kosowska
prof. em. Uniwersytetu Śląskiego

Polonez ku czci zacnej Perły Filologii, Pani Profesor Danuty Ulickiej, z okazji Jej Jubileuszu

Biżuteria, słowa: Jeremi Przybora, muzyka: Jerzy Wasowski, wykonanie: m.in. Barbara Krafftówna, Kabaret Starszych Panów, 2003.

Zwierzała mi się Danusia, że nawiedzał ją, gdy musiał,
Duch Przekory nader skory do brewerii,
a gdy tylko już wyśledził, że się z obiekcjami biedzi,
nie ustawał w demaskacji błędów serii:
Ref.: Hop, hop, hejże ha, całej błędów serii!

Literackie fabulacje, fikcje i mistyfikacje
niszczył z żarem i pożarem szlak swój znaczył –
stiuki pseudonaukowe, dekoracje już nie nowe
puszczał z dymem, kiedy tylko coś wyhaczył.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, tylko coś wyhaczył!

Nie poddawał się manierom, modom, trendom ni karierom;
hardy zawdy naukową moc sondował.
Pchał Danutę w wir krytyki, a przymówki i przytyki
bezlitośnie, precyzyjnie windykował.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, często windykował!

Danka – Ducha mając wokół – nie lękała się uroków,
nie szukała łatwych pochlebstw, komplementów.
Złe praktyki potępiała, dobre wzorce przywracała,
penetrując w imię prawdy toń przekrętów.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, każdą toń przekrętów!

Z Bachtinów i z Jakobsonów moc czerpała, by andronów
nowomowy umknąć paści i pułapek,
trzeźwym okiem ogarniała, kontrowała jak umiała
przerost formy i punktozę na dodatek.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, onąż na dodatek!

Nie zważając na grunt grząski, swój dorobek translatorski
poszerzała, jak umiała, pracowicie:
Zielińskiego i Zubowa, Szkłowskiego i Fiłonowa
przybliżała, tłumaczyła należycie.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, zawsze należycie!

Z prac Dawida Hopensztanda wnioskowała, czemu Wanda
iść za Niemca nie pragnęła i nie mogła:
lokalne lub narodowe jako cechy umysłowe
traktowała, i z tej racji problem zmogła.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, trudny problem zmogła!

Dzieje Koła Polonistów poznawała głównie z listów,
z „dokumentów" do imentu przekłamanych,
z archiwaliów oraz wspomnień Tych, co boją się zapomnieć,
czym to Koło było dla nich i potomnych.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, dla nich i potomnych!

*

Zwierzała mi się Danusia, że nawiedzał ją, gdy musiał,
Duch Przekory deptać skory każdą świętość,
wtedy radość niebywałą niosła jej Ducha niestałość,
bo jej swoją zawdzięczała nieugiętość!
Ref.: Hop, hop, hejże ha, swoją nieugiętość!

Gdy Przekory Duch moc tracił, Danka myślała inaczej:
empatycznie i radośnie, ciepło, miło.
I gdy z nagła na myśl wpadła, że teoria podupadła,
wtedy starcie z Ducha wsparciem się kończyło.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, starcie się kończyło!

Zachwyciła ją znienacka teorii z fikcją relacja,
bo zatruły ją lektury pism krytycznych,
wówczas nadszedł okres taki, że terminów trudne szlaki
śledzić mogła wzrokiem bystrym choć lirycznym.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, bystrym, choć lirycznym!

Kierując się własnym sądem, Danka nigdy nie szła z prądem,
tropiąc wszędy wszelkie błędy i słabości.
Sprawiedliwie oceniała, pomagała, poprawiała,
redukując do minimum nieścisłości.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, wszelkie nieścisłości!

Myślowy idiom Ulickiej udziela się od lat wszystkim
jako wzorzec rzetelnego poznawania:
przez teorii kręte ścieżki Danka, robiąc wciąż przebieżki,
nieustannie i starannie coś odsłania.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, ciągle coś odsłania!

Filologii cenna Perła nie wypuszcza z dłoni berła,
Wciąż królując, zasługując na feerie.
Z okazji Jubileuszu życzymy Jej animuszu,
Oraz Ducha, co wyczynia wciąż brewerie.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, robi wciąż brewerie!

I nie będzie to aporia, że Danucie skromny foliał
Przynależy niczym kolia księżnej Kentu,
By zaświadczać zawsze, wszędzie, że z pewnością nie ubędzie
Wciąż oddanych, wiernych fanów Jej talentu.
Ref.: Hop, hop, hejże ha, fanów Jej talentu!

Ad multos annos, Danko!

Galin Tihanov
Queen Mary University of London
ORCID: 0000-0002-0007-6908

Bakhtin Opens the *Dictionary of Philosophy* and Stumbles upon the Entry for Cosmopolitanism*

This paper in honour of Danuta Ulicka, who has made a truly outstanding contribution to our knowledge and understanding of Bakhtin, Russian Formalism, and Polish and East European literary theory,[1] begins with a title that rings only partially true. It is indeed the case that Bakhtin doesn't seem to have used the word "cosmopolitanism" in his writings. While he fleetingly deploys a cognate but still very different word – "universalism" – in "Satire" (the 1940 encyclopaedia article which in the end was never printed) and in the additions and revisions to the Rabelais book (1944) and the Dostoevsky book (1961–1963), "cosmopolitanism" appears to be totally absent from his oeuvre. So when he opened the *Short*

* This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Theorizing (Sub)peripheries. Strategies of Synchronization in Southeast European Literary and Cultural Criticism (STRASYN)*, contract no. 760247/28.12.2023, code CF 141/31.07.2023.

[1] See, amongst others, Ulicka's monograph *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (2007); her two-volume anthology *Ja – Inny. Wokół Bachtina* (2009), with texts by Bakhtin and members of the Bakhtin Circle, with her annotations and commentary (Vol. 1), and with Polish translations of articles on Bakhtin (Vol. 2); her own 1986 translation of Bakhtin's *Estetika slovesnogo tvorchestva*; and her magnificent multi-volume research anthology of Polish literary theory (*Wiek teorii*, 2020).

Dictionary of Philosophy in provincial Saransk, this may have well been his first more sustained attempt to engage philosophically with that particular concept, even as he harboured no illusions about the ideologically skewed and ultimately compromised nature of the interpretation offered there. Bakhtin was rather selective when it came to the entries he chose to inspect by leaving his characteristic vertical pencil marks in the margins: of the more than 600 pages the dictionary comprised, he only paid closer attention, judging by these marks, to a total of six articles ("Kosmopolitizm"; "Gel'vetsii"; "Opyt"; "Plekhanov"; "Poniatie"; "Suzhdenie"), and he also left a bookmark of sorts (a dried flower, no longer there) in the article about Ogarev.[2] There was thus an element of novelty and discovery, yet hardly by chance alone. Rather, Bakhtin seems to have been directed to the entry on cosmopolitanism by a combination of institutional expedience, unyielding political forces, and – significantly – the trauma of having personally experienced the undignified nature of the Soviet anti-cosmopolitan campaign that had reached its peak in the spring of 1949.

The *Short Dictionary of Philosophy* enjoyed considerable popularity, serving for three decades as a major reference point in the field of philosophy. In the Soviet ideological landscape, the genre of short compilations had been canonised a year earlier with the publication of the *History of the Communist Party of the Soviet Union (Bolsheviks). Short Course* (1938). The dictionary was edited by Mark Rozental' and Pavel Iudin, two leading Soviet philosophers, both closely associated in the 1930s with the journal *Literaturnyi kritik*. First published in 1939, the dictionary saw its third, revised and significantly expanded edition in l951. This was the edition consulted by Bakhtin, in all likelihood at some point in the early 1950s, but certainly not before the end of October 1951.[3]

[2] For details and the relevant page numbers of the entries that attracted Bakhtin's attention, see I. Kliueva and L. Lisunova, *M. M. Bakhtin – myslitel', pedagog, chelovek*, Krasny Oktyabr, Saransk 2010, pp. 78–79.

[3] *Kratkii filosofskii slovar'*, eds. M. Rozental' and P. Iudin, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoi literatury, Moscow 1951 (the last, unnumbered page

In the *Short Dictionary of Philosophy*, cosmopolitanism is defined as the opposite of nationalism; this may sound rather crude, but one must concede that a dialectical move brings these opposites together: they both are seen as manifestations of bourgeois ideology, two sides of the same coin. There is no mention of Diogenes or Kant in the article, or indeed of any other philosopher; the entire discourse is steeped in the present, and in the realities of the Cold War that had just commenced. Thus, cosmopolitanism is denounced as a "reactionary theory", and the United States is stigmatised for deploying it as a smoke screen for asserting its influence (the Marshall Plan is mentioned in this context). The only sentence Bakhtin singled out with a mark in the margin is rather uninspiring:

> If the goal of the national chauvinism whipped up in the USA is to prepare Americans ideologically for the conduct of war of conquest, the goal of cosmopolitanism is to enfeeble other peoples' sense of concern for the destiny of their countries, undermine their patriotism, and turn them into an obedient instrument of the imperialists.[4]

Why this particular sentence ended up arresting Bakhtin's attention we can only speculate. Was it because that alarmingly elusive word, *trevoga* (in my translation "concern", but to a speaker of Russian first of all "disquiet", "anxiety", "trepidation", "care"), an almost Heideggerian referent unlocking deeper existential connotations, was so recognisably at odds with the ideologically streamlined

indicates that the book was signed off for printing on 24 September 1951). I was able to consult this edition of the dictionary, with Bakhtin's own marginal notes, during a research visit to the Saransk Bakhtin Centre in September 2016. For their help and hospitality, I am particularly indebted to Oleg Osovskii, Svetlana Dubrovskaia, Natal'ia Voronina, and Vladimir Laptun.

[4] *Kratkii filosofskii slovar'*, op. cit., p. 207; my translation preserves, wherever possible, the awkwardness of the rather stilted Russian ("*Esli natsional-shovinizm, razzhigaemyi v SShA, imeet svoei tsel'iu ideologicheski podgotovit' amerikantsev k vedeniiu zakhvatnicheskoi voiny, to tsel' kosmopolitizma – atrofirovat' u narodov drugikh stran chuvstvo trevogi za sud'bu ikh rodiny, podorvat' ikh patriotizm i sdelat' ikh poslushnym orudiem imperialistov*").

vocabulary of the rest of the text, introducing a dimension of uncertainty into the otherwise definitive tone of the entry? Or perhaps the suggestion that cosmopolitanism should be interpreted as deceptively close to chauvinism reminded Bakhtin of Nikolai Trubetzkoy's early critique of cosmopolitanism in his seminal *Europe and Mankind* (1920), in which Trubetzkoy – an émigré abhorred by the prospect of Communist rule in Russia, first finding a safe haven in Sofia and eventually settling in Vienna – critiqued cosmopolitanism as an aggressive, if concealed, assertion of the Romano-Germanic ambition for cultural domination?[5] This line of critique that would see in cosmopolitanism little more than a weapon of Western (this time Anglo-Saxon rather than Romano-Germanic) hegemony was seamlessly appropriated by the Soviet ideological machine after the end of World War II; it underpinned the anti-cosmopolitan campaign of 1948–49, distressingly oblivious to Marx and Engels' embrace of cosmopolitanism in the *Communist Manifesto*.

Whatever the immediate trigger, Bakhtin was hoping to find in that entry a form of reflection in the wake of the turbulent events that had affected so many brilliant academics in Leningrad, Moscow, and elsewhere (including himself, tangibly, if obliquely). And as he was doing so, perhaps he was also searching for convenient catch phrases that would facilitate his less than enthusiastic involvement in public discourse in the aftermath of the (only slowly) fading anti-cosmopolitan campaign. It is important here to note that he reached for the *Short Dictionary of Philosophy* when the acute phase of the campaign (January–March 1949) had already come to an end. The entry he read concluded that the "kinless cosmopolitans" (*bezrodnye kosmopolity*), a condemnation formula sanctioned by the Party in a *Pravda* editorial of 28 January 1949,[6] had already

[5] See more on this in G. Tihanov, *De-Synonymising (World) Theory and Poetics*, "Philosophy and Literature" 2024, Vol. 48, No. 1, pp. 31–47, esp. 36; see also G. Tihanov, *Cultural Emancipation and the Novelistic. Trubetzkoy, Savitsky, Bakhtin*, "Bucknell Review" 2000, Vol. 43, No. 2, pp. 47–67.

[6] See *Ob odnoi antipatrioticheskoi gruppe teatral'nykh kritikov*, "Pravda", 28 January 1949, in *Stalin i kosmopolitizm. Dokumenty Agitpropa TsK KPSS,*

been "unmasked"; yet it also emphasised that the ongoing struggle against cosmopolitanism was a vital task for those fighting on the ideological front. In fact, the campaign and its phraseology continued to reverberate in the public domain, albeit with less intensity, until Stalin's death in 1953.

This knot of motivations, difficult, nay impossible, to disentangle, requires interpretative effort that builds on the available evidence. On 1 March 1949, a joint meeting of the Departments of General Literature (*vseobshchei literatury*), Russian Literature, and the Foundations of Marxism-Leninism (*osnov marksizma-leninizma*) was held at the Saransk State Pedagogical Institute; its purpose was to discuss the aforementioned *Pravda* editorial of 28 January 1949, along with a similar editorial published in *Kul'tura i zhizn'* on 30 January 1949. The Department of General Literature was represented by Bakhtin (who in February 1947 had been appointed its Chair),[7] by Arkadii Savitskii, at the time Dean of the Faculty of Language and Literature and member of the same department, and by Valentina Estifeeva, a Senior Teaching Fellow (*starshii prepodavatel'*) in the department.[8] Only Savitskii and Bakhtin appear to have spoken in the meeting. Records of their contributions have survived; these minutes, in Bakhtin's hand, make for an uncomfortable reading.

In his statement, Savitskii levelled predictable accusations of lack of patriotism at Iuzovskii, Gurvich, and Borshchagovskii (predictable, in the sense that these were all names, amongst others, of theatre critics explicitly attacked in the *Pravda* editorial and

---

1945–1953, eds. D. G. Nadzhafov and Z. S. Belousova, MFD and Materik, Moscow 2005, pp. 232–240. Apparently, Stalin first used this formula, in the singular, in 1941 (cf. the notes in *Stalin i kosmopolitizm…*, p. 241).

[7] See S. S. Konkin and L. S. Konkina, *Mikhail Bakhtin. Stranitsy zhizni i tvorechestva*, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, Saransk 1993, p. 262.

[8] Savitskii was a Germanist working on the history of German drama of the Romantic period; he defended a dissertation at Leningrad State University and later also published a book on Brecht (this and other information about him can be found in V. Laptun, *M. M. Bakhtin i A. A. Savitskii. Gody sovmestnoi raboty v mordovskom pedinstitute v 1945-1950 gg.*, "Tsentr i periferiia" (Saransk) 2020, No. 4, pp. 86–93).

the article published in *Kul'tura i zhizn'*); less predictably, he also raised severe objections against the "comparativism" of the *History of French Literature*, the first volume of which had been published in Leningrad in 1946[9] (it wasn't mentioned in the *Pravda* editorial, nor indeed in the one that followed two days later in *Kul'tura i zhizn'*). The *History of French Literature* shared the fate of other major projects on the history of Western literatures undertaken at the time in the Soviet Union; because of the climate of suspicion and the vociferous attacks on "comparativism" as well as the resolute rejection of the (entirely reasonable and amply evidenced) assertion that Western literatures have had some influence on Russian literature, its second volume was published only in 1956, with the fourth (final) volume seeing the light of day in 1963. Another flagship project, the *History of English Literature*, whose first volume was published in two parts in 1943 and 1945, respectively, saw the publication of its next volume, also in two parts, in 1953 and 1955. But the most blatant assault was reserved for the first volume of the *History of American Literature*, work on which had started in 1941, with the volume appearing in May 1947, at the height of the anti-kowtowing campaign that was soon to feed into the campaign against cosmopolitanism. The volume served as a pretext for a very public denunciation of the entire Institute of World Literature (IMLI) in Moscow, under whose auspices it had been researched and written. IMLI was called "detached from life" and accused of not paying sufficient attention to Russian literature (or producing unsound interpretations thereof, as was allegedly the case with Leonid Grossman's study of Raskolnikov and world literature), squandering its time and resources on the history of foreign literatures instead.[10] The second volume of the *History of American Literature* was never published, and the project had to be

[9] In fact, although the publication year on the title page is indicated as 1946, the volume was out in early November 1945, as announced by *Leningradskaia Pravda* on 4 November 1945.

[10] See K. Potapov, *Institut, otorvannyi ot zhizni*, "Pravda", 28 July 1947, p. 3.

abandoned.[11] The fact that these literary histories were conceived, at least in part, as a gesture of respect for the three major Allied powers would no longer carry sufficient weight in the run-up to and during the anti-cosmopolitan campaign.

It must have been particularly painful for Bakhtin to hear Savitskii's slanderous comments on the first volume of the *History of French Literature*.[12] But there is no evidence in the minutes that Bakhtin tried to defend the book and its editors and authors. Some of them, notably Aleksandr Smirnov, who was one of the three co-editors (he also wrote the introduction to, and large portions of, the section on French literature of the early mediaeval period, and also the introduction to the section on French Renaissance literature), as well as Aleksei Dzhivelegov (the author of two chapters, including the one on Rabelais), were personally known to Bakhtin in the context of his dissertation defence held in November 1946 (Smirnov and Bakhtin had known each other for much longer, since the early 1920s; they corresponded in the first half of the 1940s, mostly exploring opportunities for publishing Bakhtin's study of Rabelais as a book[13]). In fact, both Smirnov and Dzhivelegov (along with Isaac Nusinov, who was pilloried and arrested during the anti-cosmopolitan campaign for his 1941 book *Pushkin and World*

[11] For more on the attacks on the *History of American Literature* in the context of the anti-cosmopolitan campaign, see S. Panov and O. Panova, *Istoriia amerikanskoi literatury v Sovetskoi akademii nauk. Stat'ia vtoraia*, "Literatura dvukh Amerik" 2017, No. 2, pp. 252–372.

[12] Bakhtin's minutes of Savitskii's statement can be found in *Protokol No. 9 ob"edinennogo zasedaniia kafedr vseobshchei literatury, russkoi literatury i osnov marksizma-leninizma ot 1 marta 1949 g.*, TsGA RM (Saransk), F r 546, op. 1, d. 257, l. 19–26 (there l. 24–25 for the attack on the *History of French Literature*). Savitskii's statement was never published (I am grateful to Vladimir Laptun for a photocopy of the minutes); Bakhtin's (much shorter) minutes of his own statement are in the same document, l. 26–30 (this part of the minutes was published, in abridged form, in V. I. Laptun, *Nauchnaia i pedagogicheskaia deiatel'nost' M. M. Bakhtina v Mordovskom pedinstitute [1945-1952 gg.]*, "Nevel'skii sbornik" 2001, Vol. 6, pp. 50–62, esp. 58).

[13] See I. Popova, *Rabelais v 1940-e gody. Nesostoiavshiesia izdaniia v SSSR i vo Frantsii*, "Bakhtinskii sbornik" 2004, Vol. 5, pp. 581–588, esp. 582–584.

Literature, dying in custody in 1950), had been the official external evaluators of Bakhtin's dissertation on Rabelais, highly praising it and recommending that he be granted immediately, and as a matter of exception, the higher degree of "doctor of philological sciences" (roughly equivalent to a habilitation) rather than the ordinary degree of "candidate of philological sciences" (equivalent to a PhD). All three (Smirnov, Dzhivelegov, and Nusinov) were present at Bakhtin's viva. Mikhail Alekseev (who also contributed a chapter to the first volume of the *History of French Literature*) was called upon at a later date to write an additional evaluation of Bakhtin's dissertation. In his review, dated 1 March 1948, Alekseev fully endorsed the recommendation to award Bakhtin the higher degree of "doctor" (as opposed to just "candidate").[14] At the same time as Alekseev, Stefan Mokul'skii, too, was asked to undertake an evaluation of Bakhtin's dissertation. One of the three co-editors of Vol. 1 of the *History of French Literature* (and the author of eight of its chapters and the introduction to the section on Classicism), Mokul'skii presented his review orally at the session of the degree board that took place on 24 February 1949, just a week before Bakhtin made his statement at the anti-cosmopolitan meeting in Saransk. Mokul'skii's review seems to have been slightly more lukewarm but still positive.[15]

Significantly, all three of Bakhtin's official evaluators, as well as Alekseev and Mokul'skii, suffered (none more than Nusinov) during the anti-cosmopolitan campaign. Smirnov had to accept public

---

[14] The full text of his review is published in N. Pan'kov, *"Rable est' Rable…" Materialy VAKovskogo dela M. M. Bakhtina*, "Dialog. Karnaval. Khronotop" 1999, No. 2, pp. 50–137, here 57–61; the texts of the reviews by the three official evaluators (Smirnov, Nusinov, and Dzhivelegov) can be found in Nikolai Pan'kov's publication *Stenogramma zasedaniia Uchenogo soveta Instituta mirovoi literatury im. A. M. Gor'kogo. Zashchita M. M. Bakhtinym dissertatsii 'Rable v istorii realizma'*, "Dialog. Karnaval. Khronotop" 1993, Nos. 2–3, pp. 55–102, here 59–71.

[15] See Nikolai Pan'kov, *Voprosy biografii i nauchnogo tvorechestva M. M. Bakhtina*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moscow 2010, p. 265; there also more on Mokul'skii's career (p. 270).

humiliation when joining Zhirmunsky, at a meeting of the Scientific Council of the Institute of Literature at the Academy of Sciences in Leningrad (31 March 1949), in admitting his own "sin" of uncritically propagating Veselovsky's methodology (Veselovsky became a major target during the anti-kowtowing and anti-cosmopolitan campaigns for legitimising in his research and publications sustained comparison between West European and Russian literature that allegedly diminished the latter's originality).[16] Smirnov was thus condemned, along with his co-authors (Alekseev and Zhirmunsky), for interpreting the history of West European literatures through the prism of Veselovsky's "comparativism" (instead of drawing on Engels), which allegedly gave these literatures precedence over Russian literature; this criticism was meant to invalidate their landmark achievement, the textbook on early mediaeval and Renaissance West European literatures published in Moscow in 1947.[17] Similarly, Dzhivelegov attracted suspicion because of his 1941 *History of West European Theatre: From Its Inception to 1789*, co-authored with Grigorii Boiadzhiev (Dzhivelegov was taken to task, for example, for openly extolling *commedia dell'arte*). Of the two, however, it was Boiadzhiev who was much more vociferously attacked; what saved Dzhivelegov from the rituals of public vilification at GITIS (his, Boiadzhiev's, and Mokul'skii's home institution) was the fact that in 1914 he had written to Lenin, on behalf of the editorial staff of the "Granat" encyclopaedia, to invite him to write the entry on Marx (Lenin accepted, but in the end, he couldn't deliver the article, which he communicated, with due apology, in a letter to Dzhivelegov[18]). As for Mikhail Alekseev, already

[16] See P. A. Druzhinin, *Ideologiia i filologiia. Leningrad, 1940-e gody. Dokumental'noe issledovanie*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow 2012, Vol. 2, p. 84; see there (p. 104) also the version of Smirnov's statement published in April 1949 in the in-house outlet *Leningradskii universitet*.

[17] Cf. Druzhinin, *Ideologiia i filologiia…*, op. cit., pp. 146 and 408.

[18] See Dz. Kirakosian, *A. K. Dzhivelegov i ego istoriko-publitsisticheskoe nasledie*, Natsional'naia akademiia nauk Respubliki Armeniia. Institut istorii, Erevan 2007, p. 10.

in 1947 Fadeev referred to him as one of "Veselovsky's parrots", accusing the Leningrad-based scholar of continuing the harmful line of "comparativism" initiated by Veselovsky.[19] Mokul'skii was criticised in 1948 for "kowtowing to the West" in *Novyi mir*, and for formalism in his approach to theatre history (he was a historian of French and Italian theatre) in the newspaper *Sovetskoe iskusstvo* and the journal *Teatr*.[20] He was forced to step down as Director of GITIS, and an attempt was made to throw him out of the Communist Party.

Bakhtin must have been torn between the realisation, on the one hand, that he was the beneficiary of these academic colleagues' vital support, valour, and generosity, and the incapacitating awareness, on the other, of his own precarious position. Savitskii's assault on the *History of French Literature* and its bourgeois "veneration" of Western culture undoubtedly reminded Bakhtin, along with the staple accusations of "comparativism" and the adoption of Western methodology, of the fate his own dissertation suffered when charged with "pseudoscientific Freudianism" in an article in *Kul'tura i zhizn'* of November 1947. The article continued the frontal attack on IMLI,[21] where Bakhtin had defended – to much acclaim – his dissertation just a year ago, with Smirnov, Nusinov, and Dzhivelegov all enthusiastically praising his work; it clearly influenced the adverse outcome of the protracted procedure that sought to establish whether Bakhtin's dissertation deserved the award of the higher degree of "doctor" or just that of "candidate"

---

[19] A. A. Fadeev, *Sovetskaia literatura posle postanovleniia TsK VKP (b) ot 14 avgusta 1946 goda o zhurnalakh "Zvezda" i "Leningrad"*, "Kul'tura i zhizn'" 1947, No. 18, p. 3.

[20] See the details in n. 18 in Pan'kov, *"Rable est' Rable…"*, op. cit., p. 102.

[21] V. Nikolaev, *Preodolet' otstavanie v razrabotke aktual'nykh problem literaturovedeniia*, "Kul'tura i zhizn'", 20 November 1947, p. 3 (IMLI's *History of American Literature* and Abel' Startsev, one of the authors central to its first and only volume, were severely criticised in the article; Leonid Grossman was also reproved for his articles on Tolstoy and Proust and – once again, after Potapov's *Pravda* article – on Raskolnikov and world literature).

(Bakhtin received a "candidate" degree in the end, in May 1952, five and a half years after his viva).

Bakhtin undoubtedly felt particularly vulnerable at the time because his dissertation contained a dangerously "comparative" section on Rabelais and Gogol (which Bakhtin in the end had to excise in order to ward off allegations of belittling the originality of the latter), and because of its references to Veselovsky, who was considered, as we have seen, the progenitor of "comparativism", the pernicious scholarly method casting Russian literature as little more than an epiphenomenon of Western cultural evolution (or so the opponents of comparative literature maintained). In April 1950, Bakhtin had to submit to the All-Union Accreditation Board (VAK) a report detailing the revisions he had introduced in the dissertation; amongst them was the addition of "principled critique" of Veselovsky's views on Rabelais.[22]

All this meant that in his own statement at the meeting held on 1 March 1949 Bakhtin thought it wise to pass over in silence Savitskii's attack on the *History of French Literature*; instead, he deftly embraced the replicable lexicon of the anti-cosmopolitan campaign. Unlike his colleague, Bakhtin did not refer to any specific names, speaking more generally of the duty of Soviet playwrights to fight the "'aestheticism' of kinless cosmopolitans" (the formula "kinless cosmopolitans" was used four times by Bakhtin, according to his own minutes). He further stated that nothing can grow "on cosmopolitan soil" (*na kosmopoliticheskoi pochve*) and sketched out the aesthetic principles of socialist realism which Soviet literature (and foremost Soviet drama) should follow (he formulated four such principles, none of them especially original). Bakhtin concluded by thanking the Party for "unmasking the kinless cosmopolitans"; finally, he set the department a number of tasks: "strengthen self-criticism"; "strengthen ideological vigilance"; "more critically and cautiously approach the secondary literature recommended to students, taking into account that some of it is contaminated

[22] See Pan'kov, *"Rable est' Rable…"*, op. cit., p. 75.

with comparativism"; and "in the lectures, focus more on demonstrating the greatness and uniqueness of Russian literature".[23]

Was Bakhtin merely mimicking the jargon of the anti-cosmopolitan campaign for the purposes of self-preservation? There are pointers in this direction; his capacity of swimming with the flow, at least ostensibly, is amply evidenced, be it in his readiness to engage with Stalin's 1950 article *Marxism and Problems of Linguistics*,[24] in his involvement in the Party-mandated study of Chinese literature,[25] or indeed in his marginal notes in two of Engels's books preserved in his Saransk library.[26] But if that was the case, how did he reconcile his survival tactics, legitimate as they were in the situation of someone whose own career had been impeded, and his intellectual independence undermined, in the course of the anti-cosmopolitan campaign (and perhaps also the more selfless concern for the

---

[23] *Protokol No. 9 ob'edinennogo zasedaniia kafedr vseobshchei literatury, russkoi literatury i osnov marksizma-leninizma ot 1 marta 1949 g.*, TsGA RM (Saransk), F r 546, op. 1, d. 257, l. 30. In Russian: "*1) usilit' samokritiku; 2) usilit' ideologicheskuiu bditel'nost'; 3) kritichnee i vnimatel'nee otnositsia ko vsei rekomenduemoi studentam literature, uchityvaia zarazhennost' nekotoroi chasti ee komparativizmom; 4) bol'she udeliat' vnimania v lektsiiakh raskrytiiu velichiia i svoeobraziia russkoi literatury*".

[24] See, e.g., K. Clark and M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard UP, Cambridge, MA–London 1984, p. 328; N. Vasil'ev, *Bakhtin i fenomen "Kruga Bakhtina"*, Librokom, Moscow 2013, p. 18; A. Korovashko, *Mikhail Bakhtin*, Molodaia gvardiia, Moscow 2017, p. 407.

[25] See Bakhtin's theses on the specifics of Chinese literature and on its history, written in the early 1950s to facilitate the work of the students' study group on Chinese literature led by his colleague Valentina Estifeeva (M. M. Bakhtin, *Osobennosti kitaiskoi literatury i ee istoriia*, [in:] *M. M. Bakhtin. Esteticheskoe nasledie i sovremennost'*, eds. A. F. Eremeev et al., Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, Saransk 1992, Vol. 1, pp. 5–12).

[26] See F. Engel's, *Liudvig Feierbakh i konets klassicheskoi nemetskoi filosofii* (s prilozheniem: K. Marks, *Tezisy o Feierbakhe*), Gospolitizdat, Moscow 1951 (only pp. 3–8 seem to have attracted Bakhtin's attention); F. Engel's, *Proiskhozhdenie sem'i, chastnoi sobstvennosti i gosudarstva*, Gospolitizdat, Moscow 1950 (containing many more traces of attentive reading); on Bakhtin's engagement with the latter book, see C. Brandist, *The Bakhtin Circle and the East (or What Bakhtinian Ideas Tell Us about 'Decolonising the Curriculum')*, "Literaturovedcheskii zhurnal", 2021, Vol. 54, No. 4, pp 212–229, esp. 216.

survival of his department, whose normal activities could have been imperilled had he spoken out), with the pangs of conscience tormenting a scholar who remained silent whilst the work of his fellow academics, all of them staunch defenders and promoters of his own scholarship, was being stigmatised in his presence? Or maybe reconciliation was not at stake here after all. What if Bakhtin's 1930s turn – away from his earlier belief in individual liberty and responsibility and towards an illiberal picture of the world that, precisely in the book on Rabelais, would no longer cherish dialogue and would instead celebrate action propelled by the vigour of the masses, in which individual autonomy is rendered irrelevant, if at all possible – meant in fact that by the late 1940s cosmopolitanism (always an attitude and accomplishment of the individual, never of the collective) was no longer part of the outlook he held dear and worth safeguarding?

The gravity of these questions is only matched by the similarly dispiriting realisation that no conclusive answers could be found, not even with the assistance of a dictionary of philosophy.

Abstract

Bakhtin Opens the *Dictionary of Philosophy* and Stumbles upon the Entry for Cosmopolitanism

An essay in intellectual history based, in part, on archival research, this text discusses the early years of Mikhail Bakhtin's second Saransk period in the context of the anti-cosmopolitan campaign and its immediate aftermath. Bakhtin's engagement with cosmopolitanism as an idea, and with anti-cosmopolitanism as a Soviet propaganda tool, was shaped by his reading of the relevant article in the then canonical *Short Dictionary of Philosophy*. He seems to have been directed to this entry by a combination of institutional expedience, unyielding political forces, and – significantly – the trauma of having personally experienced the undignified nature of the Soviet anti-cosmopolitan campaign that had reached its peak in the spring of 1949.

Keywords: cosmopolitanism, Marxism, comparative literature, Mikhail Bakhtin, Alexander Veselovsky

Galin Tihanov
Queen Mary University of London
ORCID: 0000-0002-0007-6908

Bachtin otwiera słownik filozoficzny i napotyka hasło „kosmopolityzm”*

Tytuł tego tekstu, napisanego na cześć Danuty Ulickiej, która wniosła wielki wkład w naszą znajomość i rozumienie Bachtina, rosyjskiego formalizmu oraz polskiej i wschodnioeuropejskiej teorii literatury[1], nie do końca odpowiada prawdzie. Rzeczywiście, wygląda na to, że Bachtin nie używał słowa „kosmopolityzm” w swoich pismach. Niekiedy posługiwał się słowem bliskoznacznym, ale zasadniczo odmiennym: „uniwersalizm” – w artykule *Satyra* (hasło encyklopedyczne z 1940 roku, które ostatecznie nie zostało opublikowane), a także w uzupełnieniach i poprawkach do książki o Rabelais'm (1944) oraz książki o Dostojewskim (1961–1963). „Kosmopolityzm”

* Tekst powstał dzięki dofinansowaniu przez Unię Europejską w ramach projektu *Theorizing (Sub)peripheries. Strategies of Synchronization in Southeast European Literary and Cultural Criticism (STRASYN)*, instrument finansowania: NextGenerationEU, Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności Rumunii – Filar III-C9-I8, zarządzany przez Ministerstwo Badań, Innowacji i Cyfryzacji.

[1] Zob. m.in. monografię Ulickiej *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (2007), dwutomową antologię *Ja – Inny. Wokół Bachtina* (2009), zawierającą teksty Bachtina i członków kółek bachtinowskich, opatrzoną jej przypisami i komentarzami (tom 1) oraz polskie przekłady artykułów o Bachtinie (tom 2), tłumaczenie dzieła Bachtina *Estetyka twórczości słownej* z 1986 roku, a także znakomitą monografię i antologię badań nad polską teorią literatury *Wiek teorii* (2020) pod jej redakcją.

wydaje się jednak całkowicie nieobecny w jego dziele. Gdy więc w prowincjonalnym Sarańsku Bachtin otworzył *Krótki słownik filozoficzny*, mogła to być jego pierwsza bardziej pogłębiona próba filozoficznego zmierzenia się z tym pojęciem, choć nie miał żadnych złudzeń co do ideologicznie zniekształconej i ostatecznie skompromitowanej interpretacji, jaką słownik oferował. Bachtin traktował hasła słownikowe raczej wybiórczo; w przypadku tych, którym poświęcał uwagę, znajdują się charakterystyczne pionowe kreski robione ołówkiem na marginesach. Sądząc po tych znakach, w liczącym ponad sześćset stron słowniku przyjrzał się dokładniej jedynie sześciu hasłom („kosmopolityzm", „Helwecjusz", „doświadczenie", „Plechanow", „pojęcie" i „sąd"), a także zostawił coś w rodzaju zakładki (zasuszony kwiat, którego już tam nie ma) w haśle o Ogariowie[2]. Zainteresowanie hasłem „kosmopolityzm" ma zatem w sobie element świeżości i odkrycia, choć trudno mówić o czystej przypadkowości. Wydaje się raczej, że Bachtina przyciągnął do niego splot instytucjonalnych uwikłań, nacisków politycznych oraz, co istotne, traumy wynikającej z osobistego doświadczenia upokarzającej natury radzieckiej kampanii antykosmopolitycznej, która osiągnęła swój szczyt wiosną 1949 roku.

Krótki słownik filozoficzny cieszył się dość dużą popularnością i przez trzy dekady był ważnym punktem odniesienia w dziedzinie filozofii. Tego rodzaju krótkie kompendia jako gatunek naukowy usankcjonowała w radzieckim piśmiennictwie ideologicznym opublikowana rok wcześniej *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs* (1938). *Krótki słownik filozoficzny* został opracowany przez Marka Rozentala i Pawła Judina, dwóch czołowych radzieckich filozofów, w latach trzydziestych związanych z czasopismem „Litieraturnyj Kritik". Po raz pierwszy ukazał się w 1939 roku, a jego trzecie, poprawione i znacznie rozszerzone wydanie opublikowano w 1951 roku. To właśnie z tego wydania

[2] Więcej szczegółów oraz numery stron z hasłami, które przyciągnęły uwagę Bachtina, podają Irina Kliujewa i Ludmiła Lisunowa w: *M.M. Bachtin – myslitiel', piedagog, czełowiek*, Krasnyj Oktiabr', Saransk 2010, s. 78–79.

korzystał Bachtin – najprawdopodobniej na początku lat pięćdziesiątych, ale z pewnością nie wcześniej niż pod koniec października 1951 roku[3].

W *Krótkim słowniku filozoficznym* kosmopolityzm został zdefiniowany jako przeciwieństwo nacjonalizmu. Może się to wydawać dość toporne, ale trzeba przyznać, że pewien dialektyczny zabieg łączy te przeciwieństwa: oba są bowiem postrzegane jako przejawy ideologii burżuazyjnej, awers i rewers tej samej monety. W artykule nie ma żadnej wzmianki o Diogenesie czy Kancie ani o jakimkolwiek innym filozofie; cały wywód dotyczy teraźniejszości i realiów właśnie rozpoczynającej się zimnej wojny. Kosmopolityzm zostaje więc potępiony jako „reakcyjna teoria", a Stany Zjednoczone napiętnowane za wykorzystywanie go jako zasłony dymnej dla rozszerzania swoich wpływów (w tym kontekście wspomniano Plan Marshalla). Jedyne zdanie, które Bachtin wyróżnił kreską na marginesie, jest nieszczególnie interesujące:

> Jeśli celem nacjonalistycznego szowinizmu, podsycanego w USA, jest ideologiczne przygotowanie Amerykanów do podbojów militarnych, to celem kosmopolityzmu jest osłabienie u innych narodów poczucia troski o los własnych krajów, podważenie ich patriotyzmu i przekształcenie ich w posłuszne narzędzie imperialistów[4].

---

[3] *Kratkij fiłosofskij słowar'*, red. M. Rozental, P. Judin, Gosudarstwiennoje izdatielstwo politiczeskoj litieratury, Moskwa 1951, 615 s. (na ostatniej, nienumerowanej stronie zaznaczono, że książkę przekazano do druku 24 września 1951 roku). Z egzemplarza tego wydania słownika, z notatkami Bachtina na marginesach, korzystałem podczas kwerendy w Centrum Bachtinowskim w Sarańsku we wrześniu 2016 roku. Za pomoc i gościnność jestem szczególnie wdzięczny Olegowi Osowskiemu, Swietłanie Dubrowskiej, Natalii Woroninej i Władimirowi Łaptunowi.

[4] Tamże, s. 207; mój przekład [chodzi o przekład Galina Tihanova z rosyjskiego na angielski. Tu i w dalszej części tekstu uzupełnienia tłumaczki wprowadzono w nawiasach kwadratowych] zachowuje, gdzie to tylko możliwe, niezręczność i koturnowy styl rosyjskiego oryginału („Jesli nacyonał-szowinizm, razżygajemyj w SSZA, imiejet swojej celju idieołogiczeski podgotowit' amierikancew k wiedieniju zachwatniczeskoj wojny, to cel' kosmopolitizma – atrofirowat' u narodow drugich stran czuwstwo triewogi za sud'bu ich rodiny, podorwat' ich patriotizm i sdiełat' ich posłusznym orudijem impierialistow).

Dlaczego właśnie to zdanie przykuło uwagę Bachtina, możemy się jedynie domyślać. Czy dlatego, że niepokojąco niejednoznaczne słowo *triewoga* (w moim tłumaczeniu: „troska", ale dla rosyjskiego odbiorcy przede wszystkim „niepokój", „lęk", „trwoga", „zaniepokojenie"), niemal po heideggerowsku otwarte na głębsze egzystencjalne sensy, tak wyraźnie kontrastowało z ideologicznie uproszczonym słownictwem reszty tekstu, wprowadzając element niejednoznaczności w jego kategoryczny ton? A może dlatego, że sugestia, iż kosmopolityzm należało rozumieć jako zjawisko zdradliwie bliskie szowinizmowi, przypomniała Bachtinowi wczesną krytykę kosmopolityzmu sformułowaną przez Nikołaja Trubieckiego, zawartą w jego fundamentalnym dziele *Europa i ludzkość* (1920)? Trubieckoj, emigrant, który przerażony perspektywą komunistycznych rządów w Rosji najpierw znalazł schronienie w Sofii, a ostatecznie osiadł w Wiedniu, postrzegał kosmopolityzm jako agresywne, choć ukryte, narzędzie romańsko-germańskiego dążenia do kulturowej dominacji[5]. Ta forma krytyki, ujmująca kosmopolityzm jako broń zachodniej (tym razem anglosaskiej, a nie romańsko-germańskiej) hegemonii, została płynnie przejęta przez radziecką machinę ideologiczną po zakończeniu II wojny światowej i stała się podstawą kampanii antykosmopolitycznej z lat 1948–1949, dojmująco nieświadomej tego, że Marks i Engels w *Manifeście komunistycznym* kosmopolityzm w istocie afirmowali.

Bez względu na to, co bezpośrednio pobudziło jego zainteresowanie, Bachtin miał nadzieję znaleźć w słownikowym haśle jakąś formę refleksji po burzliwych wydarzeniach, które dotknęły wielu wybitnych uczonych w Leningradzie, Moskwie i innych miastach (także jego samego – w sposób pośredni, lecz odczuwalny). Jednocześnie być może również poszukiwał stosownych gotowych fraz, które mogłyby mu ułatwić – daleki od entuzjazmu – udział

[5] Więcej na ten temat w: G. Tihanov, *De-Synonymising (World) Theory and Poetics*, „Philosophy and Literature" 2024, t. 48, nr 1, s. 31–47, szczególnie s. 36; zob. też G. Tihanov, *Cultural Emancipation and the Novelistic. Trubetzkoy, Savitsky, Bakhtin*, „Bucknell Review" 2000, t. 43, nr 2, s. 47–67.

w debacie publicznej w okresie powolnego wygasania kampanii antykosmopolitycznej. Warto zaznaczyć, że sięgnął po *Krótki słownik filozoficzny* już wtedy, gdy ostra faza tej nagonki (styczeń–marzec 1949 roku) dobiegła końca. Hasło, które przeczytał, kończyło się stwierdzeniem, że „[…] kosmopolici bez ojczyzny" (*biezrodnyje kosmopolity*) – formuła potępienia zatwierdzona przez partię w artykule redakcyjnym „Prawdy" z 28 stycznia 1949 roku – zostali już „zdemaskowani". Równocześnie jednak podkreślano, że nieustanna walka z kosmopolityzmem pozostaje istotnym zadaniem dla tych, którzy działają na froncie ideologicznym. W istocie ta kampania i jej hasła nadal (choć z mniejszą intensywnością) odbijały się echem w sferze publicznej aż do śmierci Stalina w 1953 roku.

Ów splot motywacji – trudny, a właściwie niemożliwy do całkowitego rozplątania – wymaga wysiłku interpretacyjnego opartego na dostępnych źródłach. 1 marca 1949 roku w Państwowym Instytucie Pedagogicznym w Sarańsku odbyło się wspólne posiedzenie Katedr Literatury Powszechnej (*wsieobszczej litieratury*), Literatury Rosyjskiej oraz Podstaw Marksizmu-Leninizmu (*osnow marksizma-leninizma*); jego celem była dyskusja nad wspomnianym artykułem redakcyjnym z „Prawdy"[6], a także nad podobnym tekstem opublikowanym w piśmie „Kultura i Żyzn'" [Kultura i Życie] 30 stycznia 1949 roku.

Katedrę Literatury Powszechnej reprezentowali Bachtin (który w lutym 1947 roku został mianowany jej kierownikiem)[7], Arkadij Sawicki, wówczas dziekan Wydziału Języka i Literatury oraz członek tejże katedry, i Walentyna Estifiejewa, starsza wykładowczyni (*starszyj priepodawatiel'*)[8]. Wydaje się, że głos podczas spotkania zabrali

[6] Zob. *Ob odnoj antipatrioticzeskoj gruppie tieatralnych kritikow*, „Prawda" z 28 stycznia 1949 roku, [w:] *Stalin i kosmopolitizm. Dokumienty Agitpropa TsK KPSS, 1945–1953*, red. D.G. Nadżafow, Z.S. Biełousowa, MFD, Matierik, Moskwa 2005, s. 232–240. Stalin po raz pierwszy użył tego określenia (w liczbie pojedynczej) w roku 1941 (por. przypis w: *Stalin i kosmopolitizm…*, s. 241).

[7] Zob. S.S. Konkin, L.S. Konkina, *Michaił Bachtin. Stranicy żyzni i tworczestwa*, Mordowskoje kniżnoje izdatielstwo, Saransk 1993, s. 262.

[8] Sawicki był germanistą zajmującym się historią niemieckiego dramatu okresu romantyzmu; obronił rozprawę doktorską na Uniwersytecie Leningradzkim, a później opublikował książkę o Brechcie (te i inne informacje na jego temat

jedynie Sawicki i Bachtin. Zachowały się protokoły ich wypowiedzi, spisane ręką Bachtina – dziś stanowią one lekturę dość niewygodną.

Sawicki w swoim wystąpieniu wysunął wobec Juzowskiego, Gurwicza i Borszczagowskiego przewidywalne oskarżenia o brak patriotyzmu (przewidywalne w tym sensie, że wszyscy oni znaleźli się wśród krytyków teatralnych wprost zaatakowanych w artykule redakcyjnym „Prawdy" oraz w tekście opublikowanym w „Kulturze i Życiu"). Mniej przewidywalne było to, że Sawicki ostro zaatakował również „komparatywizm" *Historii literatury francuskiej*, której pierwszy tom ukazał się w Leningradzie w 1946 roku[9] (nie została ona wspomniana ani w artykule redakcyjnym „Prawdy", ani w tym, który dwa dni później ukazał się w „Kulturze i Życiu").

Historia literatury francuskiej podzieliła los innych dużych przedsięwzięć dotyczących historii literatur zachodnich, realizowanych w tym czasie w Związku Radzieckim. Z powodu atmosfery podejrzliwości, gwałtownych ataków na „komparatywizm" i zdecydowanego odrzucenia (całkowicie uzasadnionego i dobrze udokumentowanego) poglądu, że literatury zachodnie wywarły pewien wpływ na literaturę rosyjską, drugi tom ukazał się dopiero w 1956 roku, a czwarty (ostatni) dopiero w 1963 roku. Inny flagowy projekt – *Historia literatury angielskiej*, której pierwszy tom pojawił się w dwóch częściach w latach 1943 i 1945 – doczekał się kontynuacji (również w dwóch częściach) dopiero w latach 1953 i 1955. Najostrzejszy atak dotknął jednak pierwszy tom *Historii literatury amerykańskiej*. Prace nad nim rozpoczęto w 1941 roku, a ukazał się w maju 1947 roku, w szczytowym momencie kampanii przeciwko „serwilizmowi wobec Zachodu", która wkrótce przerodziła się w kampanię antykosmopolityczną. Tenże tom stał się pretekstem do publicznego potępienia całego moskiewskiego Instytutu Literatury Światowej (IMLI),

---

można znaleźć w artykule Władimira Łaptuna, *M.M. Bachtin i A.A. Sawickij. Gody sowmiestnoj raboty w mordowskom piedinstitutie w 1945–1950 gg.*, „Centr i Pierifierija" 2020, nr 4, s. 86–93).

[9] Choć na stronie tytułowej jako rok wydania podano 1946, w rzeczywistości tom ukazał się już na początku listopada 1945 roku, o czym informowała „Leningradskaja Prawda" w numerze z 4 listopada 1945 roku.

pod którego auspicjami został przygotowany. IMLI nazwano „oderwanym od życia" i oskarżono o to, że nie poświęca wystarczającej uwagi literaturze rosyjskiej (lub że oferuje „nieprawomyślne interpretacje", jak rzekomo uczyniono to w studium Leonida Grossmana o Raskolnikowie i literaturze światowej), marnując czas i środki na badanie historii literatur obcych[10]. Drugi tom *Historii literatury amerykańskiej* nigdy nie został opublikowany, a cały projekt musiano porzucić[11]. To, że wspomniane historie literatur narodowych były przynajmniej częściowo pomyślane jako gest szacunku wobec trzech głównych mocarstw alianckich, w okresie poprzedzającym kampanię antykosmopolityczną i w jej trakcie nie miało już większego znaczenia.

Słuchanie oszczerczych uwag Sawickiego pod adresem pierwszego tomu *Historii literatury francuskiej* musiało być dla Bachtina szczególnie bolesne[12]. W protokole zebrania nie ma jednak żadnych dowodów, by próbował bronić książki, jej redaktorów czy autorów. Niektórzy z nich, zwłaszcza Aleksandr Smirnow, jeden z trzech współredaktorów tomu (autor wstępu oraz znacznych fragmentów części poświęconych literaturze francuskiej wczesnego średniowiecza i renesansu), oraz Aleksiej Dżywielegow (autor dwóch rozdziałów, w tym o Rabelais'm), byli Bachtinowi osobiście znani z obrony jego

[10] Zob. K. Potapow, *Institut, otorwannyj ot żyzni*, „Prawda" z 28 lipca 1947 roku, s. 3.

[11] Więcej na temat ataków na *Historię literatury amerykańskiej* w kontekście kampanii antykosmopolitycznej zob. w: S. Panow, O. Panowa, *Istorija amierikanskoj litieratury w Sowietskoj akadiemii nauk. Statja wtoraja*, „Litieratura Dwuch Amierik" 2017, nr 2, s. 252–372.

[12] Zapis słów Sawickiego, sporządzony przez Bachtina, znajduje się w *Protokole nr 9 objedinionnogo zasiedanija kafiedr wsieobszczej litieratury, russkoj litieratury i osnow marksizma-leninizma* z 1 marca 1949 roku, TsGA RM (Sarańsk), Fr 546, op. 1, d. 257, l. 19–26 (tam s. 24–25 dotyczą ataku na *Historię literatury francuskiej*). Wystąpienie Sawickiego nigdy nie zostało opublikowane (jestem wdzięczny Władimirowi Łaptunowi za fotokopię protokołu); krótszy protokół – z wystąpienia samego Bachtina – znajduje się w tym samym dokumencie, s. 26–30 (ta część protokołu została opublikowana w wersji skróconej w: W.I. Łaptun, *Naucznaja i piedagogiczeskaja diejatielnost' M.M. Bachtina w Mordowskom piedinstitutie (1945–1952 gg.)*, „Niewielskij Sbornik" 2001, t. 6, s. 50–62, zwłaszcza s. 58).

rozprawy doktorskiej, która odbyła się w listopadzie 1946 roku (Smirnow znał Bachtina znacznie dłużej, bo już od początku lat dwudziestych; w pierwszej połowie lat czterdziestych prowadzili korespondencję, głównie na temat możliwości wydania studium Bachtina o Rabelais'm w formie książki[13]).

Zarówno Smirnow, jak i Dżywielegow (wraz z Isaakiem Nusinowem, który został publicznie napiętnowany i aresztowany podczas kampanii antykosmopolitycznej za swoją książkę *Puszkin i literatura światowa* z 1941 roku; zmarł w areszcie w 1950 roku) byli oficjalnymi recenzentami zewnętrznymi rozprawy Bachtina o Rabelais'm. Bardzo ją chwalili i rekomendowali, aby Bachtinowi natychmiast, w trybie wyjątkowym, przyznać wyższy stopień „doktora nauk filologicznych" (odpowiednik habilitacji) zamiast zwykłego stopnia „kandydata nauk filologicznych" (odpowiednik doktoratu). Wszyscy trzej (Smirnow, Dżywielegow i Nusinow) byli obecni na obronie Bachtina. Michaił Aleksiejew (autor rozdziału w pierwszym tomie *Historii literatury francuskiej*) został później poproszony o sporządzenie dodatkowej recenzji rozprawy Bachtina. W swojej opinii z 1 marca 1948 roku w pełni poparł rekomendację przyznania Bachtinowi wyższego stopnia doktorskiego[14]. W tym samym czasie o ocenę rozprawy Bachtina został poproszony również Stefan Mokulski, jeden z trzech współredaktorów pierwszego tomu *Historii literatury francuskiej* (autor ośmiu rozdziałów oraz wstępu do części poświęconej klasycyzmowi). Swoją ocenę przedstawił ustnie podczas posiedzenia rady naukowej 24 lutego 1949 roku, zaledwie tydzień przedtem, nim Bachtin zabrał głos na antykosmopolitycznym

[13] Zob. I. Popowa, *Rable w 1940-e gody. Niesostojawszyjesia izdanija w SSSR i wo Francyi*, „Bachtinskij Sbornik" 2004, nr 5, s. 581–588, zwłaszcza s. 582–584.

[14] Pełny tekst jego recenzji został opublikowany w pracy Nikołaja Pan'kowa: *„Rable jest' Rable…". Matieriały WAK-owskogo dieła M.M. Bachtina*, „Diałog. Karnawał. Chronotop" 1999, nr 2, s. 50–137, tutaj s. 57–61; teksty recenzji trzech oficjalnych recenzentów (Smirnowa, Nusinowa i Dżywielegowa) są zamieszczone w publikacji Nikołaja Pan'kowa *Stienogramma zasiedanija Uczonogo sowieta Instituta mirowoj litieratury im. A.M. Gor'kogo. Zaszczita M.M. Bachtinym dissiertacyi „Rable w istorii riealizma"*, „Diałog. Karnawał. Chronotop" 1993, nr 2–3, s. 55–102, tutaj s. 59–71.

zebraniu w Sarańsku. Opinia Mokulskiego wydaje się nieco bardziej powściągliwa, ale mimo to pozytywna[15].

Co istotne, wszyscy trzej oficjalni recenzenci pracy Bachtina, a także Aleksiejew i Mokulski, ucierpieli (choć nie tak dotkliwie jak Nusinow) podczas kampanii antykosmopolitycznej. Smirnow musiał złożyć publiczną samokrytykę, przyłączając się do Wiktora Żyrmunskiego na posiedzeniu Rady Naukowej Instytutu Literatury przy Akademii Nauk w Leningradzie (31 marca 1949 roku) i przyznając się do „grzechu" bezkrytycznego propagowania metodologii Aleksandra Wiesiełowskiego (który stał się głównym celem kampanii przeciwko „serwilizmowi" wobec Zachodu i kampanii antykosmopolitycznej, ponieważ w swoich badaniach i publikacjach legitymizował systematyczne porównywanie literatur zachodnioeuropejskich i rosyjskiej, co rzekomo umniejszało oryginalność tej ostatniej[16]). Został więc potępiony, wraz ze współautorami *Historii literatury francuskiej* (Aleksiejewem i Żyrmunskim), za interpretowanie historii literatur zachodnioeuropejskich przez pryzmat „komparatywizmu" Wiesiełowskiego (zamiast opierać się na Engelsie), co rzekomo przyznawało tym literaturom wyższość nad literaturą rosyjską. Krytyka ta miała na celu podważenie największego osiągnięcia badaczy – podręcznika literatur zachodnioeuropejskich wczesnego średniowiecza i renesansu, opublikowanego w Moskwie w 1947 roku[17]. Również Dżywielegow znalazł się na cenzurowanym z powodu napisanej wspólnie z Grigorijem Bojadżijewem *Historii teatru zachodnioeuropejskiego. Od początków do 1789 roku* (1941). Dżywielegowowi zarzucano między innymi otwartą apologię komedii dell'arte). Jednak to Bojadżijew stał się przedmiotem gwałtowniejszych

[15] Zob. N. Pan'kow, *Woprosy biografii i naucznogo tworczestwa M.M. Bachtina*, Izdatielstwo Moskowskogo uniwiersitieta, Moskwa 2010, s. 265; tam również więcej na temat kariery Mokulskiego (s. 270).

[16] Zob. P.A. Drużynin, *Idieołogija i fiłołogija. Leningrad, 1940-e gody. Dokumientalnoje issledowanije*, „Nowoje Litieraturnoje Obozrienije" 2012, t. 2, s. 84; zob. tam również (na s. 104) oświadczenie Smirnowa, opublikowane w kwietniu 1949 r. w wydawnictwie wewnętrznym Uniwersytetu Leningradzkiego.

[17] Por. tamże, s. 146, 408.

ataków; Dżywielegowa natomiast przed rytualnymi aktami publicznego potępienia w GITIS-ie (Rosyjskim Uniwersytecie Sztuki Teatralnej, macierzystej instytucji jego samego, Bojadżijewa i Mokulskiego) uchroniło to, że w 1914 roku wystąpił do Lenina (w imieniu redakcji encyklopedii „Granat") z zaproszeniem do opracowania hasła poświęconego Marksowi (Lenin propozycję przyjął, ale ostatecznie nie zdołał przygotować tekstu, o czym – z należytym ubolewaniem – poinformował Dżywielegowa w liście[18]). Jeżeli chodzi o Michaiła Aleksiejewa, Fadiejew już w roku 1947 nazwał go jedną z „papug Wiesiełowskiego", oskarżając leningradzkiego badacza o kontynuowanie rzekomo szkodliwej dla nauki linii „komparatyzmu", którego prekursorem miał być Wiesiełowski[19]. Mokulski zaś w 1948 roku został skrytykowany na łamach „Nowego Miru" za „serwilizm wobec Zachodu", a w gazecie „Sowietskoje Iskusstwo" [Sztuka Radziecka] i w czasopiśmie „Tieatr" także za „formalizm" swoich badań nad historią teatru (specjalizował się w dziejach teatru francuskiego i włoskiego)[20]. Zmuszono go do ustąpienia ze stanowiska dyrektora GITIS-u, a także podjęto próbę usunięcia go z Partii Komunistycznej.

Bachtin musiał być rozdarty między wdzięcznością dla prześladowanych kolegów akademików za ich lojalność i wsparcie a przytłaczającą świadomością własnej niepewnej pozycji. Atak Sawickiego na *Historię literatury francuskiej* i jej rzekome mieszczańskie „uwielbienie" kultury zachodniej, wraz z typowymi oskarżeniami o „komparatywizm" i przejmowanie zachodniej metodologii, niewątpliwie przywołał w pamięci Bachtina losy jego własnej rozprawy doktorskiej, która w artykule opublikowanym w „Kulturze

---

[18] D.S. Kirakosjan, *A.K. Dżywielegow i jego istoriko-publicysticzeskoje nasledije*, Nacyonalnaja akadiemija nauk Riespubliki Armienii. Institut istorii, Jeriewan 2007, s. 10.

[19] A.A. Fadiejew, *Sowietskaja litieratura posle postanowlenija CK WKP(b) ot 14 awgusta 1946 goda o żurnałach „Zwiezda" i „Leningrad"*, „Kultura i Żyzn'" 1947, nr 18, s. 3.

[20] Szczegóły zob. w przypisie 14 w: N. Pan'kov, *„Rable jest' Rable…"…*, dz. cyt., s. 102.

i Życiu" w listopadzie 1947 roku została napiętnowana za „pseudonaukowy freudyzm". Artykuł ten był kontynuacją frontalnego ataku na IMLI[21], gdzie Bachtin zaledwie rok wcześniej obronił swoją rozprawę, a Smirnow, Nusinow i Dżywielegow wyrazili dla niej entuzjastyczną aprobatę. Bez wątpienia wpłynął on także na niekorzystny wynik przeciągającej się procedury, która miała ustalić, czy praca Bachtina zasługiwała na przyznanie mu wyższego stopnia, tj. doktora nauk, czy też jedynie stopnia kandydata nauk (ostatecznie Bachtin uzyskał stopień kandydata w maju 1952 roku, pięć i pół roku po obronie).

Z całą pewnością Bachtin czuł się w tym okresie szczególnie zagrożony, gdyż jego rozprawa doktorska zawierała niebezpieczną część „komparatystyczną" poświęconą Rabelais'mu i Gogolowi, którą ostatecznie musiał usunąć, aby uniknąć zarzutów o umniejszanie oryginalności Gogola. Dodatkowo w pracy odwoływał się do Wiesiełowskiego, uważanego, jak już wspomniano, za prekursora „komparatywizmu" – szkodliwej metody naukowej, sprowadzającej literaturę rosyjską do roli epifenomenu kultury Zachodu (przynajmniej według krytyków metody porównawczej). W kwietniu 1950 roku Bachtin był zmuszony przedstawić Najwyższej Komisji Atestacyjnej (WAK) raport, szczegółowo opisujący wprowadzone w rozprawie zmiany; znalazła się wśród nich „zasadnicza krytyka" poglądów Wiesiełowskiego na temat Rabelais'go[22].

Podczas posiedzenia 1 marca 1949 roku Bachtin, w związku z powyższym, uznał za stosowne przemilczeć atak Sawickiego na *Historię literatury francuskiej* i sprawnie posłużył się hasłami kampanii antykosmopolitycznej. W odróżnieniu od kolegi nie wymienił

---

[21] W. Nikołajew, *Prieodolet' otstawanije w razrabotkie aktualnych problem litieraturowiedienija*, „Kultura i Żyzn'" z 20 listopada 1947 roku, s. 3. *Historię literatury amerykańskiej* przygotowywaną w IMLI, a także Abla Starcewa, jednego z głównych autorów pierwszego i zarazem jedynego tomu, ostro w artykule skrytykowano; za swoje prace o Tołstoju i Prouście oraz – ponownie, po artykule Potapowa w „Prawdzie" – o Raskolnikowie i literaturze światowej potępiony został również Leonid Grossman.

[22] Zob. N. Pan'kow, *„Rable jest' Rable…"*…, dz. cyt., s. 75.

żadnych nazwisk, mówiąc ogólnie o ciążącym na sowieckich dramatopisarzach obowiązku zwalczania „estetyzmu kosmopolitów bez ojczyzny" (fraza ta pojawiła się w jego wystąpieniu czterokrotnie). Stwierdził również, że „na kosmopolitycznej glebie" (*kosmopoliticzeskoj poczwie*) nic nie może wyrosnąć, i nakreślił estetyczne zasady realizmu socjalistycznego, których powinna przestrzegać literatura radziecka, a zwłaszcza radziecki dramat (sformułował cztery takie zasady, z których żadna nie była szczególnie oryginalna). Bachtin zakończył, dziękując Partii za „demaskowanie kosmopolitów bez ojczyzny", a następnie wyznaczył wydziałowi konkretne zadania: „wzmacniać samokrytykę", „wzmacniać czujność ideologiczną", „krytycznie i ostrożnie dobierać literaturę przedmiotu zalecaną studentom, mając na uwadze skażenie komparatywizmem" oraz „w wykładach koncentrować się na ukazywaniu wielkości i wyjątkowości literatury rosyjskiej"[23].

Czy Bachtin jedynie przedrzeźniał język kampanii antykosmopolitycznej po to, żeby się chronić? Istnieją przesłanki, aby tak sądzić; jest dość dużo dowodów na jego pozorne „płynięcie z prądem". Świadczyć o tym może choćby gotowość do zajęcia się artykułem Stalina z 1950 roku *Marksizm a zagadnienia językoznawstwa*[24], zaangażowanie w narzucone przez Partię studia nad literaturą chińską[25], a także notatki na marginesach dwóch książek Engelsa

[23] *Protokoł nr 9 objedinionnogo zasiedanija kafiedr…*, dz. cyt. Po rosyjsku: „1) usilit' samokritiku; 2) usilit' idieołogiczeskuju bditielnost'; 3) kriticznieje i wnimatielnieje otnosit'sia ko wsiej riekomiendujemoj studientam litieraturie, uczitywaja zarażennost' niekotoroj czasti jejo komparatiwizmom; 4) bolsze udielat' wnimanija w lekcyjach raskrytiju wieliczija i swojeobrazija russkoj literatury".

[24] Zob. na przykład K. Clark, M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge–London 1984, s. 328; N. Wasiljew, *Bachtin i fienomien „Kruga Bachtina"*, Librokom, Moskwa 2013, s. 18; A. Korowaszko, *Michaił Bachtin*, Mołodaja gwardija, Moskwa 2017, s. 407.

[25] Zob. uwagi Bachtina na temat specyfiki literatury chińskiej i jej historii, spisane we wczesnych latach pięćdziesiątych; miały one ułatwić przyswajanie wiedzy o literaturze chińskiej grupie studenckiej prowadzonej przez Walentynę Estifiejewą (M.M. Bachtin, *Osobiennosti kitajskoj litieratury i jejo istorija*, [w:] *M.M. Bachtin. Estieticzeskoje nasledije i sowriemiennost'*, red. A.F. Jeriemiejew i in., Izdatielstwo Mordowskogo uniwiersitieta, Saransk 1992, t. 1, s. 5–12).

zachowanych w sarańskim księgozbiorze Bachtina[26]. Jeśli jednak tak było, to jak godził swoją taktykę przetrwania – w pełni zrozumiałą w sytuacji, gdy jego kariera naukowa była blokowana, a niezależność intelektualna podważana w trakcie kampanii antykosmopolitycznej (być może kierowała nim również troska o losy wydziału, którego normalne funkcjonowanie byłoby zagrożone, gdyby zabrał głos) – z wyrzutami sumienia, że milczy, kiedy dyskredytowane są osiągnięcia kolegów akademików, którzy byli gorliwymi obrońcami i promotorami jego pracy naukowej? Chyba że o żadnym godzeniu nie było tu mowy? A jeżeli zwrot w myśleniu Bachtina w latach trzydziestych, odejście od wiary w wolność i odpowiedzialność jednostki na rzecz nieliberalnego obrazu świata – w którym, jak pokazuje książka o Rabelais'm, dialog ustępuje miejsca działaniu napędzanemu energią mas, a autonomia jednostki staje się nieistotna lub wręcz niemożliwa – oznaczał, że pod koniec lat czterdziestych kosmopolityzm (zawsze postawa i osiągnięcie jednostki, a nie zbiorowości) przestał być drogą mu wartością, której jego zdaniem należało bronić?

Ciężarowi tych pytań towarzyszy równie przygnębiająca refleksja, że nie da się na nie udzielić ostatecznych odpowiedzi, nawet korzystając ze słownika filozofii.

Z angielskiego przełożyła Joanna Jeziorska-Haładyj

[26] Zob. F. Engels, *Ludwig Fiejierbach i koniec kłassiczeskoj niemieckoj fiłosofii* (*S priłożenijem: K. Marks,* Tiezisy o Fiejierbachie), Gospolitizdat, Moskwa 1951 (uwagę Bachtina najwyraźniej przyciągnęły tylko strony 3–8); F. Engels, *Proischożdienije siemji, czastnoj sobstwiennosti i gosudarstwa*, Gospolitizdat, Moskwa 1950 (tu więcej śladów uważnej lektury); na temat zainteresowania Bachtina ostatnią z tych prac zob. C. Brandist, *The Bakhtin Circle and the East (or What Bakhtinian Ideas Tell Us about 'Decolonising the Curriculum')*, „Litieraturowiedczeskij Żurnał" 2021, t. 54, nr 4, s. 212–229, zwłaszcza s. 216.

Grażyna Szwat-Gyłybowa
Instytut Slawistyki PAN
ORCID: 0000-0003-3930-2084

Krótki żywot toposu kotliny w literaturoznawstwie bułgarskim

W artykule *Morskie i zamorskie podróże idei antropologii* Danuta Ulicka sięgnęła po narzędzia historii domyślnej, by z dostępnych okruchów wiedzy wygenerować obraz wpływu, jaki na sposób myślenia Romana Jakobsona i Ernsta Cassirera mogły wywrzeć ich rozmowy odbyte w 1941 roku podczas podróży morskiej z Europy do USA[1]. Zastosowane przez Autorkę, a właściwe historii domyślnej[2], strategie wychwycania prawdopodobnych przepływów myśli stanowią przykład historii idei atrakcyjnej poznawczo i uruchamiającej wyobraźnię antropologiczną, wyczuloną na problemy (przygodnej) roli merkurian, ich praktyki życiowe, gry społeczne, wybory, zerwania i powroty… W historii humanistyki XX wieku postać Jakobsona pozostaje sugestywnym przykładem ideotwórczej mobilności, oscylowania między kosmopolityzmem a lokalnością, centrum a wygnaniem. Jest on przy tym uosobieniem tego, co kojarzy się z mitem założycielskim teorii literatury, która od lat dwudziestych ubiegłego stulecia powstawała

> […] na skrzyżowaniu narodowego entuzjazmu i kulturowego kosmopolityzmu, przekraczając lokalne zamknięcie i jednojęzyczność. Przez wiele lat rosyjscy formaliści wykazywali wyjątkową mobilność,

[1] D. Ulicka, *Morskie i zamorskie podróże idei antropologii*, „Slavia Meridionalis" 2014, nr 14, s. 1–32.

[2] T. Zieliński, *Rekonstrukcja zaginionych tragedyj greckich*, [w:] *Szkice antyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 557–575.

czerpiąc profity z cyrkulacji idei między metropolitalną a emigrancką kulturą rosyjską[3] (wyróżnienie – G.S.G.).

W latach sześćdziesiątych XX wieku beneficjentami otwarcia francuskich intelektualistów na myśl napływającą ze Wschodu stali się Tzvetan Todorov i Julia Kristeva. Oboje przybyli do Francji z Bułgarii, uosabiając „teorię podróżującą"[4], która w nowym miejscu trafiła na podatny grunt[5] i pozwoliła im odnieść zawodowy (a w konsekwencji i osobisty) sukces. Nie łączyła ich ani zażyłość towarzyska (przyjęli strategię milczącej koegzystencji[6]), ani wspólnota losu jako emigrantów. Kristeva wyjechała w 1966 roku na francuskie stypendium. Wcześniejszy o trzy lata wyjazd Todorova był prywatny, miał być antidotum na osaczenie, którego w latach sześćdziesiątych doświadczało wielu ludzi w krajach komunistycznych. W Bułgarii uciekinierzy byli opatrywani stygmatem *newyzwrysztenec* (bułg. człowiek bez prawa powrotu), co wiązało się z wieloma realnymi zagrożeniami dla ich bliskich w kraju[7]. Imperatyw samoocalenia (zarówno fizycznego, jak i etycznego) wymagał od takich uciekinierów dużej roztropności. Dowodzą tego na przykład losy Georgiego Markowa, zamordowanego w 1978 roku przez bułgarskie służby. A w inny sposób – historia Julii Kristevej, która za swoją „wolność" i „bezpieczeństwo" zapłaciła, idąc – jak ujawniono w 2018 roku – na współpracę ze służbami specjalnymi Ludowej Republiki Bułgarii[8].

---

[3] G. Tihanov, *Dlaczego nowoczesna teoria literatury narodziła się w Europie Środkowej i Wschodniej? I dlaczego dziś jest martwa?*, przeł. M. Adamiak, „Teksty Drugie" 2007, nr 4, s. 137.

[4] Tamże, s. 139.

[5] Tamże, s. 131–152.

[6] C. Todorow, *Dylg i naslada. Edin żiwot na posrednik. Razgowori s Katrin Portwen*, przeł. T. Atanasowa, IK „Lik", Sofija 2003. Korzystam z autoryzowanego przez Todorova bułgarskiego wydania książki *Devoir et Délices. Une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin*, Éditions du Seuil, Paris 2002; Z. Mitosek, *Tzvetan Todorov – transfiguracja strukturalisty*, „Teksty Drugie" 2007, nr 4, s. 165–174.

[7] C. Todorow, *Dylg i naslada…*, dz. cyt., s. 142–143.

[8] G. Blume, I. Radisz, *Julia Krystewa i istinata za dosietata*, https://kultura.bg/web/юлия-кръстева-и-истината-на-досиетата/ (dostęp: 20.07.2025).

Todorov określił siebie z tego czasu – z nadmierną może dozą samoironii – jako skupionego na przetrwaniu „Naddunajskiego Wieśniaka”[9], przed którym Paryż postawił wiele trudnych zadań. Długo nie odwiedzał ojczyzny; zmieniła to dopiero zgoda bułgarskich władz dotycząca jego udziału na prawach członka francuskiej delegacji w Pierwszym Kongresie Bułgarystyki w Sofii (1981). Ostrożność zachowywał jednak nadal, nawet wtedy, gdy w 1988 roku Uniwersytet Sofijski przyznał mu doktorat honoris causa. Dopiero upadek systemu przyniósł zmianę, która zaowocowała zerwaniem tamy blokującej wybory naukowe Todorova[10].

Mimo istotnej różnicy ich emigranckiego statusu, oboje na początku kariery poszli nieomal tą samą drogą wyborów naukowych, decydując się na przybliżanie nauce francuskiej osiągnięć myślicieli rosyjskich: formalistów (w przypadku Todorova) i Bachtina (w przypadku Kristevej). Todorov mówi wprost, że jego decyzja wynikała z pragmatyzmu i pozwalała mu uprawiać naukę bez konieczności składania wyrazistej deklaracji ideologicznej[11]. Gwarantującego mu apolityczność scjentyzmu na dobre wyrzekł się dopiero po upadku systemu komunistycznego, choć niektóre jego prace z lat osiemdziesiątych XX wieku niosły zapowiedź zmian w podejściu badacza do humanistyki jako sfery przepływu idei i namysłu nad wartościami[12].

Niewiele wiadomo na temat relacji Todorova i Kristevej z bułgarskim środowiskiem naukowym w okresie komunizmu. Tym bardziej wymowny wydaje się ich udział w księdze jubileuszowej dedykowanej Tonczowi Żeczewowi (1929–2000), bułgarskiemu historykowi literatury (z moskiewskim doktoratem uzyskanym w 1962 roku), osobie prominentnej, wpływowej i nad wyraz dobrze wspominanej przez ludzi. Księga *Wecznite strasti byłgarski. Poczit kym Tonczo Żeczew* (Wieczne bułgarskie namiętności. Ku czci Toncza Żeczewa) ukazała się

[9] C. Todorow, *Dylg i naslada…*, dz. cyt., s. 11.
[10] Tamże, s. 143.
[11] Tamże, s. 37, 63.
[12] Z. Mitosek, *Tzvetan Todorov…*, dz. cyt., s. 171.

w 2004 roku, kiedy Żeczew już nie żył, niemniej redaktorzy tomu po części zachowali jej pierwotny kształt i dlatego obok siebie występują tu adresy, podziękowania, życzenia i… nekrologi. Julia Kristeva, w innym miejscu rozwijająca wątek swojej znajomości z jubilatem jeszcze w czasach studenckich[13], mówi tak:

> Tonczo to najwspanialszy przykład myśliciela narodowego, który nie zapomina, że żyje w momencie historycznego przyspieszenia.
> Moja serdeczna miłość towarzyszy jego pamięci.
> Paryż, 10 września 2000[14].

Z kolei Tzvetan Todorov pisze:

> Drogi Tonczo,
> dzięki Tobie wiem, że wartość idei zależy od człowieka, który je niesie – bez duszy rozum jest nieużyteczny.
> Zdrowia i długich lat życia, abyś mógł mi pomagać, bym o tym nie zapomniał.
> Paryż, 1 grudnia 1999[15].

Serdeczny, ale trochę zagadkowy charakter tych życzeń staje się nieco bardziej zrozumiały w świetle artykułu Todorova *Mnożestwsenata licznost* (Osobowość mnoga)[16] opublikowanego w tym samym tomie. Tekst mówi o zawikłaniu ludzkiej osobowości i strategiach systemów politycznych (w tym socjalistycznej Bułgarii) zmierzających do tego, by człowiekiem zawładnąć, co staje się szczególnie istotne w relacjach jednostki ze zbiorowością. Czy te myśli odnoszą się do roli, jaką w społeczeństwie bułgarskim odegrał Tonczo Żeczew, uznany już w latach siedemdziesiątych XX wieku za ojca bułgarskiego

---

[13] Ju. Krystewa, *Tonczo Żeczew – edin ot golemite w kułturata ni (Razgowora wodi Magda Karabełowa)*, [w:] *Wecznite strasti bułgarski. Poczit kym Tonczo Żeczew*, red. M. Karabełowa i in., Centyr „Bojan Penew", Sofija 2004, s. 556–560.

[14] *Wecznite strasti*…, dz. cyt., s. 20 (przekład mój – G.S.G.).

[15] Tamże, s. 20 (przekład mój – G.S.G.).

[16] C. Todorow, *Mnożestwsenata licznost*, [w:] *Wecznite strasti*…, dz. cyt., s. 547–555.

(neo)konserwatyzmu, dziś przez Bojka Penczewa określanego mianem postautochtonizmu[17]? Czy pochwała etyki odpowiedzialności była formą pytania, jakie Todorov kierował do Żeczewa, o możliwość przewidzenia wszystkich kulturowych skutków jego projektu powrotu do korzeni, nazywanego „bułgarską Odyseją", a rozwijanego m.in. w książkach *Byłgarski Welikden ili strastite byłgarski* (Bułgarska Wielkanoc albo namiętności bułgarskie) z 1975 roku i *Mityt za Odisej* (Mit o Odyseuszu) z 1985 roku?

Coś sprawiało, że prawicowy (choć zrodzony pod wpływem lewicowego przecież myśliciela Bieniedikta Liwszyca) antyprogresywizm jubilata budził zaciekawienie. Sam Todorov zaproponował publikację artykułu Żeczewa *Mityt za Odisej*, choć nie podzielał przedstawionych w nim poglądów, a w zwrocie ku przeszłości widział zagrożenie przyszłości[18]. Czy zatem wspomniana tu zaczepka Todorova miała też innych adresatów i czy była wśród nich Julia Kristeva, która w swoim znanym w Bułgarii eseju *Bułgario, cierpienie moje*… nieoczekiwanie zaproponowała rodakom powrót do wiary i tradycji[19], tym samym rewitalizując u progu XXI wieku idee Żeczewa? Pytania te pozostaną bez odpowiedzi. Wiadomo jednak, że Todorov widział wartość w kosmopolityzmie i zmianie, podczas gdy Żeczew pragnął dla Bułgarów wierności ich (w sensie rodowodowym) miejscu życia jako niewysychającemu źródłu inspiracji duchowych.

Aby rozplątać tę sieć znaczeń, warto cofnąć się do początku lat sześćdziesiątych, kiedy to Żeczew (działacz Komsomołu wyższego szczebla) po powrocie z Moskwy szlifował pióro jako krytyk literacki[20], Todorov planował wyjazd z kraju, a pierwszy sekretarz Bułgarskiej Partii Komunistycznej (BPK) Todor Żiwkow przymierzał się

---

[17] B. Penczew, *Progresisti i konserwatori. Temporałni modeli w byłgarskata literatura ot kraja na 40-te do 70-te godini na XX wek*, Uniwersitetsko izdatełswo „Sw. Kliment Ochridski", Sofija 2023, s. 259 i nast.

[18] C. Todorow, *Dylg i naslada*..., dz. cyt., s. 60.

[19] J. Kristeva, *Bułgario, cierpienie moje*…, przeł. A. Kawecka, „Tygiel" 2001, nr 4–6, s. 173–183.

[20] Ju. Krystewa, *Tonczo Żeczew*..., dz. cyt., s. 556–560.

do odrzucenia względnego liberalizmu w kulturze, właściwego „odwilży”[21]. Oparty na przemocy reżim prowadził do coraz częstszych ucieczek z kraju, a zjawisko to (wobec braku opozycji i tak zwanego drugiego obiegu[22]) znajdowało w latach sześćdziesiątych odzwierciedlenie w dopuszczanych do druku powieściach dystopijnych o cechach science fiction[23]. Z kolei bułgarska krytyka literacka podejmowała ten sam temat w sposób pośredni, mówiąc o „lokalności” i „światowości” rodzimej literatury. Autorzy wchodzili w korelacje z upartyjnionym marksizmem, oscylującym już wtedy między afirmatywnym stosunkiem do internacjonalizmu a kulturowym narodowym narcyzmem.

Kiedy dziś bułgarscy badacze spoglądają w przeszłość, często szukają odpowiednich słów na określenie tego nurtu myślowego, który był zbyt słaby, aby stanowić realną przeciwwagę dla kulturowych projektów komunistycznych, ale w środowisku sofijskich elit pożądany jako zwiastun jakiejś formy intelektualnego oporu. Literaturoznawca Michaił Nedełczew, poszukując kryteriów różnicujących postawy literatów, stworzył dychotomiczny obraz kultury bułgarskiej jako enklawy „stoickiej normalności” i „histerycznego komunistycznego patosu”[24]. W jego intencji typologia ta miałaby dopomóc w oczyszczeniu Bułgarów ze stygmatu ludzi pokornych, lojalnych wobec systemu[25]. Wśród aktywistów życia literackiego, których pisarstwo miało potwierdzać ten koncept, Nedełczew wymienia

---

[21] P. Dojnow, *Byłgarskijat socrealizym 1956, 1968, 1989. Norma i kriza w literaturata na NRB*, Institut za izsledwane na blizkoto minało, Sieła, Sofija 2011, s. 74–75.

[22] Choć J. Mikulecký zdaje się twierdzić inaczej, zob. Ja. Mikulecký, *Meždu disidentstwoto, yndyrgrauda i siwata zona. Neoficiałnata byłgarska literatura 1944–1989*, Uniwersitetsko izdatełstwo, Płowdiw 2025.

[23] I. Pelewa, *Kułturna istorija na socializma w usporedni żiwotopisi. Epizod 2: Paweł Weżinow i Georgi Markow, ili sporowe otnosno „po-dobroto”*. Elektronno spisanie LiterNet, 12.09.2016, nr 9, https://liternet.bg/publish20/i_peleva/vezhinov-markov.htm (dostęp: 14.07.2025).

[24] M. Nedełczew, *Dwete kułturi i technite poeti*, Now byłgarski uniwersitet, Sofija 2012, s. 34.

[25] Tamże.

m.in. Cwetana Stojanowa – wybitnego i płodnego tłumacza literatury angielskiej, amerykańskiej i rosyjskiej, utalentowanego eseistę, krytyka i historyka literatury. Zaprzyjaźniony z nim Georgi Markow (od 1969 roku na emigracji), reagując na nagłą śmierć druha w 1971 roku, nazwał go „ostatnim bułgarskim tytanem intelektu”[26]. Słowa te oddają powszechne wśród bułgarskich elit przekonanie, że Stojanow był humanistą o wielkiej wiedzy i ujmującej osobowości, niezastąpionym gawędziarzem i przyjacielem. Warto przyjrzeć się tej postaci nie tylko jako ważnemu w latach sześćdziesiątych ogniwu w sieci relacji towarzysko-profesjonalnych, ale także jako obiektowi mitologizacji, żonglującej trzema istotnymi dla bułgarskiej semiosfery toposami: „kotlinności”, arystokratyzmu ducha i sprytu, którego uosobieniem w lokalnym folklorze jest wieśniak Chytry Piotr. Ten ostatni element sensotwórczy okazał się szczególnie istotny w kontekście współpracy Stojanowa ze służbami.

Topos kotliny literaturoznawca wykreował sam. Na początku 1963 roku opublikował w tygodniku literackim „Literaturen front” artykuł *Byłgarsko, naistina byłgarsko* (Bułgarskie, naprawdę bułgarskie)[27]. Według Swetłozara Igowa zainspirowała go wydana wtedy po bułgarsku powieść Iva Andricia *Konsulowie ich cesarskich mości* z 1945 roku, której autor określił kulturę bośniacką jako nacechowaną „kotlinnością”[28]. Stojanow użył tego leksemu (bułg. *kotłowina*) w znaczeniu ujemnym, jako metafory uwięzienia w lokalności[29]. Postrzegał kotlinę z jej zaduchem, iluzją bezpieczeństwa i obietnicą ciepła matczynego łona jako negatywną metaforę introwertycznej swojskości. Kwestionując w języku ezopowym zasadność wymuszanej

[26] G. Markow, *Za Cwetan Stojanow*, „Kułtura” 2025, nr 1 (3014).

[27] Artykuł ukazał się na początku 1963 roku w trzecim numerze czasopisma „Literaturen front”. Korzystałam z późniejszego przedruku w: C. Stojanow, *Kułtura kato obsztenie*, t. 1: *Byłgarski pisateł*, Sofija 1988, s. 180–187.

[28] Zob. I. Andrić, *Konsulowie ich cesarskich mości*, przeł. H. Kalita, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977, s. 29. W przekładzie polskim użyto słowa „dolina”, mającego bliskie konotacje semantyczne.

[29] S. Igow, *Spomen i razmisył za Cwetan Stojanow*, Elektronno spisanie LiterNet, 9.11.2013, nr 11 (168), https://liternet.bg/publish/sigov/cvetan-stoianov.htm (dostęp: 1.04.2026).

przez ideologię izolacji od Zachodu, próbował negocjować standardy kultury narodowej. Jego ówczesnymi dyskutantami na łamach kazionnych pism literackich stali się wkrótce krytycy, a zarazem bliscy towarzysze prywatnych biesiad – Tonczo Żeczew i Krystio Kujumdżijew (w mniejszym stopniu także Zdrawko Petrow). To dzięki ich polemicznym głosom topos kotliny wszedł na jedno dziesięciolecie do literaturoznawczego i literackiego obiegu, służąc (podobnie jak u Andricia) nazywaniu, formowaniu i wreszcie rozpoznawaniu postaw wobec tego, co rodzime.

Stojanow w swoim, jak się okazało, antycypującym koniec odwilży artykule wyraził obawy, które kilka miesięcy później się potwierdziły. Todor Żiwkow, w przygotowanym na wzór chruszczowowski przemówieniu z 15 kwietnia 1963 roku, położył kres dotychczasowemu (relatywnemu przecież) liberalizmowi w podejściu partii do kwestii estetycznych i ideologicznych. Kiedy więc przyjaciele Stojanowa – Kujumdżijew i Żeczew – w 1964 i 1965 roku zabrali głos w sprawie „kotlinności" bułgarskiej literatury, polityczny kontekst ich wypowiedzi był inny, a treść przekazu mogła wynikać z konformizmu. Pierwszy z nich osnuł swój artykuł *Nacionałna tradicija i nowatorstwo* (Tradycja narodowa i nowatorstwo) na (neo)romantycznej koncepcji geniuszu miejsca i zaprezentował wizję „rodzimej kotliny" jako przestrzeni karmiącej talenty poetyckie mocą lokalnej tradycji ludowej[30]. Bojko Penczew widzi w tym tekście zalążek idei neokonserwatywnej, która w ówczesnych warunkach politycznych szukała dla siebie w Bułgarii bezpiecznych środków wyrazu, rewitalizując kult regionalizmu i folkloru[31]. Z kolei Żeczew w artykule *Iwo Andricz ili krajat na edin prizrak* (Ivo Andrić albo koniec pewnego widma, „Literaturen front", 1964) upominał się o zachowanie twórczej i chroniącej przed pustką równowagi między separacją a doganianiem[32]

[30] K. Kujumdżijew, *Nacionałna tradicija i nowatorstwo*, „Septemwri" 1964, nr 11, s. 134.

[31] B. Penczew, *Progresisti i konserwatori…*, dz. cyt., s. 143.

[32] Tamże, s. 148. Zob. T. Żeczew, *Iwo Andricz ili krajat na edin prizrak*, „Literaturen front" 1964, nr 49, s. 2.

(które wszak lokowało kulturę bułgarską na osi postępu[33]), ale już w referacie *Nacionalnoto swoeobrazie i literaturata* (Narodowa odrębność i literatura) z 1967 roku[34] nawiązał do koncepcji poezji naiwnej Schillera, by stanąć po stronie antyintelektualizmu. „Pisarzy naiwnych" powiązał z miejscem i generowaną przezeń estetyczną i etyczną wrażliwością kolektywną[35]. Wyraził nieufność wobec złudzeń idei postępu, która blednie w obliczu „wieczności" reprezentowanej przez miejsce[36]. Odpowiadając na ten tekst w artykule z 1965 roku *Oszte wednyż za «ducha na mjastoto»* (Jeszcze raz o «duchu miejsca»), Stojanow sięgnął po bardziej dosadne argumenty: radykalny zwrot ku „kotlinności" uznał za zagrożenie, a przesadny kult tego, co „rdzenne i autentyczne", za zapowiedź izolacji bułgarskiej literatury, jej egzotyzacji, muzealizacji i komercjalizacji[37].

Wyprzedzający swój czas kosmopolita Stojanow pozostawał jednak coraz bardziej osamotniony w swoich poglądach, podczas gdy opinie Żeczewa i Kujumdżijewa zyskiwały na popularności. Szczególnym tego dowodem jest książka Żeczewa *Byłgarski Welikden ili strastite byłgarski* z 1975 roku, przez reżimowe i nireżimowe kręgi opiniotwórcze (w tym przez Georgiego Markowa) kreowana na dzieło wywrotowe. W rezultacie neokonserwatywne przesłanie autora (wówczas dyrektora Instytutu Literatury Bułgarskiej Akademii Nauk) zyskało poparcie bułgarskiej inteligencji[38], co zachęciło go do dal-

---

[33] G. Szwat-Gyłybowa, *Doganianie (Bułgaria)*, [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach. XVIII–XXI wiek. Tom 10. Hasła podporządkowane*, red. G. Szwat-Gyłybowa, D. Gil, L. Miodyński, Instytut Slawistyki PAN, Warszawa 2020.

[34] Publikowany kilkakrotnie, m.in. pod tytułem *Nacionałnata samobitnost i literaturornoto razwitie* w książce: T. Żeczew, *Idei na prozata. Sbornik literaturni statii i oczerci*, Nauka i izkustwo, Sofija 1967.

[35] B. Penczew, *Progresisti i konserwatori…*, dz. cyt., s. 149–150.

[36] Tamże, s. 152, 157.

[37] Tamże, s. 151–152; zob. też: C. Stojanow, *Po powod «ducha na mjastoto»*, [w:] *Kułturata kato obsztenie*, t. 1: Byłgarski pisateł, dz. cyt., oraz w internetowym czasopiśmie „Kułtura" 2013, https://kultura.bg/web/по-повод-духана-мястото/ (dostęp: 14.04.2026).

[38] Ja. Miłczakow, *«Byłgarskijat Welikden» kato konserwatiwna utopija*, „Liberalen pregled" 2011, https://www.librev.com/index.php/arts/theory/2325-2014-03-04-12-23–34 (dostęp: 14.04.2026).

szej pracy nad koncepcją „powrotu do korzeni", którą – idąc śladem myśli czeskiego badacza kultury bułgarskiej Konstantina Jirečka[39] – oparł na micie Odyseusza[40]. We wstępie do swojej książki *Mityt za Odisej* (Mit o Odyseuszu) Żeczew odwołał się wszakże i do Iva Andricia, i do jego konceptu kotliny jako miejsca, w którym rodzą się myśli nieustępujące rangą zrodzonym gdzie indziej[41]. Bułgarski czytelnik epoki LRB, znękany szarzyzną i jałowością socrealistycznej monokultury, dzięki tym wyrażonym w języku ezopowym wskazówkom mógł w sobie rozpoznać „bułgarskiego Odyseusza", wolnego od przymusu rozpamiętywania doświadczonych nieszczęść, od opresji wstydu z powodu własnego konformizmu wobec politycznej przemocy i odnajdującego powrotną drogę do samego siebie, tj. do „kotliny" – archaicznego jądra tożsamości sprzed „fałszywej" kultury nowoczesnej. Dostrzegłszy, być może, kulturową jałowość socjalistycznego projektu, Żeczew – jako zwolennik przewartościowań – nie porzucał ani misyjnego rozumienia swojej roli, ani aspiracji do formowania „nowego człowieka"[42]. Poszukując koncyliacyjnych ujęć światopoglądowych, odchodził od charakterystycznej dla myśli konserwatywnej gloryfikacji przeszłości na rzecz argumentacji atemporalnej, która pozwalała wydobyć najgłębszą – jak sądził – warstwę kultury, transcendentną wobec progresu postrzeganego przezeń jako zagrożenie narodowej specyfiki[43].

Cwetan Stojanow wtedy już nie żył. Zmarł w 1971 roku po nieudanej operacji. Nie gasną podejrzenia, że został zamordowany[44] jako niepożądany świadek; będąc rządowym tłumaczem i agentem, mógł wiedzieć zbyt wiele. To ostatnie uwikłanie nieco obsesyjnie

---

[39] T. Żeczew, *Byłgarski Welikden ili strastite byłgarski*, Narodna mładeż. Izdatełstwo na CK DKMS, Sofija 1980, s. 573.

[40] Tenże, *Mityt za Odisej*, Byłgarski pisateł, Sofija 1985.

[41] Tamże, s. 19.

[42] K. Protochristowa, *Mityt za Odisej i utopijata na zawrysztaneto*, [w:] *Wecznite strasti*..., dz. cyt., s. 458–468.

[43] B. Penczew, *Progresisti i konserwatori*..., dz. cyt., s. 147–148.

[44] I. Pelewa, *Cwetan Stojanow, byłgarskata inteligencija i wyzmożnite i izbori*, „Literaturna misył" 2013, nr 1–2, s. 20–43.

sugerował w swoich utworach poetyckich (na przykład w *Fauście*) i powieściach sensacyjnych (na przykład w *Słuczajat s profesora* [Przypadek profesora] z 1966 roku), ale dla wszystkich stało się ono oczywiste, gdy dwa lata przed śmiercią podjął pracę w Instytucie Współczesnych Teorii Socjologicznych BAN, powszechnie znanym jako przykrywka dla agentury. W literaturze przedmiotu upamiętniona została jego misja do Londynu, której celem było nakłonienie Georgiego Markowa do powrotu. Pisarz propozycji nie przyjął, ale ich bliska relacja na tym nie ucierpiała, choć Stojanow już wcześniej, w swoich powieściach sensacyjnych, wystawiał ją na próbę[45], czyniąc Markowa pozaliterackim pierwowzorem swoich bohaterów (na przykład w *Nad twoja dom spokojstwie* [Nad twoim domem spokój] z 1967 roku). Wśród tego typu utworów szczególne miejsce zajmuje powieść *Izkljuczitelnata biografija na Budi Budew* (Niezwykła biografia Budi Budewa) z 1969 roku, którą wydał w roku ucieczki Markowa i w której w zupełnie nieoczekiwany sposób powraca interesujący nas topos kotliny[46].

Struktura powieści przypomina *Wędrówkę pielgrzyma* Johna Bunyana, jej bohater jednak nie staje się chrześcijaninem, tylko obywatelem socjalistycznej ojczyzny. Noszącego znaczące imię i nazwisko – Budi Budew[47] – młodziana z prowincji rozpiera pragnienie, aby zostać wielkim pisarzem w wolnym świecie. Decyduje się więc na ucieczkę do tego świata, opuszczając swoje miejsce szczęśliwe – bezpieczną kotlinę i dom:

---

[45] N. Aretow, *Podriwane i kompromis. Beletristicznite knigi na Cwetan Stojanow*, Elektronno spisanie LiterNet, 2014, nr 1 (170), https://liternet.bg/publish8/naretov/cvetan-stoianov.htm (dostęp: 1.06.2025).

[46] Książka trafiła do obiegu czytelniczego dopiero niedawno, dzięki badaniom Migleny Nikołczinej. Zob. M. Nikołczina, *Izgubenite ednorozi na rewoljucijata*, Literaturen westnik, Sofija 2012; M. Nikołczina, *Proczityt na komunisticzeskoto nasledstwo prez nesywpadasztoto sywpadenie. Cwetan Stojanow i Julija Krystewa (Protiworeczijata na nasledstwoto. Za edin wirtualen muzej na SOC-a)*, Płowdiw, 7.03.2014 // Youtube, 29.07.2014, https://www.youtube.com (dostęp: 12.09.2016).

[47] Bułg. *buden* znaczy ‘czujny’, ‘przebudzony’, co jest też nawiązaniem do dziewiętnastowiecznego ruchu narodowo-wyzwoleńczego, którego działaczy nazywano *buditeli*.

> Jeśli chodzi o C…, znajdziecie jedynie najbardziej pozytywne oceny, to wspaniałe miejsce, każdy będzie was przekonywał, że faktycznie trochę na uboczu, zewsząd zamknięte w kotlinie, w pobliżu granicy, ale poza tym z piękną przyrodą, z soczystymi zielonymi łąkami wokół, a oprócz tego z bogatym życiem kulturalnym, kulturalną ludnością, tradycjami kultury. […] Jeśli chodzi o dom, to być może najwspanialsze w jego wspaniałej architekturze jest podwórko – ono też jest zamknięte ze wszystkich stron, pomyślane jako kotlina w kotlinie, żeby powstały dwie kotliny i żeby pokonać lęk, że coś mogłoby się zdarzyć, zaskoczyć! Nie, tu nigdy nic się nie działo i nie zaskakiwało (przekład mój – G.S.G.)[48].

Budi doświadcza trudów życia na obczyźnie, także jako obiekt niepożądanego zainteresowania ze strony rodzimych i obcych służb specjalnych. Udręczony i wyleczony z nadziei na pisarski sukces, wraca do socjalistycznej ojczyzny, zaznaje wybaczenia win i znowu osiedla się w swojej kotlinie, gdzie odbudowuje spokojne i w miarę satysfakcjonujące życie.

Sam autor uznał własny tekst za „partyjny". Kwestionował w nim kulturową utopię Zachodu, ale – wbrew temu, co sądzi Aleksander Kiosew[49], i pomimo ironii – nie odrzucał utopii ojczyzny. Kotlinność literatury, przed którą przestrzegał w datowanych wcześniej artykułach krytycznoliterackich, okazywała się czymś ontologicznie i aksjologicznie odmiennym od literackiej wizji ojczyzny-kotliny, choć przecież obie należały do świata fikcji. Czy Stojanow zmienił stanowisko i zapragnął bezpiecznego miejsca? A może powstanie powieści zostało wymuszone przez mocodawców?

Nikołaj Aretow zwraca uwagę na niektóre aspekty społecznej recepcji interesującej nas tu debaty o kotlinności, która odsłania oświecicielskie ambicje interlokutorów: „wygranego" Żeczewa (o „dobrej" biografii) i „przegranego" Stojanowa (o „złej" biografii),

---

[48] C. Stojanow, *Izkljuczitełnata biografija na Budi Budew*, Dyrżawno izdatełstwo, Warna 1969, s. 5–6.

[49] A. Kiosew, *Cwetan Stojanow. Izkljuczitełnata biografija na Budi Budew, Warna. Dyrżawno izdatelstwo, 1969* (rec.), „Kułtura" 2018, nr 8 (3197), https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/27064 (dostęp: 10.11.2025).

i pozostaje świadectwem ich misjonarskiego, jak uważają, powołania[50]. Z uwagi na uwikłanie każdego z nich, wykraczające daleko poza zwyczajną zależność od cenzury, ich teksty mogły zawierać „translację" postulatów BPK, mogły też stanowić wobec nich formę oporu. W warunkach ideologicznego przymusu role odgrywane przez intelektualistów pozostawały niejasne. Niekiedy między władzami socjalistycznej Bułgarii a osobami dopuszczanymi do głosu toczyła się pewnego rodzaju gra, której stawką miało być przechytrzenie decydenta i rozsadzenie systemu od wewnątrz. Antoaneta Wojnikowa, żona Stojanowa i redaktorka wydanych pośmiertnie jego tekstów, opisywała aspiracje tej grupy, posługując się m.in. leksemem *nadłygwane* (buług. przechytrzenie, umiejętność kłamania), określającym najważniejszą cnotę Chytrego Piotra w czasie agonu:

> Oświadczyła mi, że krąg ich przyjaciół, znajomych, kolegów (oprócz tych dwóch był tam jeszcze Lewczew, Stefan Canew, Georgi Markow i in.) nie miał żadnych iluzji co do natury systemu politycznego […]. Oswajanie systemu funkcjonowało w ich wyobraźni jako rodzaj hazardu, przechytrzania, iluzjonistycznej sztuczki – nie zapominajmy, że mowa o ambitnych młodych ludziach, którzy pragnęli zrobić karierę i czuli się lepiej wykształceni, bardziej inteligentni od zarządzających. Nieprzypadkiem wprawiała ich w upojenie własna zdolność prowadzenia ryzykownej gry i kończenia jej z zyskiem (przekład mój – G.S.G.)[51].

Wojnikowa wtłacza przywoływane tu postacie w ten wspólny paradygmat „cwaniactwa" zasługującego na uznanie, jednak to Stojanow zostaje namaszczony przez Nedełczewa na stoika, a przez większość badaczy na arystokratę ducha[52]. Swoją „światowością", wiedzą, bły-

[50] N. Aretow, *Podriwane i kompromis…*, dz. cyt. (dostęp: 1.06.2025).

[51] W. Trendafiłow, *Igrata sys sistemata kato igra w sistemata*, [w:] *Prez sedmica w literaturnija akwarium*, Literaturen forum, Sofija 1999; zob. http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=151&WorkID=4071&Level=1 (dostęp: 21.10.2014).

[52] Jego pierwszym i niedoścignionym uosobieniem pod koniec XIX wieku stał się wysoko ceniony dziewiętnastowieczny pisarz, reprezentant myśli

skotliwością i kreatywnością przedwcześnie zmarły Stojanow odpowiadał na środowiskową potrzebę reprezentatywności. Kwestia jego agenturalnych powiązań obecnie jest podejmowana rzadko[53] i zważywszy na intelektualne dokonania pisarza, traktowana jest jako drugorzędna. Jego teksty są wznawiane i popularyzowane, obchodzone są jubileusze, ustanowiona została Nagroda Narodowego Domu Kultury im. Cwetana Stojanowa za najlepszy esej, a w siedzibie Nowego Uniwersytetu Bułgarskiego w Sofii utworzono poświęcone mu (i Todorovowi) muzeum[54].

Krótka historia toposu kotliny okazała się na gruncie bułgarskim historią intelektualnych sporów w gronie przyjaciół uplasowanych w strukturach władzy. To opowieść o jawnych i niejawnych inspiracjach, agonie, przemocy, inwigilacji, lojalności i śmierci. Ulicka, mówiąc o dwudziestowiecznej teorii literatury jako „geniuszce miejsca", definiuje ją jako „imaginacyjną wspólnotę dobrowolną", scementowaną „[…] zwykłymi ludzkimi sympatiami i przyjaźniami, dziedziczonymi ponadpokoleniowo"[55]. Dyskutanci, o których mowa, być może stworzyli taką wspólnotę. Nie stworzyli jednak teorii, lecz zaledwie metaforę, zapewne stanowiącą element kontrolowanego eksperymentu, jakim było poszukiwanie nowej narracji, która zawładnęłaby wyobraźnią społeczną w sytuacji utraty przez hasła komunistyczne kulturotwórczej witalności[56]. Tzvetan Todorov stawił

liberalnej, zamordowany w zasadzce na kogoś innego – Aleko Konstantinow. Zob. I. Pelewa, *Aleko Konstantinow. Biografija na czeteneto*, Prosweta, Sofija 2012.

[53] W. Trendafiłow, *Igrata sys sistemata*..., dz. cyt.; J. Wasilew, *Cwetan Stojanow – łycz swetlina (80 godini ot rożdenieto mu)*, Elektronno spisanie LiterNet, 2010, nr 7 (128), https://book.liternet.bg/publish7/jvasilev/cvetan-stoianov.htm (dostęp: 15.07.2025); I. Pelewa, *Cwetan Stojanow*..., dz. cyt., s. 20–43.

[54] *Edin istinski byłgarski ewropeec. Razgowor s Weselin Metodiew*, „Kułtura" 2025, nr 1 (3014).

[55] D. Ulicka, *Przestrzenie teorii*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2017, nr 11, s. 13.

[56] G. Szwat-Gyłybowa, *Projekt desekularyzacji kultury bułgarskiej w czasach Żiwkowowskich?*, [w:] *Slavica leguntur. Aktualne problemy badawcze slawistyki*, red. J. Królak, J. Molas, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2006,

opór pokusie kotlinności, ale Julia Kristeva, nawołując do powrotu do prawosławia[57], już nie… Czy była to część szerszego planu? Nie wiadomo. Możemy się tylko domyślać, być może dopuszczając się przy tym niesprawiedliwości.

s. 333–341; G. Szwat-Gyłybowa, *Zamurowana niewiasta, Odyseusz i Bułgarska Wielkanoc. Tonczo Żeczew w poszukiwaniu mitu konserwatywnego*, „Slavia Meridionalis" 2017, nr 17.

[57] Ju. Krystewa, *Byłgarijo, stradanie moe…*, „Lettre Internationale" 1995, nr 9, s. 24–30.

Abstract

The Short Life of the Topos of the Valley in Bulgarian Literary Studies

This article attempts to reflect on the significance of the topos of the valley in Bulgarian literary studies during the communist era and on the possible flows of this concept between Sofia and émigré intellectual centres, personified in this case by Julia Kristeva and Tzvetan Todorov. The debates about the "valley-ness" or "worldliness" of Bulgarian literature, which resounded in the 1960s within the local "voluntary community of the imagination" of literary scholars, are treated as a pretext for reflection on the implicit history of the Bulgarian scholarly community.

Keywords: topos of the valley, Bulgarian literary studies, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Toncho Zhechev, Tzvetan Stoyanov

Igor Pilszczikow
University of California, Los Angeles
ORCID: 0000-0003-0153-6598

Три теории Якобсона-пушкиниста

«Gdyby zgeometryzować przestrzeń nowoczesnego literaturoznawstwa teoretycznego i przedstawić ją w formie trójkąta o podstawie niemieckiej, którego trzy wierzchołki wyznaczają Rosja, Czechosłowacja i Polska, to Roman Jakobson znalazłby się w środku tej figury», – замечает Данута Улицка. Думаю, эту категоризацию запомнят если не все, то многие, особенно после того, как прочтут следующую, написанную полушутя-полусерьезно, фразу: «I nie dlatego, że jego trzy kolejne żony to Rosjanka niemieckiego pochodzenia, Sonia Feldman, Czeszka Svatava Pírková i Polka Krystyna Pomorska»[1]. А я попробую показать, как три эволюционные стадии якобсоновской теории, как бы символизируемые тремя его браками, отразились на его пушкиноведческих взглядах.

1. «Русская теория»: искусство как прием и как мотивировка

Первая книга Якобсона *Новейшая русская поэзия* (1921)[2] основана на его докладе *О поэтическом языке произведений Хлебникова*,

[1] D. Ulicka, *Role społeczne uczonych: Roman Jakobson i Polacy*, 'Teksty Drugie' 2021, № 2, с. 260.

[2] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников*, Политика, Прага 1921, с. 3.

прочитанном на заседании Московского лингвистического кружка (МЛК) 11 мая 1919 г.[3] При ее переиздании в *Selected Writings* подзаголовок *Виктор Хлебников* был заменен на *Подступы к Хлебникову*[4], отчасти восстанавливающий еще более раннее название (см. ниже, § 2). Книга начинается с вызывающего противопоставления: «[…] стихи Пушкина, *как поэтический факт*, сейчас непонятней, невразумительней Маяковского или Хлебникова»[5]. Сравнив и тем самым уравняв в правах самых неканонических поэтов с самым канонизированным, Якобсон продолжил линию, заданную лекцией Давида Бурлюка *Пушкин и Хлебников* (1913), заглавие которой для Якобсона, по его собственным словам, не то что не звучало шокирующе, а, напротив, «было совершенно естественным»[6]. Поскольку Якобсон рассматривает поэтику Хлебникова на фоне пушкинского канона, то сводку соответствующих разделов *Новейшей русской поэзии* можно было бы озаглавить *Подступы к Пушкину*.

Центральным для концепции Якобсона становится тезис о том, что для 20-х годов XIX века Пушкин был авангарден настолько же, насколько Хлебников для 20-х годов нового, XX столетия:

> Мы склонны говорить о легкости, незаметности техники, как о характерной особенности Пушкина, и это ошибка перспективы. Для нас стих Пушкина – штамп; отсюда естественный вывод о простоте его. Совсем иное для Пушкинских современников. Обратитесь к их отзывам, обратитесь к самому Пушкину. Например, для нас нецезурованный пятистопный ямб гладок

---

[3] См. М. Шапир, *Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х – начало 1920-х годов)*, ‘Известия АН СССР. Серия литературы и языка’ 1991, т. 50, № 1, с. 43–57.

[4] R. Jakobson, *Selected Writings*, т. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers*, Mouton, The Hague–Paris–New York 1979, с. 299.

[5] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, цит. соч., с. 3.

[6] Р. Якобсон, *Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза*, сост. Б. Янгфельдт, Москва 2012, с. 73.

> и легок. Пушкин же *ощущал* его, т.е. ощущал, как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей:
>
> Признаться вам, я в пятистопной строчке
> Люблю цензуру на второй стопе.
> Иначе стих то в яме, то на кочке […][7]

Пример с бесцезурным ямбом взят из неопубликованной на тот момент работы Бориса Томашевского *Пятистопный ямб Пушкина*[8], которую Якобсон знал еще по докладу Томашевского на заседании МЛК 8 июня 1919 г.[9] и о которой с восхищением отзывался в своей следующей книге – *О чешском стихе*[10].

К метрико-ритмическому примеру добавлен пример лексико-фразеологический:

> Мы говорим о гармоничном сочетании слов у Пушкина, а современник находил, что слова у него визжат и воют от нежданного соседства[11].

В литературе о Якобсоне подразумеваемые слова не комментируются, тогда как пушкинистам они хорошо известны. Они взяты, а, точнее, переведены из антипушкинского памфлета Михаила Дмитриева, где описывается поэтическая фразеология **новейшей** романтической школы:

> […] новость выражений сей школы состоит не столько в новых словах, сколько в *несовместном соединении* слов уже известных.

---

[7] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, цит. соч., с. 4–5.

[8] Б. Томашевский, *Пятистопный ямб Пушкина*, [в:] *Очерки по поэтике Пушкина*, Эпоха, Берлин 1923, с. 5–143, в прилож. 32 с. диаграмм.

[9] И. Пильщиков, А. Устинов, *Московский Лингвистический Кружок и становление русского стиховедения (1919–1920)*, 'Stanford Slavic Studies' 2020, т. 50, с. 385–398.

[10] Р. Якобсон, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, ОПОЯЗ–МЛК, Берлин 1923, с. 32, прим. 42.

[11] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, цит. соч., с. 31.

> О сем-то сказал Фонтенель: «Il-y-a des mots qui hurlent de surprise et d'effroi de se trouver unis ensemble»[12].

В одной из своих последних работ Томашевский, возражая не названному вслух Якобсону, заметил, что Пушкин «[…] избегал немотивированных столкновений разностильных слов» и что «[…] неоправданное столкновение противоречивых по стилю слов вовсе не было в манере Пушкина», который тоже любил повторять ту же самую «[…] французскую поговорку (приписываемую то Фонтенеллю, то Вольтеру)»[13]. *Caveat lector*: Фонтенеллю она была приписана Этьеном де Жуи (он же „L'Hermite de la Chaussée-d'Antin") в очень популярном в свое время очерке *La Prise de Paris* (1814). А до 1814 года этот афоризм воспроизводился в своем первоначальном виде – как его сформулировал Жан-Батист Руссо в *Épitre au R.P. Brumoy* (1736):

> […] l'assemblage
> De ces grands mots, […]
> Dont le concours discordant et barbare
> N'est qu'un vain bruit, une sotte fanfare;
> Et qui, par force et sans choix enrôlés,
> Hurlent d'effroi de se voir accouplés.

Вернемся к Пушкину и Хлебникову. Различие между их поэтическими языками (или их «поэтическими диалектами», см. § 2) – функциональное. Приемы, которые у Хлебникова нарочито «обнажены», у Пушкина, напротив, мотивированы. Один из таких приемов – «игра суффиксами», у Пушкина мотивированная фольклоризацией; Якобсон этого прямо не пишет,

---

[12] М. Дмитриев, *Второй разговор между Классиком и Издателем «Бахчисарайского Фонтана»*, 'Вестник Европы' 1824, т. 134, № 5, с. 49 (без подписи автора). Перевод французской фразы: «Существуют слова, которые воют от удивления и ужаса, будучи поставленными рядом».

[13] Б. Томашевский, *Вопросы языка в творчестве Пушкина*, 'Пушкин: Исследования и материалы' 1956, т. 1, с. 179.

но подразумевает: «Ср. у Пушкина: *а молодицы-молодушки, цветики-цветочки*»[14], после чего идут только фольклорные примеры. Ссылки на произведения Пушкина у Якобсона не даны (и при переизданиях не прокомментированы), а между тем (и это важно) пушкинские цитаты взяты из *Песен Западных Славян* и баллады *Гусар*, о фольклоризме которой писал друг и соавтор Якобсона Петр Богатырев[15]. Другой пример – образование «[…] неологизмов на основании собственных имен»: «Здесь, как и в большинстве случаев, юмористическая поэзия оказывается провозвестницей [новшества]. Ср. у Пушкина: *кюхельбекерно, огончарован*»; а Хлебников использует тот же прием без «оправдания юмористикой»: *достоевскиймо, пушкиноты*[16].

В формалистической терминологии **оправдание** и **мотивировка** – синонимы:

> […] введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть *оправдано* (мотивировано). Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется *мотивировкой*[17].

Сравним в рецензии Томашевского на *Новейшую русскую поэзию*:

> […] старые школы старались мотивировать свои построения объективными законами, свойствами показываемых предметов, все неожиданности оправдывались их реальной вероятностью – у Хлебникова видим «обнажение приема», т.е. полное

---

[14] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, цит. соч., с. 41.

[15] П. Богатырев, *Стихотворение Пушкина «Гусар»: его источники и его влияние на народную словесность*, [в:] *Очерки по поэтике Пушкина*, цит. соч., с. 145–195.

[16] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, цит. соч., с. 33, 60. Слово «новшество», пропущенное в *editio princeps*, восстановлено в *Selected Writings*.

[17] Б. Томашевский, *Теория литературы (Поэтика)*, ГИЗ, Ленинград 1925, с. 147; о мотивировке у Пушкина см. с. 14, 45.

отсутствие мотивировки литературных приемов, неоправданную неожиданность построений[18].

Поздняя поправка Томашевского сводится к тому же: неожиданные словосочетания у Пушкина всегда так или иначе мотивированы художественным контекстом. Именно это и хотел сказать Якобсон, однако не выразил эту мысль систематично[19].

2. «Česká teorie»: авторский инвариант и поэтическая мифология

Статья Якобсона *Socha v symbolice Puškinově*, основанная на его докладе *K Puškinově symbolice*, прочитанном в Пражском лингвистическом кружке (ПЛК) 8 февраля 1937 г.[20], была впервые опубликована в журнале ПЛК 'Slovo a slovesnost'[21]. Она связана с работой исследователя над 4-томным изданием сочинений Пушкина в чешских переводах, которое печаталось под редакцией Якобсона и Альфреда Бема к 100-летию со дня смерти поэта в 1936–1938 гг. В форме послесловий к отдельным томам собрания были опубликованы три пушкиноведческие заметки Якобсона; еще несколько было напечатано в виде газетных статей[22]. Русские пушкинисты, не владевшие чешским, читали статью о статуе во французском переводе Маргериты Окутюрье-

---

[18] 'Книга и революция' 1921, № 12, с. 54 (подпись: *Борский*). Ср. его же, *Теория литературы*, цит. соч., с. 160–161.

[19] См. письмо Якобсона Николаю Трубецкому (март – июль 1921 г.): М. Шапир, *Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х – начало 1920-х годов)*, цит. соч., с. 51–52.

[20] См. P. Čermák, C. Poeta, J. Čermák, *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*, Academia, Praha 2012, с. 227–228.

[21] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, 'Slovo a slovesnost' 1937, г. 3, № 1, с. 2–24.

[22] О. Малевич, *Роман Якобсон по-чешски*, 'Русская литература' 2007, № 1, с. 112–113.

Деррида – *La statue dans la symbolique de Pouchkine*[23]. В 1975 году пушкиноведческий цикл вышел по-английски с авторскими поправками и дополнениями, поэтому статья о статуе теперь более известна под позднейшим заглавием – *The Statue in Puškin's Poetic Mythology*[24]. Ее русский перевод, сделанный (с английского) Николаем Перцовым, появился только в Перестройку (1987).

В работе поставлена цель – выявить «neměnné složky neboli konstanty» пушкинской символики, т.е. семантический «invariant», характерный для автора или группы его произведений в той же степени, в какой определенные стиховые константы характеризуют «verš celé básně anebo básníkův verš vůbec»[25]. Систему таких семантических инвариантов Якобсон называет авторской **поэтической мифологией**.

Одной из констант в поэзии Пушкина является мотив статуи и связанный с ним инвариантный набор сюжетных ситуаций, который в изложении Якобсона выглядит так: 1) «Člověk […] touží po klidu a tento motiv se proplétá s touhou po ženě»; 2) «Nad touto vytouženou ženou má socha […] nadpřirozenou, nepostižitelnou moc»; 3) «Člověk hyne zákrokem sochy»[26].

Темы по крайней мере двух таких произведений – *Сказки о золотом петушке* и *Каменного гостя* – заимствованы Пушкиным у иностранных писателей (у Вашингтона Ирвинга и авторов, разрабатывавших сюжет о Дон-Жуане). Однако «vybírá si ze svých předloh jen prvky, s vlastním pojetím sourodé, a to, co mu odporuje, přetváří po svém»[27], поэтому в них реализован именно пушкинский сюжетно-мифологический инвариант. В конце жизни Якобсон назовет «проблему инвариантности внутри вариаций» («[…] invariance in the midst of variation») «главной

---

[23] R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris 1973, с. 152–189.

[24] R. Jakobson, *Puškin and His Sculptural Myth*, пер. и ред. J. Burbank, Mouton, The Hague–Paris 1971, с. 1–45.

[25] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, цит. соч., с. 2–3.

[26] Там же, с. 4–5.

[27] Там же, с. 6.

темой и главным методологическим приемом» своей научной работы («[…] the dominant topic and methodological device»)[28].

Понятием «поэтическая мифология» Якобсон дополнил понятие «поэтической диалектологии», введенное в *Новейшей русской поэзии*:

> Развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда, когда поэзия будет трактоваться как социальный факт, когда будет создана своего рода поэтическая диалектология. С точки зрения последней, Пушкин есть центр поэтической культуры, определенного момента, с определенной зоной влияния[29].

Отсюда первоначальное заглавие книги Якобсона: *Подступы к Хлебникову (опыт поэтической диалектологии)*[30].

«Поэтическая мифология» мыслится как индивидуальный аналог народной мифологии, подобно тому как «поэтическая диалектология» и прием «поэтической этимологии» в поэтическом языке становятся аналогами диалектных различий и явления народной этимологии в языке практическом. Таким образом, к изучению поэтического языка и поэтической семантики Якобсон применяет те же методы, которые используются в общей лингвистике, диалектологии и этнографии.

Якобсон анализировал «mythus o ničivé soše», он же «mythus o oživené soše»[31], только в стихотворных текстах Пушкина. Позднее Юрий Лотман, отталкиваясь от наблюдений Якобсона,

---

[28] R. Jakobson, *My Favorite Topics*, [в:] его же, *Selected Writings*, т. 7: *Contributions to Comparative Mythology, Studies in Linguistics and Philology*, цит. соч., 1985, с. 371.

[29] Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, цит. соч., с. 5–6; ср. J. Merrill, *The Origins of Russian Literary Theory. Folklore, Philology, Form*, Northwestern University Press, Evanston 2022, с. 146–180.

[30] Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 336 (В.В. Маяковский), оп. 5, ед. хр. 96, л. 6; М. Шапир, *Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х – начало 1920-х годов)*, цит. соч., с. 44.

[31] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, цит. соч., с. 7, 12.

обнаружил присутствие этого инварианта в прозаическом произведении – повести *Пиковая дама*:

> Р.О. Якобсон [...] показал, что в заглавиях трех пушкинских произведений: *Медного всадника*, *Каменного гостя* и *Золотого петушка* – заложено противоречие между указанием на неодушевленные материалы (медь, камень, золото) и одушевленных персонажей, чем предопределяется мотив оживания неживого. В несколько иной форме то же противоречие заложено и в заглавии *Пиковой дамы*, которое обозначает и старую графиню, и игральную карту. [...] В дальнейшем, уже мертвая, графиня будет двигаться, шаркая туфлями; лежа в гробу, подмигнет Германну[32].

Выявление еще одного варианта инвариантного мифа помогает скорректировать формулировку исходной ситуации мифа о статуе (**человек мечтает о счастье и покое, ассоциирующимися с желанной женщиной**). Такая формулировка безусловно применима к *Медному всаднику* и с оговорками к *Сказке о золотом петушке*. Насколько искренне «нравственное перерождение» Дона Гуана, мечтающего о счастье с доной Анной (*Каменный гость*), мы не знаем; не исключено, что дона Анна права, и это всего лишь риторическая уловка соблазнителя. Германн колеблется: он то обольщает девушку, чтобы с ее помощью проникнуть в дом графини, то влюбляется в нее, казалось бы, всерьез. Поэтому первоначальная формулировка должна быть изменена (чего Лотман не делает) – например, так: **человек добивается женщины, преодолевая препятствия**.

В воображении Германна оживает не статуя, а карта, которая, однако, становится таким же иконическим репрезентантом

---

[32] Ю. Лотман, *Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века*, ‘Ученые записки Тартуского государственного университета’ 1975, вып. 365 (Труды по знаковым системам, т. 7), с. 137–138; ср. И. Пильщиков, *Лотман и Якобсон как пушкинисты. Пути и перепутья*, ‘Slavic Literatures’ 2024, т. 143, с. 85–88.

враждебной силы, как и статуя командора в *Каменном госте*. Германн колеблется, выбирая между графиней и Лизаветой, и выбрав первую, теряет вторую (заключительная сюжетная ситуация пушкинского мифологического инварианта).

3. «Polish theory»: грамматика поэзии

В конце 1950-х годов Якобсон много занимался теоретическими проблемами грамматики. После работ о шифтерах (индексальных элементах языка) и категориях глагола (1957) и о семантике русских падежей (1958) он поставил вопрос о значении грамматических категорий для поэтики. Грамматические структуры лежат в основе любого языкового высказывания, но в поэзии, особенно в кратких лирических формах, они, кроме того, играют композиционную роль. В этапном для славянского структурализма сборнике материалов варшавского поэтологического конгресса (1960) появилась статья Якобсона, само заглавие которой обозначило новый подход к анализу стихотворных текстов: *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*[33]. Связь грамматики с семантикой Якобсон впервые продемонстрировал на примере стихотворений Пушкина *Я вас любил…* и *Что в имени тебе моем?…* Под впечатлением от статьи Якобсона Лотман писал, что тезис «[…] о художественном значении грамматических форм в поэтическом тексте» открывает путь «[…] и к другим примерам семантизации формальных элементов текста в искусстве»[34].

---

[33] Р. Якобсон, *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*, [в:] *Poetics. Poetyka. Поэтика*, Mouton–Państwowe Wydawnictwo Naukowe, The Hague–Paris–Warszawa 1961, с. 397–417. Ср. D. Ulicka, *Role społeczne uczonych. Roman Jakobson i Polacy*, цит. соч., с. 268–269.

[34] Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, Искусство, Москва 1970, с. 26; ср. И. Пильщиков, *Лотман и Якобсон как пушкинисты. Пути и перепутья*, цит. соч., с. 81–83.

Джонатан Каллер усмотрел базовый недостаток поэтической грамматики Якобсона в отсутствии заранее заданных объективных критериев поэтологической релевантности грамматических категорий[35]. В ответ Пол Кипарский высказал принципиальные аргументы в защиту якобсоновского подхода. По Якобсону, в поэзии «equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence»[36]. Иначе говоря, поэтическую форму конституирует «the *syntagmatic* recurrence of *paradigmatically* equivalent linguistic elements»[37], из чего следует, что повторяющиеся элементы и их комбинации релевантны только тогда, когда они парадигматически эквивалентны, т.е. когда к ним может быть применено какое-то общее правило и они образуют по отношению к нему выделенную группу. Именно на таких элементах основана якобсоновская поэтическая грамматика[38].

За *Поэзией грамматики* последовали разборы десятков поэтических шедевров, относящихся к разным литературным традициям, в том числе грамматические разборы других стихотворений Пушкина[39]. Все эти работы собраны в посвященном Кристине Поморской третьем томе *Selected Writings*, предисловие к которому прямо связывает его проблематику с мероприятиями Instytutu Badań Literackich PAN, в которых принимал участие Якобсон[40]. В его лекционных материалах 1970-х годов сохранились наброски грамматико-семантического анализа еще одного пушкинского стихотворения –

---

[35] J. Culler, *Structuralist Poetics*, Routledge, London 1975, с. 55–74.

[36] R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, [в:] *Style in Language*, ред. T.A. Sebeok, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1960, с. 358.

[37] P. Kiparsky, *Roman Jakobson and the Grammar of Poetry*, [в:] *A Tribute to Roman Jakobson, 1896–1982*, Mouton, Berlin–New York–Amsterdam 1983, с. 29.

[38] Там же, с. 30; ср. И. Пильщиков, *Лотман и Якобсон как пушкинисты. Пути и перепутья*, цит. соч., с. 80–81.

[39] См. R. Jakobson, *Selected Writings*, т. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, цит. соч., 1981, с. 345–387.

[40] Там же, с. V.

Не пой, красавица, при мне…[41], чередующиеся с выписками из давней, высоко ценимой Якобсоном статьи Андрея Белого[42]. Тем самым выявляется очередной факт отнюдь не очевидного влияния Белого на Якобсона[43]. В тех же архивных папках находятся якобсоновские заметки о стихотворениях Пушкина *Воспоминание*, *На холмах Грузии…* и *Я помню чудное мгновенье* в сопоставлении с ранее проанализированными стихами и в сопровождении записей, напрямую связывающих анализ стихов с исследованием о семантике падежей[44].

В работах Якобсона мы не найдем примеров соединения двух его инновативных подходов – «чешского» и «польского». Александр Жолковский, совместивший их на материале того же стихотворения Пушкина *Я вас любил…*[45], при встрече спросил Якобсона, почему тот

> [...] по отдельности разрабатывает идею смысловых инвариантов, например, в статье о статуе, и идею грамматики поэзии, например, в статье о *Я вас любил…*, но не сводит их в единую теорию инвариантных мотивов, предметных и стилистических. Он по-августовски ответил в том смысле, что не все же делать самому, надо что-то оставить и другим[46].

Вот мы и делаем.

---

[41] Massachusetts Institute of Technology, Libraries, Department of Distinctive Collections, Roman Jakobson papers (MC-0072), Box 35, Folder 24.

[42] А. Белый, *«Не пой, красавица, при мне...» А.С. Пушкина (Опыт описания)*, [в:] его же, *Символизм. Книга статей*, Мусагет, Москва 1910, с. 396–428. См. Р. Якобсон, *Будетлянин науки*, цит. соч., с. 27–28.

[43] Ср. незакавыченные цитаты из работ Белого в брненских лекциях Якобсона: И. Пильщиков, *«Внутренняя форма слова» в теориях поэтического языка*, ‘Критика и семиотика’ 2014, № 2, с. 61–62.

[44] Massachusetts Institute of Technology, Libraries, Department of Distinctive Collections, Roman Jakobson papers (MC-0072), Box 35, Folders 25–27.

[45] А. Жолковский, *Инварианты и структура текста «Я вас любил…» Пушкина*, ‘Russian Literature’ 1979, т. 7, № 1, с. 1–25.

[46] А. Жолковский, *Роман Осипович Якобсон (Из мемуарных заметок)*, [в:] *Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования*, ред. Х. Ба́ран, С. Гиндин, РГГУ, Москва 1999 с. 275.

Abstract

Three Theories of Jakobson the Pushkinist

The article examines three cycles of Roman Jakobson's studies of Pushkin's works and the corresponding three theories of Pushkin's poetics. These theories align with three stages of Jakobson's scholarly evolution, each localised in a distinct geo-cultural and intellectual context. The first – the theory of poetic dialectology and the motivation of poetic devices – belongs to his Moscow Formalist period. The second – the theory of poetic mythology and authorial invariants – is associated with his Prague Structuralist phase. The third – the grammar of poetry and the poetry of grammar – is usually linked to his American semiotic period; however, at least in the field of Pushkin studies, it was closely connected with Jakobson's collaboration with Polish semioticians. Jakobson's programmatic statements for each theory were delivered, respectively, at the Moscow Linguistic Circle in 1919, the Prague Linguistic Circle in 1937, and the Warsaw Congress on Poetics in 1960. The article reconstructs the logic of Jakobson's thought and questions why he never unified the three theories into a single framework.

Keywords: Roman Jakobson, Alexander Pushkin, Russian Formalism, Prague Structuralism, Polish Semiotics

Igor Pilszczikow
University of California, Los Angeles
ORCID: 0000-0003-0153-6598

Trzy teorie Jakobsona puszkinologa

„Gdyby zgeometryzować przestrzeń nowoczesnego literaturoznawstwa teoretycznego i przedstawić ją w formie trójkąta o podstawie niemieckiej, którego trzy wierzchołki wyznaczają Rosja, Czechosłowacja i Polska, to Roman Jakobson znalazłby się w środku tej figury", zauważa Danuta Ulicka. Sądzę, że jeśli nawet tej kategoryzacji nie zapamiętają wszyscy, to jednak zapamięta ją wielu z nas, zwłaszcza po przeczytaniu następującego, napisanego półżartem, półserio, zdania: „I nie dlatego, że jego trzy kolejne żony to Rosjanka niemieckiego pochodzenia, Sonia Feldman, Czeszka Svatava Pírková i Polka Krystyna Pomorska"[1]. Ja tymczasem spróbuję pokazać, jak trzy ewolucyjne etapy teorii Jakobsona, niejako symbolizowane przez trzy małżeństwa, znalazły odzwierciedlenie w jego puszkinologicznych poglądach.

1. „Russkaja tieorija": sztuka jako chwyt i motywacja

Pierwsza książka Jakobsona *Nowiejszaja russkaja poezija* [Najnowsza poezja rosyjska] z 1921 roku[2] jest oparta na referacie uczonego

[1] D. Ulicka, *Role społeczne uczonych. Roman Jakobson i Polacy*, „Teksty Drugie" 2021, nr 2, s. 260.

[2] R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj: Wiktor Chlebnikow*, Politika, Praga 1921. [W języku polskim dostępny jest jedynie fragment

O poeticzeskom jazykie proizwiedienij Chlebnikowa [O poetyckim języku utworów Chlebnikowa], wygłoszonym na spotkaniu Moskiewskiego Koła Lingwistycznego (MLK) 11 maja 1919 roku[3]. Przy okazji jej przedruku w *Selected Writings* [Pisma wybrane] podtytuł *Wiktor Chlebnikow* został zmieniony na *Podstupy k Chlebnikowu* [Podejścia do Chlebnikowa][4], który częściowo przywrócił wcześniejszą nazwę (zob. niżej, § 2). Książka rozpoczyna się od prowokacyjnego przeciwstawienia: „[…] wiersze Puszkina *jako poetycki fakt* mniej są zrozumiałe niźli Majakowski czy Chlebnikow"[5]. Porównując i tym samym zrównując w prawach najbardziej niekanonicznych poetów z najbardziej kanonicznym, Jakobson kontynuował linię wyznaczoną przez wykład Dawida Burluka *Puszkin i Chlebnikow* (1913), którego tytuł dla Jakobsona brzmiał, jak sam to ujął, nie tyle szokująco, ile wprost przeciwnie – „najzupełniej naturalnie"[6]. Ponieważ Jakobson rozpatruje poetykę Chlebnikowa na tle kanonu puszkinowskiego, to podsumowanie odpowiednich rozdziałów książki *Nowiejszaja russkaja poezija* można byłoby zatytułować *Podstupy k Puszkinu* [Podejścia do Puszkina].

Centralnym punktem koncepcji Jakobsona jest teza, że w latach dwudziestych XIX wieku Puszkin był tak samo awangardowy, jak Chlebnikow w latach dwudziestych XX wieku:

---

książki: *Problemy poetyki*, przeł. A. Brosz, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyb., rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 32–45. Tu i w dalszej części tekstu uzupełnienia tłumaczki wprowadzono w nawiasach kwadratowych].

[3] Zob. M. Szapir, *Matieriały po istorii lingwisticzeskoj poetiki w Rossii (koniec 1910-ch – naczało 1920-ch godow)*, „Izwiestija AN SSSR. Sierija Litieratury i Jazyka" 1991, t. 50, nr 1, s. 43–57.

[4] R. Jakobson, *Selected Writings*, t. 5: *On Verse, Its Masters and Explorers*, Mouton, The Hague–Paris–New York 1979, s. 299.

[5] Tenże, *Problemy poetyki*, dz. cyt., s. 32 [kursywa w oryginale].

[6] Tenże, *Mój futuryzm. Wspomnienia, listy, szkice, wiersze, proza*, zebr. B. Jangfeldt, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020, s. 67.

> Jesteśmy skłonni mówić o prostocie, niezauważalności techniki jako charakterystycznej właściwości Puszkina. A to jest błąd perspektywy. Dla nas wiersz Puszkina jest kliszą: stąd wniosek o jego prostocie. Całkiem odmiennie odczuwali Puszkina jego współcześni. Zwróćcie uwagę na ich reakcję, zwróćcie uwagę na samego Puszkina. Dla nas np. niecezurowany pięciostopowy jamb jest gładki i łatwy. Puszkin jednak *czuł* go, tj. czuł jako utrudnioną formę, jak dezorganizację formy dawniejszej:
>
> W pięciostopowym wierszu, otwarcie
> Przyznam, lubię cezurę na drugiej stopie.
> Wiersz skacze z dołu do góry uparcie […][7].

Przykład z niecezurowanym jambem został zaczerpnięty z nieopublikowanej jeszcze wówczas pracy Borisa Tomaszewskiego *Piatistopnyj jamb Puszkina* [Pięciostopowy jamb Puszkina][8], którą Jakobson znał z jego referatu wygłoszonego na posiedzeniu MLK 8 czerwca 1919 roku[9] i którą przywoływał z zachwytem w swojej kolejnej książce – *O czeszskom stichie* [O wierszu czeskim][10].

Przykład metryczno-rytmiczny został uzupełniony przez drugi – leksykalno-frazeologiczny:

> Mówimy o harmonijnym połączeniu słów u Puszkina, ale jego współcześni uważali, że słowa piszczą i wyją wskutek nieoczekiwanego sąsiedztwa[11].

W literaturze poświęconej Jakobsonowi przytoczone wyżej sformułowanie nie zostaje opatrzone komentarzem, ponieważ jest dobrze

---

[7] Tenże, *Problemy poetyki*, dz. cyt., s. 33.

[8] B. Tomaszewskij, *Piatistopnyj jamb Puszkina*, [w:] *Oczerki po poetikie Puszkina*, Epocha, Berlin 1923, s. 5–143; w załączniku – 32 strony diagramów.

[9] I. Pilszczikow, A. Ustinow, *Moskowskij Lingwisticzeskij Krużok i stanowlenije russkogo stichowiedienija (1919–1920)*, „Stanford Slavic Studies" 2020, t. 50, s. 385–398.

[10] R. Jakobson, *O czeszskom stichie prieimuszczestwienno w sopostawlenii s russkim*, OPOJAZ–MLK, Berlin 1923, s. 32, przyp. 42.

[11] Tenże, *Nowiejszaja russkaja poezija…*, dz. cyt., s. 31.

znane badaczom Puszkina. Zostało zaczerpnięte, a ściślej – przełożone, z antypuszkinowskiego pamfletu Michaiła Dmitrijewa, który tak opisuje poetycką frazeologię **najnowszej** szkoły romantycznej:

> […] nowość wyrażenia tej szkoły polega nie tyle na nowych słowach, ile na *niezgodnym połączeniu* słów już znanych. Mówił o tym Fontenelle: „Il-y-a des mots qui hurlent de surprise et d'effroi de se trouver unis ensemble"[12].

W jednej ze swoich ostatnich prac Tomaszewski, sprzeciwiając się ustaleniom niewymienionego z nazwiska Jakobsona, zauważył, że Puszkin „[…] unikał nieumotywowanych zderzeń słów należących do różnych rejestrów stylistycznych" i że „[…] nieuzasadnione zderzenie słów przeciwstawnych pod względem stylistycznym w ogóle nie leżało w stylu Puszkina", który również lubił przytaczać to samo „[…] francuskie powiedzenie (przypisywane raz Fontenelle'owi, raz Voltaire'owi)"[13]. *Caveat lector*: Fontenelle'owi przypisał je Étienne de Jouy (vel „L'Hermite de la Chaussée-d'Antin") w bardzo popularnym w tamtym czasie szkicu *La Prise de Paris* [Zdobycie Paryża] z 1814 roku. Natomiast do roku 1814 aforyzm ten był przywoływany w pierwotnej formie – tak jak go sformułował Jean-Baptiste Rousseau w *Épitre au R.P. Brumoy* (List do Ojca Brumoy, 1736):

> […] l'assemblage
> De ces grands mots, […]
> Dont le concours discordant et barbare
> N'est qu'un vain bruit, une sotte fanfare;
> Et qui, par force et sans choix enrôlés,
> Hurlent d'effroi de se voir accouplés.

---

[12] M. Dmitrijew, *Wtoroj razgowor mieżdu Kłassikom i Izdatielem „Bachczisarajskogo fontana"*, „Wiestnik Jewropy" 1824, t. 134, nr 5, s. 49 (bez podpisu autora); [kursywa w oryginale]. Przekład francuskiej frazy: „Są słowa, które wyją z zaskoczenia i przerażenia, że zostały ze sobą połączone".

[13] B. Tomaszewskij, *Woprosy jazyka w tworczestwie Puszkina*, „Puszkin. Issledowanija i Matieriały" 1956, t. 1, s. 179.

Wróćmy do Puszkina i Chlebnikowa. Według Jakobsona różnica między ich językami poetyckimi (lub „dialektami poetyckimi", zob. § 2) ma charakter funkcjonalny. Chwyty, które u Chlebnikowa zostają celowo „obnażone", u Puszkina przeciwnie – są umotywowane. Jednym z takich chwytów jest „gra sufiksami" – u Puszkina motywowana folkloryzacją. Jakobson nie pisze o tym wprost, ale daje do zrozumienia: „Por. u Puszkina: *„a mołodicy-mołoduszki"*[14], *„cwietiki-cwietoczki"*[15], po czym następują wyłącznie przykłady z folkloru. Uczony nie podaje żadnych odniesień do dzieł Puszkina (i nie komentuje ich w przedrukach), a jednak (co istotne) cytaty z Puszkina pochodzą z cyklu *Piesni Zapadnych Sławian* [Pieśni Słowian Zachodnich] i ballady *Gusar* [Huzar], których folkloryzm opisał przyjaciel i współautor tekstów Jakobsona, Piotr Bogatyriew[16]. Innym przykładem jest tworzenie „neologizmów opartych na nazwach własnych": „Tutaj, jak w większości przypadków, poezja żartobliwa okazuje się zwiastunem [nowości]. Por. u Puszkina: *kiuchielbiekierno* [küchelbeckerowo], *ogonczarowan* [ogonczarowany]"[17]; Chlebnikow stosuje ten sam chwyt bez „żartobliwego uzasadnienia": *dostojewskijmo*, *puszkinoty*[18].

---

[14] [W polskim przekładzie J. Tuwima: „A mołodycie! A diwczata!" (A. Puszkin, *Huzar*, [w:] J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, t. 1, wstęp S. Pollak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 230)].

[15] R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija*…, dz. cyt., s. 41. [Brak polskiego przekładu wiersza *Sołowiej* [Słowik], z którego pochodzi cytowane zestawienie tautologiczne].

[16] P. Bogatyriew, *Stichotworienije Puszkina* Gusar. *Jego istoczniki i jego wlijanije na narodnuju słowiesnost'*, [w:] *Oczerki po poetikie Puszkina*, dz. cyt., s. 145–195.

[17] [Brak polskich przekładów wierszy A. Puszkina *Za użynom objełsia ja*… i *Ja wlublon, ja oczarowan*…, z których pochodzą przytoczone neologizmy].

[18] R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija*…, dz. cyt., s. 33, 60. Słowo „nowszestwo" [nowość], opuszczone w *editio princeps*, zostało przywrócone w *Selected Writings*. [W polskim przekładzie J. Śpiewaka wersy W. Chlebnikowa „O, dostojewskijmo bieguszczej tuczi! / O, puszkinoty mlejuszczego połdnia!" (W. Chlebnikow, *Tworienija*, red. i wstęp M.J. Polakow, oprac. W.P. Grigorjew, A.E. Parnis, Sowietskij pisatiel, Moskwa 1986, s. 54) brzmią: „O, Dostojewski--mo chmury, co huczy, / O, puszkiniady południ mdlejących…" (W. Chlebnikow,

W terminologii formalistycznej **uzasadnienie** i **motywacja** są synonimami:

> […] wprowadzenie każdego pojedynczego motywu lub każdego zespołu motywów powinno być *uzasadnione* (umotywowane). System chwytów uzasadniających wprowadzenie pojedynczych motywów i ich zespołów nosi nazwę *motywacji*[19].

Porównajmy w recenzji Tomaszewskiego z *Najnowszej poezji rosyjskiej*:

> […] dawne szkoły starały się motywować swoje konstrukcje obiektywnymi prawami, właściwościami przedstawianych przedmiotów, wszelkie niespodzianki były usprawiedliwiane ich rzeczywistym prawdopodobieństwem – u Chlebnikowa widzimy „obnażenie chwytu", tj. całkowity brak motywacji chwytów literackich, nieuzasadnioną niespodziewaność konstrukcji[20].

Późniejsza korekta Tomaszewskiego sprowadza się do tego samego: nieoczekiwane połączenia słów u Puszkina są zawsze w ten czy inny sposób motywowane kontekstem artystycznym. To właśnie miał na myśli Jakobson, jednak nie wyraził tej myśli w sposób systematyczny[21].

Włamanie do wszechświata. Poezja i proza, wyb. i przeł. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 335)].

[19] B. Tomaszewskij, *Tieorija litieratury (Poetika)*, GIZ, Leningrad 1925, s. 147; o motywacji u Puszkina zob. s. 14, 45. [Kursywa w oryginale. Por. B. Tomaszewski, *Teoria literatury. Poetyka*, przekład z ros. pod red. T. Grabowskiego, Koło Polonistów S.U.P., Poznań 1935, s. 162: „[…] wprowadzenie każdego poszczególnego motywu lub każdego kompleksu motywów powinno być uprawdopodobnione (umotywowane). […] System chwytów, uprawdopodobniających wprowadzenie poszczególnych motywów i ich kompleksów, nazywa się motywacją"].

[20] „Kniga i Riewolucyja" 1921, nr 12, s. 54 (podpis: *Borskij*). Por. B. Tomaszewskij, *Tieorija litieratury…*, dz. cyt., s. 160–161.

[21] Por. list Jakobsona do Nikołaja Trubieckiego (między marcem a lipcem 1921 roku): M. Szapir, *Matieriały po istorii lingwisticzeskoj poetiki w Rossii (koniec 1910-ch – naczało 1920-ch godow)*, dz. cyt., s. 51–52.

2. „Česká teorie": autorski inwariant i mitologia poetycka

Artykuł Jakobsona *Socha v symbolice Puškinově* [Posąg w symbolice Puszkina], oparty na wykładzie *K Puškinově symbolice* [O symbolice Puszkina] wygłoszonym przez uczonego w Praskim Kole Lingwistycznym (PLK) 8 lutego 1937 roku[22], po raz pierwszy został zamieszczony w czasopiśmie PLK „Slovo a Slovesnost"[23]. Związany był z pracami nad czterotomową edycją dzieł Puszkina w czeskich przekładach, która ukazała się pod redakcją Jakobsona i Alfreda Bema w latach 1936–1938 z okazji setnej rocznicy śmierci poety. Trzy notatki Jakobsona dotyczące studiów nad Puszkinem zostały opublikowane jako posłowia do poszczególnych tomów; kilka kolejnych pojawiło się w artykułach prasowych[24]. Rosyjscy puszkinolodzy, nieznający języka czeskiego, przeczytali artykuł o posągu we francuskim tłumaczeniu Marguerite Aucouturier-Derridy – *La statue dans la symbolique de Pouchkine* [Statua w symbolice Puszkina][25]. W 1975 roku puszkinologiczny cykl został opublikowany w języku angielskim z poprawkami i uzupełnieniami autora, dzięki czemu wspomniany artykuł o posągu jest obecnie lepiej znany pod późniejszym tytułem: *The Statue in Puškin's Poetic Mythology* [Posąg w mitologii poetyckiej Puszkina][26]. Jego rosyjskie tłumaczenie autorstwa Nikołaja Piercowa (z angielskiego) ukazało się dopiero w okresie pieriestrojki (1987).

Celem tej pracy jest ujawnienie konstant („neměnné složky neboli konstanty") symboliki Puszkina, tj. „inwariantu" semantycznego cha-

---

[22] Zob. P. Čermák, C. Poeta, J. Čermák, *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*, Academia, Praha 2012, s. 227–228.

[23] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, „Slovo a Slovesnost" 1937, R. III, nr 1, s. 2–24.

[24] O. Malewicz, *Roman Jakobson po-czeszski*, „Russkaja Litieratura" 2007, nr 1, s. 112–113.

[25] R. Jakobson, *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1973, s. 152–189.

[26] Tenże, *Puškin and His Sculptural Myth*, przeł. i red. J. Burbank, Mouton, The Hague–Paris 1975, s. 1–45.

rakterystycznego dla autora lub grupy jego dzieł w takim samym stopniu, w jakim pewne konstanty poetyckie charakteryzują „verš celé básně anebo básníkův verš vůbec”[27]. System takich inwariantów semantycznych Jakobson nazywa autorską **mitologią poetycką**.

Jedną z konstant poezji Puszkina jest motyw posągu i związany z nim inwariantny zespół sytuacji fabularnych, który w ujęciu Jakobsona wygląda następująco: 1) „Člověk […] touží po klidu a tento motiv se proplétá s touhou po ženě”; 2) „Nad touto vytouženou ženou má socha […] nadpřirozenou, nepostižitelnou moc”; 3) „Člověk hyne zákrokem sochy”[28].

Tematy przynajmniej dwóch takich dzieł – *Baśni o złotym kogutku*[29] i *Gościa kamiennego*[30] – zostały zapożyczone przez Puszkina od pisarzy zagranicznych (Washingtona Irvinga i autorów, którzy opracowali fabułę o Don Juanie). Jednakże „[...] vybírá si ze svých předloh jen prvky, s vlastním pojetím sourodé, a to, co mu odporuje, přetváří po svém”[31], a zatem stanowią one realizację właśnie puszkinowskiego inwariantu fabularno-mitologicznego. Pod koniec życia Jakobson zidentyfikował „niezmienność pośród zmienności” jako „dominujący temat i narzędzie metodologiczne” leżące u podstaw jego wieloletnich badań[32].

Pojęciem „mitologii poetyckiej” Jakobson uzupełnił pojęcie „dialektologii poetyckiej”, wprowadzone w książce *Nowiejszaja russkaja poezija*:

> Rozwój teorii języka poetyckiego będzie możliwy jedynie wtedy, kiedy poezję zacznie się traktować jako fakt społeczny, kiedy stworzy

---

[27] Tenże, *Socha v symbolice Puškinově*, dz. cyt., s. 2–3.

[28] Tamże, s. 4–5.

[29] [W polskim przekładzie A.E. Odyńca (Gebethner i Wolff, Warszawa 1874)].

[30] [W polskim przekładzie S. Pollaka w: A. Puszkin, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 217–256].

[31] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, dz. cyt., s. 6.

[32] Tenże, *My Favorite Topics*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, t. 7: *Contributions to Comparative Mythology, Studies in Linguistics and Philology*, dz. cyt., 1985, s. 371.

> się pewnego rodzaju poetycką dialektologię. Z takiego punktu widzenia Puszkin stanowi centrum poetyckiej kultury pewnej epoki z danym zakresem wpływów[33].

Stąd pierwotny tytuł książki Jakobsona: *Podstupy k Chlebnikowu (opyt poeticzeskoj dialektołogii)* [Podejścia do Chlebnikowa (próba poetyckiej dialektologii)][34].

„Mitologia poetycka" jest pojmowana jako szczególny analog mitologii ludowej, podobnie jak „dialektologia poetycka" i chwyt „etymologii poetyckiej" w języku poetyckim stają się analogami różnic dialektalnych i zjawiska etymologii ludowej w języku praktycznym. Do badania języka poetyckiego i semantyki poetyckiej Jakobson stosuje zatem te same metody, które wykorzystuje się w językoznawstwie ogólnym, dialektologii i etnografii.

Jakobson analizował „mythus o ničivé soše", znany również jako „mythus o oživené soše"[35], wyłącznie w tekstach poetyckich Puszkina. Później Jurij Łotman, opierając się na rozpoznaniach Jakobsona, odkrył obecność tego inwariantu w utworze prozatorskim – opowiadaniu *Dama pikowa*[36].

> R.O. Jakobson [...] pokazał, że tytuły trzech dzieł Puszkina – *Jeździec miedziany*, *Gość kamienny* i *Złoty kogutek* – zawierają sprzeczność między odniesieniami do materii nieożywionej (miedzi, kamienia, złota) a postaciami ożywionymi, która leży u podstaw motywu ożywienia materii nieożywionej. W nieco innej formie ta sama sprzeczność uwidacznia się również w tytule *Dama pikowa*, który oznacza zarówno starą hrabinę, jak i kartę do gry. [...] Później martwa już hrabina

---

[33] Tenże, *Problemy poetyki*, dz. cyt., s. 34; por. J. Merrill, *The Origins of Russian Literary Theory. Folklore, Philology, Form*, Northwestern University Press, Evanston 2022, s. 146–180.

[34] Rossijskij gosudarstwiennyj archiw litieratury i iskusstwa, zesp. 336 (W. Majakowski), inw. 5, j.a. 96, k. 6; M. Szapir, *Matieriały po istorii lingwisticzeskoj poetiki w Rossii (koniec 1910-ch – naczało 1920-ch godow)*, dz. cyt., s. 44.

[35] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, dz. cyt., s. 7, 12.

[36] [W polskim przekładzie S. Pollaka w: A. Puszkin, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 363–393].

będzie się poruszać, szurać pantoflami; leżąc w trumnie, mrugnie do Hermanna[37].

Ujawnienie jeszcze jednego wariantu inwariantnego mitu pomaga doprecyzować formułę wyjściowej sytuacji mitu o posągu (**człowiek marzy o szczęściu i spokoju, związanych z upragnioną kobietą**). Taka formuła niewątpliwie ma zastosowanie w przypadku *Jeźdźca miedzianego*[38] i, z pewnymi zastrzeżeniami, w *Baśni o złotym kogutku*. Nie wiadomo jednak, na ile „moralne odrodzenie" Don Juana, marzącego o szczęściu z Doñą Anną (*Gość kamienny*), jest prawdziwe; możliwe, że Doña Anna ma rację i że to jedynie retoryczna sztuczka uwodziciela. Hermann waha się: uwodzi dziewczynę, aby z jej pomocą przeniknąć do domu hrabiny, a następnie, jak się zdaje, naprawdę się w niej zakochuje. Dlatego pierwotna formuła powinna zostać zmodyfikowana (czego Łotman nie robi) – na przykład tak: **człowiek zdobywa kobietę, pokonując przeszkody**.

W wyobraźni Hermanna ożywa nie posąg, lecz karta, która jednak staje się równie ikoniczną reprezentacją wrogiej siły, jak posąg komandora w dramacie *Kamiennyj gost'*. Hermann się waha, wybierając między hrabiną a Lizawietą, i wybrawszy tę pierwszą, traci tę drugą (finałowa sytuacja fabularna mitologicznego inwariantu Puszkina).

3. „Polish theory": gramatyka poezji

Pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku Jakobson wiele uwagi poświęcał teoretycznym problemom gramatyki. Po pracach o szyfterach (indeksalnych elementach języka) i kategoriach czasownika

[37] J. Łotman, *Tiema kart i kartocznoj igry w russkoj litieraturie naczała XIX wieka*, Uczonyje Zapiski Tartuskogo Gosudarstwiennogo Uniwiersitieta, nr 365: „Trudy po Znakowym Sistiemam" 1975, t. 7, s. 137–138; zob. I. Pilszczikow, *Łotman i Jakobson kak puszkinisty. Puti i pierieputja*, „Slavic Literatures" 2024, t. 143, s. 85–88.

[38] [W polskim przekładzie J. Tuwima w: tegoż, *Z rosyjskiego*, dz. cyt., s. 245–260].

(1957) oraz semantyce przypadków w języku rosyjskim (1958) zajął się problemem znaczenia kategorii gramatycznych dla poetyki. Struktury gramatyczne leżą u podstaw każdej wypowiedzi językowej, ale w poezji, zwłaszcza w krótkich formach lirycznych, odgrywają również rolę kompozycyjną. W przełomowym dla słowiańskiego strukturalizmu zbiorze materiałów z Międzynarodowej Konferencji Poetyki w Warszawie (18–27 sierpnia 1960) ukazał się artykuł Jakobsona, którego już sam tytuł zapowiadał nowe podejście do analizy tekstów poetyckich: *Poezija grammatiki i grammatika poezii* [Poezja gramatyki i gramatyka poezji][39]. Związek gramatyki i semantyki Jakobson po raz pierwszy zademonstrował na przykładzie wierszy Puszkina *Ja was lubił…* [Kochałem Panią…][40] i *Czto w imieni tiebie mojom?...* [Cóż Tobie imię moje powie…][41]. Pozostając pod wrażeniem artykułu Jakobsona, Łotman pisał, że teza „[…] o artystycznym znaczeniu form gramatycznych w tekście poetyckim" otwiera drogę „[…] do innych przykładów semantyzacji formalnych elementów tekstu w sztuce"[42].

Jonathan Culler dostrzegł podstawowy mankament gramatyki poetyckiej Jakobsona w braku uprzednio zdefiniowanych obiektywnych kryteriów poetologicznej relewancji kategorii gramatycznych[43]. W odpowiedzi Paul Kiparsky przedstawił zasadnicze argumenty w obronie podejścia Jakobsona. Według Jakobsona w poezji

---

[39] R. Jakobson, *Poezija grammatiki i grammatika poezii*, [w:] *Poetics. Poetyka. Poetika*, Mouton–Państwowe Wydawnictwo Naukowe, The Hague–Paris–Warszawa 1961, s. 397–417. [Polski przekład Z. Klocha w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, oprac. M.R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 222–250]. Zob. D. Ulicka, *Role społeczne uczonych. Roman Jakobson i Polacy*, dz. cyt., s. 268–269.

[40] [W polskim przekładzie J. Tuwima w: tegoż, *Z rosyjskiego*, dz. cyt., s. 198].

[41] [W polskim przekładzie J. Tuwima, tamże].

[42] J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 29; por. I. Pilszczikow, *Łotman i Jakobson kak puszkinisty. Puti i pierieputja*, dz. cyt., s. 81–83.

[43] J. Culler, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, Ithaca 1975, s. 55–74.

„[…] ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwytem szeregu”[44]. Innymi słowy, forma poetycka jest tworzona przez „[…] *syntagmatyczną* rekurencję *paradygmatycznie* ekwiwalentnych elementów językowych”[45], z czego wynika, że powtarzające się elementy i ich kombinacje są relewantne tylko wtedy, kiedy są paradygmatycznie ekwiwalentne, tj. gdy można do nich zastosować ogólną regułę i gdy tworzą w stosunku do niej odrębną grupę. To właśnie na takich elementach opiera się gramatyka poetycka Jakobsona[46].

Po artykule *Poezija grammatiki…* nastąpiły analizy dziesiątków poetyckich arcydzieł pochodzących z różnych tradycji literackich, w tym analizy gramatyczne innych wierszy Puszkina[47]. Wszystkie te prace zostały zebrane w dedykowanym Krystynie Pomorskiej trzecim tomie *Selected Writings*. Przedmowa do tego tomu bezpośrednio łączy jego tematykę z przedsięwzięciami Instytutu Badań Literackich PAN, w których Jakobson brał udział[48]. W materiałach z jego wykładów z lat siedemdziesiątych zachowały się szkice gramatyczno-semantycznej analizy innego wiersza Puszkina – *Nie poj, krasawica, pri mnie…* [Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa…][49], przeplatane wypisami z dawnego, wysoko cenionego przez Jakobsona artykułu Andrieja Biełego[50]. To przy okazji kolejne potwierdzenie

---

[44] R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51/52, z. 2, s. 441.

[45] P. Kiparsky, *Roman Jakobson and the Grammar of Poetry*, [w:] *A Tribute to Roman Jakobson, 1896–1982*, Mouton, Berlin–New York–Amsterdam 1983, s. 29.

[46] Tamże, s. 30; por. I. Pilszczikow, *Łotman i Jakobson kak puszkinisty. Puti i pieriieputja*, dz. cyt., s. 80–81.

[47] Zob. R. Jakobson, *Selected Writings*, t. 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, dz. cyt., 1981, s. 345–387.

[48] Tamże, s. V.

[49] Massachusetts Institute of Technology, Libraries, Department of Distinctive Collections, Roman Jakobson papers (MC-0072), Box 35, Folder 24. [Wiersz w polskim przekładzie A. Ważyka w: A. Puszkin, *Utwory wybrane*, dz. cyt., s. 83–84].

[50] A. Biełyj, Nie poj, krasawica, pri mnie… *A.S. Puszkina (Opyt opisanija)*, [w:] tegoż, *Simwolizm. Kniga statiej*, Musaget, Moskwa 1910, s. 396–428. Zob. R. Jakobson, *Mój futuryzm*, dz. cyt., s. 25.

bynajmniej nie oczywistego wpływu Biełego na Jakobsona[51]. W tych samych teczkach archiwalnych znajdują się notatki Jakobsona na temat wierszy Puszkina *Przypomnienie*[52], *Na wzgórzach Gruzji…*[53] i *Pamiętam nagłe zachwycenie*[54], zestawione z wcześniej analizowanymi wierszami, i zapiski bezpośrednio łączące analizę wierszy z badaniem semantyki przypadków[55].

W pracach Jakobsona nie znajdujemy przykładów połączenia dwóch nowatorskich podejść – „czeskiego" i „polskiego". Aleksandr Żółkowski, który połączył je na materiale tego samego wiersza Puszkina *Ja was lubił…*[56], zapytał Jakobsona podczas spotkania, dlaczego

> […] osobno opracowuje koncepcję inwariantów semantycznych, na przykład w artykule o posągu, i koncepcję gramatyki poetyckiej, na przykład w artykule o wierszu *Ja was lubił…*, nie łącząc ich w jedną teorię inwariantnych motywów, zarówno tematycznych, jak i stylistycznych. Jakobson odpowiedział, niczym augur, że nie można wszystkiego robić samemu; pewne rzeczy trzeba zostawić innym[57].

Właśnie to robimy.

Z rosyjskiego przełożyła Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

---

[51] Por. cytaty bez znaków cytowania z prac Biełego w brneńskich wykładach Jakobsona: I. Pilszczikow, *„Wnutrienniaja forma słowa" w tieorijach poeticzeskogo jazyka*, „Kritika i Siemiotika" 2014, nr 2, s. 61–62.

[52] [W polskim przekładzie A. Mickiewicza w: *Pisma Adama Mickiewicza. Nowe wydanie zupełne*, t. 1, E. Jung-Treuttel–Franz Wagner, Paryż–Leipzig 1861, s. 391–392].

[53] [W polskim przekładzie J. Tuwima w: J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, dz. cyt., s. 199].

[54] [W polskim przekładzie S. Pollaka w: S. Pollak, *Wiersze wybrane i przekłady*, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 132].

[55] Massachusetts Institute of Technology, Libraries, Department of Distinctive Collections, Roman Jakobson papers (MC-0072), Box 35, Folders 25–27.

[56] A. Żołkowskij, *Inwarianty i struktura tieksta* Ja was lubił… *Puszkina*, „Russian Literature" 1979, t. 7, nr 1, s. 1–25.

[57] Tenże, *Roman Osipowicz Jakobson (Iz miemuarnych zamietok)*, [w:] *Roman Jakobson. Tieksty, dokumienty, issledowanija*, red. H. Baran, S. Gindin, RGGU, Moskwa 1999, s. 275.

Jan Kordys
Instytut Badań Literackich PAN
ORCID: 0000-0002-2974-464X

Władimir Propp: muzyka i nauka

Danuta Ulicka we *Wstępie* do wyboru prac Władimira Proppa pisała o nim jako „[…] myślicielu w gruncie rzeczy nieznanym"; wiedza o nim pozostaje „[…] w istocie jednostronna i ułomna" (rok 2000)[1]. Nie była odosobniona. Pisarz Michaił Uspienski (w 2005 roku) wyznawał:

> […] ze zdumieniem uświadomiłem sobie, że nic nie wiem o Władimirze Jakowlewiczu Proppie, znam tylko daty urodzin i śmierci, miejsca pracy i kilka dzieł. Żadnych szczegółów biografii – gdzie się urodził, uczył, jaki był jego status społeczny, czy był represjonowany, gdzie przeżył wojnę, był ewakuowany czy pozostał tu w czasie blokady, czy otrzymał jakieś nagrody – kompletnie nic[2].

Dokumenty oficjalne, zapisy osobiste (istotne dla organów Państwa) publikowane są w rytmie narzuconym przez instytucje zgodnie z wyobrażeniami o tym, co społeczeństwo **może wiedzieć**[3].

---

[1] D. Ulicka, *Wstęp*, [w:] W. Propp, *Nie tylko bajka*, wyb. i przeł. D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 5.

[2] A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp. Żyzniennyj put', naucznaja diejatielnost'*, Dmitrij Bułanin, Sankt-Pietierburg 2006, s. 5 (to i kolejne tłumaczenia z publikacji obcojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, są moje – J.K.).

[3] „W każdym społeczeństwie dokumentacja jest wewnętrznie fałszywa od chwili, gdy warunki, które dają dostęp do jej wytworzenia, są powiązane

Archiwum jest nieodłączne od tajemnicy[4]. Z kolei „mimowolne" świadectwa epoki (dzienniki intymne, korespondencje, wspomnienia) ukazują się w meandrycznych quasicyklach (polityki historycznej). Poświadczają to, o czym kiedyś **nie należało** wiedzieć: **ślady** terroru (czytelne między wierszami), tragizm losu, rozpacz i zbrodnie[5].

Spróbujmy ukazać wielowymiarowość materiału. Konieczna jest umiejętność usłyszenia historii, „sejsmograficzne" wyczulenie zarówno na minimalne drgania, jak i na wielkie wstrząsy[6]. Wykraczamy wówczas poza sekwencje wydarzeń i jednostkowe doświadczenie, przechodzimy do wymiaru „trans-historycznego", mechanizmu określającego sensy „rozgrywane historią", a następnie szukamy trybów przekładu zjawisk z tego porządku na poziom tego, co historyczne, oraz ustalenia odpowiedniości między dwiema sferami[7]. Choć zapisy codzienności „rozrzedzają" dzieje, to ożywiają zarazem wymiar symboliczny zdarzeń istotnych z perspektywy piszącego. Nie tylko ukazuje się hierarchia (i logika) bardziej złożona niż układ faktów na osi czasu, lecz także objawiają się znaczenia splecione z biegunami egzystencji – życiem i śmiercią[8].

I

Władimir Propp urodził się 16 (28) kwietnia 1895 roku w Sankt Petersburgu. Pochodził z rodziny Niemców nadwołżańskich. Hermann

---

z układem władzy, a w konsekwencji – z brakiem równowagi" (C. Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Éditions Verdier, Lagrasse 2006, s. 380; tenże, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Gallimard-Le Seuil, Paris 2003).

[4] Por. L. Marin, *Le Secret*, „Traverses" 1984, nr 30–31, s. 63–64.

[5] Zob. J. Kordys, *Na scenie (dziejów)*, „Teksty Drugie" 2025, nr 6, s. 394–401.

[6] W.N. Toporow, *Ob istorizmie Achmatowoj*, „Russian Literature" 1990, t. 28, s. 279; zob. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, s. 117 i nast.; pojęcie „wrażliwość sejsmograficzna" pojawia się zresztą w tekście Toporowa (s. 281).

[7] W.N. Toporow, *Ob istorizmie Achmatowoj…*, dz. cyt., s. 278.

[8] Tamże, s. 283–284, 376–377.

Waldemar – to imiona dane mu na chrzcie w Kościele Ewangelicko-Luterańskim św. Anny (St.-Annen-Kirche)[9]. Jego rodzicami byli Jacob Propp i Anna Elisabeth z domu Bösel (w zapisie rosyjskim: Jakow Filippowicz i Anna Fridrichowna bądź Ioann Jakow i Anna Jelizawieta). Ojciec kierował petersburskim oddziałem towarzystwa handlowo-przemysłowego „Dom Handlowy Bracia Schmidt" (potentat na imperialnym rynku zbożowym z Saratowa). Przodkowie, prapradziadek Michael Propp (1736–1805) wraz z żoną (Elisabeth Dewald, 1746–?) przypłynęli do Kronsztadu w 1766 roku[10].

Gospodarstwo (chutor Propp) ojciec Władimira kupił w 1908 roku[11]. Po jego śmierci w 1919 roku prowadziła je matka (zmarła w Leningradzie w 1942 roku). Stanowiło ono część założonej w 1767 roku kolonii Hussenbach (wcześniej Hussendorf, dziś Liniewo w obwodzie wołgogradzkim).

Propp ukończył Wydział Historyczno-Filologiczny Uniwersytetu Petersburskiego. Był nauczycielem języka niemieckiego i rosyjskiego w szkołach (także w macierzystej Annenschule) oraz lektorem w placówkach badawczych. Tyle moglibyśmy się dowiedzieć **bez trudu**. Od rodziny nie dowiedzielibyśmy się niczego więcej. Tematem tabu były aresztowanie i uwięzienie Proppa. Milczenie pozwoliły przełamać kwerendy uczennicy (folklorystki Antoniny Martynowej)[12]. Propp został zatrzymany przez agentów OGPU w nocy z 22 na 23 sierpnia

---

[9] Propp rozpoczął naukę w niemieckiej szkole Kaiser, maturę zaś zdał w prestiżowej Annenschule w Petersburgu, założonej w 1736 roku. A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp…*, dz. cyt., s. 35–42.

[10] W 1762 i 1763 roku caryca Katarzyna II wydała po jednym manifeście zachęcającym cudzoziemców do zasiedlania Powołża (na drugi z nich licznie odpowiedzieli Niemcy). Od 1763 do połowy 1766 roku (manifest przestał wówczas obowiązywać) przyjechało tam około trzydziestu tysięcy kolonistów. Tamże, s. 7–9. Drzewo genealogiczne rodziny Proppów w Rosji, s. 10–11, 35.

[11] O historii zakupu ziemi (od księcia N.N. Gagarina) pisze Martynowa, tamże, s. 25–34.

[12] A.N. Martynowa, *Licznyj fond W.Ja. Proppa w rukopisnom otdiele Instituta russkoj litieratury (Puszkinskij Dom) RAN*, „Żywaja Starina. Żurnał o russkom folkłorie i tradicyonnoj kulturie" 1995, nr 3 (7), s. 7–8.

1930 roku[13]. Pracował wówczas jako lektor niemieckiego w Instytucie Gospodarki Wiejskiej oraz Instytucie Planowania w Leningradzie. Przedstawiony zarzut brzmiał następująco: „[…] przynależność do nielegalnej organizacji Jung-Niewanija, która postawiła sobie za cel wciągnięcie w szeregi organizacji młodzieży i wychowanie jej w duchu nacjonalistyczno-szowinistycznym”[14].

Chodziło o założoną w 1847 roku korporację studentów pochodzenia niemieckiego, którzy pragnęli kultywować pamięć o kraju przodków. Stowarzyszenie to zakończyło działalność wraz z wybuchem I wojny światowej. Po rewolucji wielu jego członków opuściło Rosję. W 1922 roku pozostali uczcili 75-lecie jego powstania; spotykali się wieczorami i organizowali wykłady popularno-naukowe[15]. 22 sierpnia 1930 roku korporacja, podobnie jak inne niemieckie stowarzyszenia (na przykład Towarzystwo Niemieckich Lekarzy, którzy „źle leczyli komunistów i komsomolców”, starali się „szkodzić partii od wewnątrz”), została zlikwidowana. Aresztowano czterdzieści osób (prawników, lekarzy, architektów, artystów i naukowców). Niektórzy z uwięzionych przyznali, że ich aktywność miała nielegalny i antysowiecki charakter[16].

Protokół pierwszego przesłuchania, które mogło się odbyć już w noc aresztowania, opatrzono datą 23 sierpnia. Brakuje pytań śledczego, wszystkie protokoły zawierają tylko odpowiedzi. Te zaś dotyczą

---

[13] Zjednoczony Państwowy Zarząd Polityczny (ros. Objedinionnoje gosudarstwiennoje politiczeskoje uprawlenije) – tajna policja polityczna; sfery aktywności – bezpieczeństwo wewnętrzne, wywiad i kontrwywiad. Powstała w 1923 roku; w 1934 została włączona w struktury NKWD.

[14] Numer sprawy karnej: 3058-30. W trakcie rewizji skonfiskowano całą korespondencję oraz – prawdopodobnie – rękopisy. W zbiorach archiwalnych brakuje prac z lat dwudziestych i trzydziestych. A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp…*, dz. cyt., s. 106–109.

[15] Tamże, s. 113.

[16] Tamże, s. 112–113. Wcześniej rozpoczynają się czystki w środowisku akademickim (między listopadem 1929 a lutym 1930 roku aresztowano 150 uczonych z Akademii Nauk); o represjach wobec folklorystów zob. T.G. Iwanowa, *Istorija russkoj folkłoristiki XX wieka. 1900 – pierwaja połowina 1941 gg.*, Dmitrij Bułanin, Sankt-Pietierburg 2009, s. 488–515.

rodziny, stosunku do własności prywatnej[17], a nade wszystko organizacji Jung-Niewanija. Propp oświadczył, że raz, wiosną 1913 roku, uczestniczył w wieczorze stowarzyszenia. Nie wzbudziło ono jednak jego zainteresowania: przy piwie śpiewano niemieckie pieśni, starsi wspominali studenckie czasy; „[…] członków organizacji nie znam i dlatego nie mogę podać nazwisk"[18]. Na żądanie śledczego, aby opisał związek z kręgiem teozofów, odpowiedział, że dwukrotnie był na ich zebraniach w 1915 roku; po rewolucji wygłosił wykład *Dramat Puszkina*. Później przestał uczestniczyć w spotkaniach, „[…] gdyż krąg miał odchylenie mistyczne"[19]. 14 września usłyszał akt oskarżenia: „[…] współpraca z «niemieckimi szpiegowskimi grupami kontrrewolucyjnymi»"[20].

Drugie przesłuchanie odbyło się 22 października 1930 roku. Propp nie przyjął postawionych zarzutów: „Nie uznaję się za winnego prz[estępstw] z art. 58^{11} i 58^{4} k[odeksu] k[arnego]. Nie uczestniczyłem w żadnych organizacjach mających charakter kontrrewolucyjny"[21]. W trakcie trzeciego przesłuchania padły pytania o byłego ucznia, który wyjechał do Niemiec, oraz osobę, którą Propp poznał dopiero w areszcie, zatrzymaną w tej samej sprawie[22]. Ostatnie przesłuchanie (17 stycznia 1931 roku) dotyczyło szkolnych kół literackich (w okresie, gdy Propp pracował jako nauczyciel), stosunku do marksizmu-leninizmu („jako marksista z przekonania przyjmowałem w nauczaniu tylko metodę marksistowską" – odpowiedział) i adresatów korespondencji (szczególnie z zagranicy)[23]. W archiwach

---

[17] Gospodarstwo rodziców zostało skolektywizowane w 1929 roku (w ramach procedury rozkułaczania); na jego miejscu powstał kołchoz imienia Józefa Stalina. A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp*…, dz. cyt., s. 99–104.

[18] Tamże, s. 115.

[19] Tamże.

[20] Tamże, s. 116–117.

[21] Tamże, s. 117. W przypadku orzeczenia winy wyrok nie mógł być niższy niż trzy lata pozbawienia wolności wraz z konfiskatą mienia. W okolicznościach wyjątkowo obciążających – rozstrzelanie lub uznanie za wroga ludu pracującego, pozbawienie obywatelstwa na zawsze oraz konfiskata mienia.

[22] Tamże, s. 117–118. Trzecie przesłuchanie Proppa odbyło się 3 listopada 1930 roku.

[23] Tamże, s. 118–119.

znajduje się pismo z 18 kwietnia o „[…] zmianie trybu zapobiegania sposobom uchylania się od sądu i śledztwa". „Przebywanie na wolności nie wpłynie na przebieg śledztwa"; „oskarżony Propp" może więc opuścić areszt, jeśli zobowiąże się, iż pozostanie w Leningradzie oraz stawi się na każde wezwanie sądu. Nie wolno mu rozpowszechniać informacji o śledztwie uzyskanych w trakcie przesłuchań. Stanowią one tajemnicę państwową. Propp podpisał obydwa dokumenty. Zwolniony z aresztu 17 kwietnia 1931 roku, w czerwcu wrócił do pracy w Instytucie Planowania[24].

W sprawie organizacji Jung-Niewanija przed sądem stanęło trzydzieści dziewięć osób. W akcie oskarżenia czytamy o „[…] niemieckich kontrrewolucyjnych grupach szpiegowskich":

> Rewolucja październikowa zasiała panikę w szeregach burżuazji, a spojrzenia nie tylko niemieckiej, ale i części rosyjskiej burżuazji zwróciły się z nadzieją w stronę Niemiec – że tym ostatnim uda się zdusić pierwszą republikę robotniczo-chłopską. […] Działalność tych grup trwała 12 lat, to znaczy od 1918 roku, a ich wroga działalność dzieli się na trzy części: pangermańską, informacyjną i szpiegowską[25].

Na śmierć przez rozstrzelanie skazano dziesięć osób (karę zamieniono na dziesięć lat łagru). Wyroki od trzech do dziesięciu lat obozu zasądzono dwudziestu jeden więźniom. Kilka osób zesłano na Syberię i do Kazachstanu, pozostałe pozbawiono praw obywatelskich i prawa do przebywania w dużych miastach[26].

Gdy Antonina Martynowa zwróciła się do kierownictwa Federalnej Służby Bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej w Sankt Petersburgu z prośbą o wgląd w akta sprawy, otrzymała odpowiedź odmowną – Propp nie został bowiem zrehabilitowany. Konieczny był wniosek rodziny do prokuratury. Ta zaś nie stwierdziła, że aresztowany popełnił czyny karalne. Podanie rozpatrzono więc pozytywnie (z datą 28 października 2002 roku). Równocześnie uchylono zakaz opuszczania miasta[27].

---

[24] Tamże, s. 120–121.
[25] Tamże, s. 111.
[26] Tamże, s. 120–122.
[27] Tamże, s. 106–109.

II

12 września 1934 roku Propp zapisał w dzienniku:

> Kiedy dziś wracam pamięcią do ciężkich chwil w moim życiu – więzienia, wygnania z domu, gdy oczekiwałem na rozwód, myślę, że dla mnie właśnie te czasy należały do najszczęśliwszych, gdyż skądś pojawiła się jakaś siła i wziąłem się w garść. […] Bywają dni, gdy sam sobie wydaję się ułomny; zastanawiam się wówczas, co to znaczy być bohaterem. Myśl ta przyszła mi do głowy jeszcze w więzieniu. W więzieniu nie było mi wesoło, ale byłem spokojny i wspominam ten czas bez wstydu. Śledczego pokonałem spokojną konsekwencją odpowiedzi. […] Problem radości w więzieniu jest problemem głębszym, to problem „uczty w czasach zarazy". Bohaterem jest ten, kto przyjmuje to, czego nie chce przyjąć. Człowiek nie chce zła i śmierci. Ten, kto przyjmuje zło i śmierć, jest bohaterem. Stąd odwaga. […] Chcieć tego, czego się nie chce?[28].

Propp zaczął prowadzić dziennik w 1911 roku. Notował z przerwami; znaczna część zapisków zaginęła (prawdopodobnie została zniszczona). Ocalały te z ostatnich dziesięciu lat (165 stron rękopisu). Strona tytułowa: *Dziennik starości. 1962–196…* oraz rysunek – zapalona świeczka, nad nią gałązka[29]. 17 stycznia 1965 roku napisał: „Postawiłem maleńką świeczkę na moim stole jako symbol światła, które świeci we mnie. Od czasu do czasu ją zapalam"[30]. Dodajmy jeszcze autobiograficzną powieść w języku rosyjskim *Drzewo życia* (zachowała się tylko część)[31].

Propp nie wierzy w mnemotechniczną funkcję dziennika, wątpi w celowość tej praktyki. Notatka z 23 czerwca 1965 roku mówi:

---

[28] Tamże, s. 122–123.

[29] *Nieizwiestnyj W.Ja. Propp. Naucznoje izdanije*, zebr. i przedm. A.N. Martynowa, Wydawnictwo „Aletheia", Sankt Petersburg 2002, s. 334 (zapis w języku niemieckim). Dalej wszystkie odniesienia do stron *Dziennika* podane w tekście głównym.

[30] Tamże, s. 297.

[31] Tamże, s. 25–159; A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp…*, dz. cyt., s. 68–70.

> Od dawna nie pisałem i nie wiem, czy to potrzebne. Prowadzić dziennik, oszczędzać pieniądze – wszystko jedno. Kiedyś może się przydadzą, lecz zajęcie to nie zasługuje na szacunek. W dzienniku gromadzi się wspomnienia. Czy kiedyś je przeczytam i będę wspominał? Ale kiedy przeczytam? (s. 312).

Jednak kontynuuje: „[…] przyzwyczaiłem się już do porannego pisania dziennika. To mnie podnosi wewnętrznie i zewnętrznie na cały dzień" (31 stycznia 1965 roku, s. 300)[32]. Używa konsekwentnie dwóch języków: rosyjskiego („języka ojca") i niemieckiego („języka matki")[33]. Przeważa pierwszy. *Dziennik* jest zapisem autokomunikacji, formą introspekcji, która pozwala spojrzeć na siebie z dystansu[34]. Ontogenetycznym źródłem wewnętrznego monologu jest mowa egocentryczna, w przypadku Proppa zauważamy również proces określany przez Lwa Wygotskiego jako *isparienije rieczi w mysli*. Zmienia się konsystencja mowy, która roztapia się w myśli, po czym materializuje się w zapisie[35]. Dla Wygotskiego mowa wewnętrzna to „[…] myślowy brulion mowy zapisanej", w którym znaczenia słów zostają zdominowane przez podmiotowy, emocjonalny sens[36].

Jeśli rosyjski pełni funkcję języka codzienności, to niemiecki

---

[32] Dramatyczny zapis z 10 lipca 1967 roku: „W mieście. Tracę orientację w czasie. Ten dziennik to moja podpora, abym nie stracił tej współrzędnej" (s. 313). Objawy wkrótce ustąpiły.

[33] I.Ł. Sawkina, *„A starost' wot ona, riadom". Riepriezientacyi starosti i starienija w dniewnikach sowietskogo wriemieni*, „Szagi / Steps" 2019, t. 5, nr 2, s. 202. Dodajmy, że młodzieńcze utwory poetyckie są napisane w języku niemieckim. *Nieizwiestnyj W.Ja. Propp…*, dz. cyt., s. 335–356; A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp…*, dz. cyt., s. 61–68.

[34] Ju.M. Łotman, *O dwóch modielach kommunikacyi w sistiemie kultury*, [w:] tegoż, *Izbrannyje statji w trioch tomach*, t. 1: *Statji po siemiotikie i tipołogii kultury*, „Aleksandra", Tallin 1992, s. 76–89; zob. także: C. Fernyhough, A.M. Borghi, *Inner Speech as Language Process and Cognitive Tool*, „Trends in Cognitive Sciences" 2023, t. 27, nr 12, s. 1180–1193.

[35] Ł.S. Wygotski, *Sobranije soczinienij. Tom wtoroj. Problemy obszczej psichołogii*, red. W.W. Dawydow, „Piedagogika", Moskwa 1982, s. 316.

[36] Tamże, s. 340, 346–349. W mowie wewnętrznej „[…] słowo jak gdyby wchłania w siebie sens słów poprzedzających i następujących po nim, rozszerzając prawie bezgranicznie ramy swojego znaczenia", tamże, s. 350.

opisuje świat muzyki i przeżyć[37]. I w tym świecie wydarza się coś, co jest najwyższym darem: „[…] moja istota rozpływa się w dźwiękach" (12 sierpnia 1962 roku, s. 291), „[…] w duszy słyszę melodię z sonaty E-dur Schuberta" (7 maja 1965 roku, s. 311). Codzienność znika, muzyka wprowadza wymiar święta. Nie jest ono jedynie czymś odmiennym od codzienności; święto ją przezwycięża, pozwala doznać piękna i szczęścia. Motyw ten pojawia się w *Dzienniku* cyklicznie: święto jest tożsame z muzyką jako wydarzeniem (*das Ereignis* u Heideggera)[38]. To świat, którym rządzi „myśl dźwiękowa" (fr. *pensée sonore*; Wittgenstein pisał o „wewnętrznym uchu"), która pozwala zapomnieć o sferze *das Man*. Niezwykłe zjawisko, przywilej wybranych: słyszą wewnętrzną muzykę wynurzającą się z nieświadomości[39]. Bernard Lechevalier (neurolog, profesor neuropsychologii klinicznej, organista tytularny w kościele św. Piotra w Caen) twierdzi, że „[…] zdolność do wewnętrznego przedstawiania muzyki istnieje tylko u doskonałych muzyków, amatorów bądź profesjonalistów"[40]. Dziennik staje się formą egzorcyzmu, muzyka – instrumentem, który uwalnia od zła, pozwala **wyrazić samego siebie**[41].

---

[37] Władimir Propp miał siedmioro rodzeństwa (w tym brata i siostrę z pierwszych małżeństw rodziców). Dzieci otrzymały staranne wykształcenie. W domu były duża biblioteka i fortepian, a guwernantki uczyły muzyki i języków obcych. Później Propp – równolegle ze studiami uniwersyteckimi – rozpoczął naukę w szkole muzycznej, ale jej nie ukończył. A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp*…, dz. cyt., s. 13–14, 24.

[38] Zob. G. Agamben, *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, Éditions Payot et Rivages, Paris 2005, s. 141–164.

[39] B. Lechevalier, *Le Cerveau mélomane de Baudelaire. Musique et neuropsychologie*, Odile Jacob, Paris 2010, s. 11–12.

[40] Tamże, s. 12, 14–16. Autor podkreśla kreatywny aspekt tego mechanizmu; halucynacyjne przeżywanie znanych utworów jest natomiast zjawiskiem o wiele szerszym. Szczegółowo omawia je Oliver Sacks w *Muzykofilii*. Wittgenstein odnotował w *Uwagach różnych* (przeł. M. Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 100): „Mogę potem całkiem wyraźnie słyszeć grę, choć wiem, że istnieje tylko w mojej wyobraźni".

[41] B. Lechevalier, *Le Cerveau de Mozart*, Odile Jacob, Paris 2003, s. 267.

III

Na początku 1965 roku Propp otrzymuje zgodę na opublikowanie przedmowy do włoskiego wydania *Morfologii bajki*[42]. 27 stycznia tegoż roku notuje: „Nie wiadomo, dlaczego jestem bardzo szczęśliwy i rad. Przeczytałem raz jeszcze tę przedmowę i dalej jestem zadowolony" (s. 298). Trzy dni wcześniej (24 stycznia 1965 roku) zapisał (w języku niemieckim):

> […] jestem niewypowiedzianie szczęśliwy [*Ich bin unsäglich glücklich*]. Ta książka pomaga mi chronić i podtrzymywać moje szczęście, a także go bronić. To, co widziałem, wystarczy, aby umrzeć w spokoju. Być godnym tego szczęścia – oto jedyna treść mojego życia (s. 298).

Dwa lata później przygotowuje drugie wydanie *Morfologii*, które ukazuje się w 1969 roku. Zapis z 23 grudnia 1967 roku brzmi:

> Wieczorem skończyłem *Morfologię*. To były cztery miesiące szczęścia aktywności umysłowej. Dni i godziny przypływu energii. Nigdy nie rozumiałem, z jakiego powodu mnie wychwalali i tłumaczyli. Teraz się zagłębiałem, jak w coś nowego. Jakie skomplikowane i jakie proste! Dziś bym nie napisał. Były dni i godziny szczęścia. I dni cierpień, gdy nic się nie składało, nie zgadzało. Potem wszystko się złożyło. Dokładne sprawdzenie każdego zdania, każdego schematu (s. 317).

Pracę nad *Morfologią bajki* Propp rozpoczął w 1918 roku, w czasie wojny domowej[43]. Książka, doskonale przyjęta przez znawców w 1928 roku, chwilę później skazana na niebyt, pozbawiona wspólnoty czytelników podtrzymującej jej trwanie w pamięci zbiorowej, trzydzieści lat później triumfalnie powraca z „krainy śmierci" dzięki

[42] V. Propp, *Morfologia della fiaba, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, przeł. i oprac. G.L. Bravo, Einaudi, Torino 1966; tekst Proppa (*Struttura e storia nello studio della favola*) na s. 201–227.

[43] A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp…*, dz. cyt., s. 46, 77–98.

Romanowi Jakobsonowi[44]. W innym języku. Podobny los spotka Olgę M. Frejdenberg. Światu objawi się w korespondencji z Borysem Pasternakiem[45]. Strażniczką Jej pamięci była Nina W. Braginska.

Nie wiemy, czy Propp i Frejdenberg kiedykolwiek ze sobą rozmawiali. Pozostało tylko świadectwo bezsłownego spotkania:

> Pewnego razu zobaczyłam w pustym korytarzu Wydziału Filologicznego, jak Władimir Jakowlewicz witał Olgę Michajłownę Frejdenberg. Władimir Jakowlewicz darzył wyjątkowym szacunkiem tę genialną kobietę, tak niedocenioną przez współczesnych. Tak więc, spotkawszy ją w pustym korytarzu, Propp pochylił się w pełnym czci ukłonie, lekko poruszając przed sobą prawą ręką, w której nagle „ujrzałam" kapelusz ze zwisającym do ziemi piórem[46].

Morfologia bajki to początek drogi. Ostatnią decyzją badawczą jest powrót do źródła w kunsztownie przekształconej formie. Propp wybiera główny motyw bajki: pojedynek bohatera z przeciwnikiem (przeciwnik przybrał postać smoka). Analizuje warianty tematu, jego transformacje w staroruskich ikonach (święty Jerzy walczący ze smokiem).

Oto zapis z 27 stycznia 1969 roku:

> Moje życie wkracza w swoje ostatnie stadium. Najważniejsze w tej chwili, aby ten okres przeżyć godnie. Krąg zainteresowań wciąż ten sam: malarstwo staroruskie. Mam przeklęty dar: we wszystkim od razu, gdy tylko spojrzę, widzę formę. Pamiętam, jak skończywszy uniwersytet, na daczy w Pawłowsku, gdzie byłem korepetytorem w rodzinie żydowskiej, wziąłem Afanasjewa. Otworzyłem na bajce

---

[44] Recepcję *Morfologii bajki* opisuje Elizabeth A. Warner w: *Władimir Jakowlewicz Propp i russkaja folkłoristika*, Fiłołogiczeskij fakultiet SPbGU, Sankt-Pietierburg 2005, s. 43–59.

[45] Wydanie angielskie: 1982; wydanie polskie: O. Frejdenberg, B. Pasternak, *Na całe życie. Listy 1910–1954*, przeł. W. Grajewski, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2014.

[46] O.Ja. Grieczina, *Czełowiek drugoj cywilizacyi*, [w:] *Nieizwiestnyj W.Ja. Propp*…, dz. cyt., s. 462–463.

> numer 50 i zacząłem czytać, ten numer i kolejne. I od razu się okazało: kompozycja wszystkich fabuł [*siużetow*] jest taka sama (s. 327).

Zapis z 9 czerwca 1969 roku dotyczący wystawy ikon:

> Na ikony nie można patrzeć tak jak na obrazy. Każdą należy przeżyć. Nie umiem patrzeć, zwycięża pożądliwość [*odolewajet żadnost'*], biegam od jednej do drugiej.

Propp pomija freski, które należy oglądać w naturalnym otoczeniu, na ścianach:

> Poświęciłem się ikonom. I tutaj stosuję to, co znam z folkloru. Malarstwo ikon bada się epokami – tak jest we wszystkich podręcznikach. Jednak należy je badać wedle wariantów. Stworzyłem opis fabuł [*siużetow*] ruskich ikon. Ze źródeł, które posiadam, wybrałem ok[oło] 130 fabuł (oprócz *parsun* i fabuł unikatowych). Historyczna nauka o fabułach [*siużetołogija*] – oto zadanie najbliższej przyszłości (s. 329).

Zapis z 25 kwietnia 1970 roku:

> Jeden dzień z mojego życia. Przedwczoraj zaniosłem rękopis *Jerzego w folklorze* do Instytutu Etnografii. Praca ta wypełniała moje dni i moje myśli. A teraz pojawia się *vacuum* (s. 330).

Propp przedstawia tekst w maju na posiedzeniu sekcji wschodniosłowiańskiej Instytutu Etnografii Akademii Nauk[47].

---

[47] Tekst W.Ja. Proppa *Zmiejeborstwo Gieorgija w swietie folkłora* ukazuje się w tomie *Folkłor i etnografija Russkogo Siewiera*, red. T.N. Bogdanowa-Kat'kowa, Izdatielstwo „Nauka", Leningrad 1973, s. 190–208; zob. także wymianę korespondencji między Proppem a Isidorem G. Lewinem (wybitnym folklorystą i kulturologiem z Uniwersytetu w Sankt Petersburgu, 1919–2018) na temat wykładu: A.N. Martynowa, *Władimir Jakowlewicz Propp…*, dz. cyt., s. 256–258. Zarysowaną w korespondencji ideę ikonograficznej analizy porównawczej motywu znajdujemy w: W.W. Iwanow, W.N. Toporow, *Strukturno-tipołogiczeskij podchod k siemanticzeskoj intierprietacyi proizwiedienij izobrazitielnogo iskusstwa w diachroniczeskom aspiektie*, „Trudy po znakowym sistiemam" VIII, Tartu 1977, s. 103–119 oraz G. Didi-Huberman, *Celui par qui s'ouvre la terre. Saint Georges, versions d'une légende*, Gallimard, Paris 2025.

IV

Zapis z 20 grudnia 1967 roku:

> Straconych u nas już miliony, a kaci stają się w gazetach bohaterami. Jubileusz GPU[48], muzyka i spektakle; ci, którzy widzieli nasze katownie (ja widziałem i wiem coś o tym), jedyne, co mogą, to kryć się po kątach i być niewidoczni (s. 316).

Był **widzialny** jak człowiek z innego świata. Słowa uczennicy: „Im lepiej poznawałam Władimira Jakowlewicza, tym bardziej przekonywałam się do dziwacznej myśli, iż należy do jakiejś wymarłej cywilizacji, która już dawno opuściła Ziemię"[49].

A może przybył ze świata fikcji? To sugestia Wiktora Kriwulina: „[…] w mojej pamięci pozostanie na zawsze nocną postacią bajkową, darczyńcą-pomocnikiem bohatera, tak starannie, precyzyjnie i skrupulatnie opisanym w *Morfologii bajki*"[50].

Ostatni zapis (z 25 lipca 1970 roku), w języku niemieckim, brzmi:

> Muzyka Schuberta oszałamia serce i myśl, stanowi teraz jedyny sens mojego życia. Jak wielki był. Wyraża to, co przeżywam w życiu. To nie **tylko** muzyka, lecz coś wielkiego, do czego dążył, inaczej nie mógłby **tak** napisać. Przeżywając go, przeżywam wszystko, co dzieje się we mnie, wznosi mnie i oświetla (s. 333–334; wyróżnienia W. Proppa).

Umiera 22 sierpnia 1970 roku.

Propp kreuje świat szczelnie odgrodzony od codzienności utożsamianej ze sferą *das Man* (11 marca 1965 roku pisze o „[…] przygniatającym poczuciu niemalże całkowitej wulgarności"; s. 308):

---

[48] Państwowy Zarząd Polityczny (Gosudarstwiennoje politiczeskoje uprawlenije) – utworzony w 1922 roku w ramach reorganizacji Czeki (Nadzwyczajnej Komisji do Walki z Kontrrewolucją i Sabotażem). Przewodniczącym był ludowy komisarz spraw wewnętrznych Feliks Dzierżyński.

[49] O.Ja. Grieczina, *Czełowiek drugoj cywilizacyi*, [w:] *Nieizwiestnyj W.Ja. Propp*…, dz. cyt., s. 462.

[50] W.P. Kriwulin, *Ekzamien po folkłoru*, [w:] *Nieizwiestnyj W.Ja. Propp*…, dz. cyt., s. 446.

„[…] należy stworzyć wokół siebie ścianę, podporę, aby nie upaść. Gdzie szukać takiego oparcia?" (zapis z 17 marca 1965 roku, w języku niemieckim, s. 309–310)[51]. Czyż w muzyce nie odtwarza źródłowej sfery psycho-akustycznej („bycia-wewnątrz-matki")[52]? Zrodzone wówczas poczucie bezpieczeństwa pozwala teraz **być u siebie** i **dla siebie** w świecie dźwięków.

Inne rozwiązanie: poświęcić się badaniu fabuł, które opowiadają o walce bohatera z Chaosem[53]. Ten zaś przyjmuje postać smoka pokonanego przez świętego Jerzego. Transtekstowa perspektywa mogłaby ujawnić mitopoetycką konfigurację, wspólną dla twórczości prozatorskiej i naukowej Proppa. Jego teksty stałyby się wówczas elementami jednego mitologemu – „uniwersalnego kompleksu znakowego" (termin Władimira N. Toporowa) *arbor mundi*. Symbolika drzewa świata – swoistego „atraktora" przyciągającego idee, obrazy i fabuły – pojawia się w twórczości Proppa nie tylko jako tytuł powieści i temat artykułu[54]. „Mit podstawowy" związany z *arbor mundi* (walka Gromowładcy z Wężem) stanowi tło artykułu o staroruskich ikonach. Za źródło bajki magicznej uznaje się z kolei opowieść o losach młodszego syna Gromowładcy. Jak gdyby archaiczny symbol zrodzony w neolicie oświetlał drogę naukową Proppa, organizował aktywność jego umysłu.

---

[51] 1 lutego 1965 roku Propp zanotował, że mógłby wyrazić wszystko za pośrednictwem Schuberta i Mozarta, żadne słowa nie byłyby wówczas potrzebne (zapis w języku niemieckim, s. 305).

[52] P. Sloterdijk, H.-J. Heinrichs, *Ni le soleil ni la mort. Jeu de piste sous forme de dialogues avec Hans-Jürgen Heinrichs*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2003, s. 194; P. Sloterdijk, *Bulles. Sphères, Microsphérologie*, t. 1, Librairie Arthème Fayard, Paris 2002, s. 540, 548–569. „Le lieu de la musique, c'est celui du corps" („Miejsce muzyki to przestrzeń ciała") pisze Catherine Clément (*Le lieu de la musique*, [w:] *Claude Lévi-Strauss. Textes de et sur Claude Lévi-Strauss réunis par R. Bellour et C. Clément*, Gallimard, Paris 1979, s. 423). Zob. również: D. Falk, *Prelinguistic Evolution in Early Hominins. Whence Motherese?*, „Behavioral and Brain Sciences" 2004, t. 27, nr 4, s. 491–503 oraz E. Longhi, A. Karmiloff-Smith, *In the Beginning Was the Song. The Complex Multimodal Timing of Mother-Infant Musical Interaction*, tamże, s. 516–517.

[53] W 1955 roku Propp publikuje monografię *Russkij gieroiczeskij epos*.

[54] W.Ja. Propp, *K woprosu o proischożdienii wołszebnoj skazki (Wołszebnoje dieriewo na mogile)*, „Sowietskaja etnografija" 1934, nr 1–2, s. 128–151.

ANEKS

Zapis z 14 stycznia 1965 roku:

> Beethoven – III i V koncert, uwertura *Leonora* nr 3; ogarnia mnie całego [*ja wies' ochwaczen*], to mój świat, mój prawdziwy świat. Nie mam talentu, aby wyrazić siebie samego, lecz Beethoven mnie wyraża. Istnieję autentycznie. Żyd Barenboim gra z fizjologicznym temperamentem i siłą, brak mu duszy i polotu (w *staccato*, w innych miejscach). Jednak wybaczasz mu. Nie jego słucham, tylko Beethovena. […] Wieczór. Skończyłem. Teraz [jestem] w muzyce [*Ja tiepier' w muzykie*]. Powracam do tego, co dawno temu zapomniałem. Dziś w ciągu dnia nauczyłem się *Aveu* z *Karnawału* i tańca *Davidsbündler*. Wieczorem sprawdziłem samego siebie – jeszcze nie potrafię płynnie. Jutro z samego rana. Tylko we własnym wykonaniu mogę zrozumieć to, co gram (s. 294).

Zapis w języku niemieckim z 17 stycznia 1965 roku:

> Wieczór – najsilniejsze doznawanie dnia [*das größte Erlebnis des Tages*]. Koncert skrzypcowy D-dur nr 7 Mozarta. Gdy dźwięki wznoszą się w górę – to triumf. To porywa. Wszystko niezmienne – radość i zwycięstwo. W *Andante* są takty, które wyrażają całe szczęście, jakie jest we mnie.
>
> I jesli w mukie czełowiek mołczit,
> Bog dał mnie riecz skazat', kak ja stradaju.
> (A.S. Puszkin, *Żełanije*)
>
> Bóg mi nie dał tego, lecz dał mi **współ**czucie [***so**stradanije*] **i współ**uczestnictwo [***so**uczastije*] w szczęściu, gdy wyraża się to, co najdoskonalsze i wielkie. Nie spałem pół nocy i teraz, rankiem, wszystko we mnie wciąż dźwięczy. Melodia *Andante* – to moja melodia, melodia tego, co żyje we mnie. Wyrazić siebie samego – w tym jest siła, i siła – w świadomości tego, że mogłeś siebie wyrazić (s. 296–297; wyróżnienia W. Proppa).

Zapis z 21 stycznia 1965 roku:

> Często płaczę – to muzyka, przypadki życiowego szczęścia. Moich łez nikt nigdy nie powinien zobaczyć. Jestem sam, mogę płakać do woli (s. 297).

Zapis z 29 stycznia 1965 roku:

> Grałem *Andante* z sonaty C-dur Mozarta, gdy moi poszli na spacer. Ćwiczyłem i poszło lepiej. Mogę grać prawie bez błędów. W dzieciństwie słyszałem: „Mozarta należy grać rytmicznie". Dlaczego? Dlatego, że jest maszyną? U Mozarta nie ma pasaży, jest tylko melodia – on cały jest melodią, i należy grać tak, jak nakazują nuty. Mozarta należy grać bez pedału – pisał na klawesyn. Każdy dźwięk jest wydarzeniem i wymaga **własnego** wykonania. Mocno brzmi w **piano**, a **forte** zasłania go, osłabia. Oprócz tego nasi nie potrafią grać **piano**, zamiast *f* walą *fff*. Mozart w środku utworu nagle bywa tragiczny. Temu tragizmowi należy wierzyć i właśnie tak go grać. Słyszałem *Andante* w wykonaniu Richtera. Nie zrozumiał. Pędził. Bez duszy i bez liryki – bardzo dokładnie i czysto (s. 300; wyróżnienia W. Proppa).

Zapis z 4 maja 1965 roku:

> Minął jubileusz z przemowami, życzeniami, prezentami, kwiatami, pocałunkami i bankietem. Byłem rad i szczęśliwy. Jednak w głębi duszy niejasne uczucie smutku i samotności. Mimo wszystko szczęście tylko w relacjach między ludźmi. […] Wszystko przyjąłem. Otworzyłem okno. Chłodne wiosenne powietrze. Znalazłem fragment Schuberta E-dur z sonaty e-moll. Więcej w niej szczęścia niż ofiarowuje każde bieżące życie (s. 310).

Zapis z 5 stycznia 1968 roku:

> Wczoraj: filharmonia. Cztery skrzypcowe koncerty Mozarta. Gra zupełnie przeciętny skrzypek Fichtenholz. Współcześni skrzypkowie nie rozumieją i nie potrafią oddać siły dźwięku. Skrzypce nie królują. A gdy są same, nie wypełniają sali. Słyszałem Kreislera, Kubelika i innych. Rządzi dźwięk, i wcale nie dlatego, że skrzypek gra **fortissimo**, a dlatego, że włada sekretem dźwięku, sekretem dziś utraconym.

> Wbrew temu wszystkiemu, Mozart – to szczęście. Szczęście w zachwycie i szczęście we łzach. Organiczna duchowa szlachetność, czystość i wyrazistość przy takiej prostocie. On odkrywa się i wyraża w muzyce, pozornie pozbawionej szczególnych cech. A Brahms odwrotnie. Same dźwięki. Treść wymuszona. Sztuka muzyki skończyła się z Schubertem. Po nim – połączenie dźwięków, tylko to (s. 320; wyróżnienie W. Proppa).

Dalej, tego samego dnia:

> Żyję świadomością cudu. I wszystko, co ma z nim styczność, jest moje, napełnia mnie szczęśliwością życia. Do tego odnosi się wszystko wielkie. A wielkie bywa w najmniejszym. Wieczorem gram sonatę fis-moll Schuberta. I znów ogarnia mnie słodycz, radość egzystencji [*bytija*]; nie wszystko rozumiem, duszę tak mocno opanowuje szczęście, że czuję jego ucisk w piersi, aż do bólu (s. 332–333).

Notatka z wieczoru 30 czerwca 1970 roku:

> […] Idę do fortepianu. Chcę pracować, nie zwyczajnie grać. Szukam w nutach sonaty Haydna G-dur. Nie znajduję. Za to znajduję zachwycające rondo Beethovena. Gram. Wspominam rondino Kreislera. Nastawiam i słucham. Jak pięknie, jak cudownie. Ogarnia mnie całego. Jakże ujął temat Beethovena, jak wyraził siebie samego! Nie mam daru wyrażania się za pośrednictwem sztuki. Moje największe szczęście polega na umiejętności zachwycania się. Wewnętrzny ogień znów mnie ogarnia. Nastawiam *Rosmarin*, *Liebenleid* […]. Kiedyś słyszałem samego Kreislera. Dziś nikt nie potrafi tak grać. Dlaczego? Jaka czystość i potęga dźwięku, jaka czystość, jaka we wstrzemięźliwości siła emanującej emocji. Potem zabieram się do Haydna. I on emanuje szczęściem. Taka subtelność! […] Wydaje mi się, że nikt tej muzyki już nie rozumie (s. 332–333).

Zapis z 21 marca 1965 roku:

> Moja dusza ogarnięta płomieniami, pożarem. I wzloty, i upadki w równej mierze tworzą pełnię życia. I taką pełnią żyję po-staremu, i po-staremu grozi to wewnętrznym wybuchem (s. 310)[55].

[55] Zapis z 23 czerwca 1965 roku: „W metrze jestem ogarnięty żarem z taką siłą, że płaczę, zakrywając twarz dłońmi" (s. 312).

Dla porównania: fragmenty listu Baudelaire'a do Wagnera z 17 lutego 1860 roku, napisanego po koncercie w Paryżu 25 stycznia. Według Lechevaliera była to „pierwsza szczegółowa analiza oddziaływania [muzyki] na życie psychiczne":

> Przede wszystkim pragnę Panu oświadczyć, że zawdzięczam Mu największą rozkosz muzyczną, jakiej kiedykolwiek doznałem. […] To, czego doświadczyłem, wprost nie da się opisać, a jeśli raczy się Pan nie śmiać, spróbuję jakoś to Panu przedstawić. Od początku wydawało mi się, że słyszałem już tę muzykę, później, rozmyślając o tym, zrozumiałem, skąd wzięło się to złudzenie – wydało mi się, że ta muzyka jest moja, rozpoznawałem ją, jak ludzie rozpoznają to, co przeznaczenie każe im pokochać. […] I jeszcze coś: często ogarniało mnie dość dziwne uczucie, była to duma i radość zrozumienia, poddanie się i oddanie czystej rozkoszy zmysłów, podobnej do tej, która towarzyszy wzbijaniu się w powietrze i unoszeniu przez morze. A równocześnie muzyka czasem budziła dumę z życia. Ogólnie rzecz biorąc, te głębokie harmonie wydały mi się pokrewne środkom pobudzającym, przyspieszającym puls wyobraźni. Doznałem wreszcie, proszę nie śmiać się ze mnie, wrażeń związanych zapewne z charakterem mojego umysłu i moich zwykłych zajęć. Jest w tej muzyce jakieś uniesienie i coś, co unosi, coś, co chce wznieść się jeszcze wyżej, coś przesadnego i najwyższego. Na przykład, by posłużyć się analogią malarską, przypuśćmy, że mam przed oczyma wielką płaszczyznę ciemnej czerwieni. Jeśli przedstawia ona namiętność, widzę, jak przechodząc przez wszystkie odcienie czerwieni i różowości, nabiera bieli żaru. Zdawałoby się trudne, a nawet niemożliwe, by rozżarzyła się bardziej, a jednak błyskawica kreśli jeszcze bielszy ślad na bieli tła. I to jest, że się tak wyrażę, ostatni krzyk duszy doświadczającej paroksyzmu[56].

[56] Ch. Baudelaire, *Pisma: Listy. Biedna Belgia! Teatr*, przeł. R. Engelking, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2015, s. 275–276.

Abstract

Vladimir Propp: Music and Scholarship

The article examines Vladimir Propp through official documents (particularly those concerning the scholar's arrest and repression by the Soviet authorities) and intimate writings (Propp's diary). The article focuses on two themes: music and scholarly activity, portrayed as safe inner spaces.

Keywords: Vladimir Propp, Stalinism, history of folklore studies, fairy tale, music

ks. Jan Sochoń
ORCID: 0000-0001-5777-3459

Tajemnice twórczości, dzieł literackich i interpretacji

> Poeta musi uświadomić sobie, że za trywialność prozy życia wina spada na jego poezję, a zwykły człowiek niech wie, że jego niewymagające, niepoważne pytania wobec życia winne są za jałowość sztuki[1].

W jednej z akademickich dyskusji profesor Danuta Ulicka stwierdziła, że jej prywatnym miernikiem wartości teorii, choć nieco bardziej samej literatury, pozostaje kategoria prekursorstwa. Bardzo trudno mierzalna, zwłaszcza w dobie intertekstualności, palimpsestów, tekstu, który zawsze jest zrobiony, wyprodukowany z innych tekstów, ale realnie istniejąca i – jak dodała – tylko mody tworzą kanony, w których już nie ma o niej mowy[2]. Potwierdzeniem tej diagnozy zdają się dzieje ludzkiej kultury, a szczególnie bliska nam europejska tradycja śródziemnomorska, wciąż (mimo różnych przeszkód) kształtująca oblicze świata będącego naszym domem i miejscem rozumienia rzeczywistości, nierozerwalnie związanej z procesami powszechnej globalizacji. Poszczególni twórcy (jak też ich dzieła), konstytuujący z perspektywy czasu określone nurty, style i epoki literacko-estetyczne, mieszczą w swojej strukturze wskaźniki artystycznego prekursorstwa dotychczas nieznane, wyznaczające nowe

[1] M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, wyd. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 34.

[2] *Co rządzi teorią literatury. Rozmawiają Agata Bielik-Robson, Krzysztof Rutkowski i Danuta Ulicka*, „Tekstualia" 2013, nr 5, s. 166.

kierunki badawcze, metody hermeneutyczne, jakości estetyczne i doświadczenia egzystencjalne. Z tej racji prekursorem nazwiemy kogoś, kto przełamując utarte schematy i konwencje, proponuje oryginalne spojrzenie na różne aspekty tkające ontologiczną, antropologiczną i religijną sferę ludzkiej obecności, ujęte w nowatorską formę będącą zaczynem szerokiego ruchu twórczego, budowania wręcz paradygmatów kulturowych w sztuce lub literaturze. W ten sposób prekursor inspiruje kolejne pokolenia, nadaje przyszłym czasom nowe barwy i jakość, umożliwia postawienie innowacyjnych hipotez naukowych i powiększa obszary kulturowe o coraz bardziej intensywnym zabarwieniu pytajnotwórczym.

Przywołajmy czas europejskiego renesansu, kiedy to doszło do upowszechnienia postawy antropocentrycznej ukazującej człowieka w kontekście dziejowym, uświadomiono dynamikę całej ludzkości, ruch i przemienność form życia i tworzenia oraz wielość „masek kulturowych" w ścisłym powiązaniu z historią. Za pośrednictwem literatury pięknej nawiązano więź intelektualną z dorobkiem umysłowym antyku, ale też umocniono przekonanie o konieczności poznawania różnych kultur, handlowano antycznymi rękopisami i pamiątkami kultury antycznej. Zwiększyła się rola miast, które zaczęto traktować jako dzieła sztuki, zintensyfikowano rozwój badań filologicznych i historycznych, mniej dotyczących treści ściśle religijnych, a bardziej mówiących o społeczeństwie, obyczajach i języku. Giannozzo Manetti (1396–1459), uczony, mówca, dyplomata i tłumacz z Florencji[3], ukazywał zarówno godność ciała ludzkiego, jak i godność porządku duchowego. Przekonywał, że działalność człowieka doskonaląca świat jest manifestacją jego rozumności i wolności. Rozumność i wolność, tworzące podstawy ludzkiej godności, są bowiem ekspresyjne i twórcze. Tak pojęta wolność nie jest przekleństwem, jak współcześnie u Jean-Paula Sartre'a czy Emila

[3] Zob. J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 132 i nast.; T. Klaniczay, *Renesans. Manieryzm. Barok*, przeł. E. Cygielska, wyd. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 42–55.

M. Ciorana. Człowieka otacza nie pustka, lecz świat, w którym panują porządek i hierarchia, będąca – zgodnie z filozofią neoplatońską – równocześnie hierarchią wartości. Rozpoznając tę hierarchię, człowiek odnajduje punkty oparcia dla samookreślenia we wszechświecie ładu, harmonii, powszechnego pokoju, którego osiągnięcie jest możliwe, jak zapewniał Pico della Mirandola.

Te skrótowo przypomniane cechy kultury renesansowej dowodzą, że prekursorstwo najczęściej odsłania się w horyzoncie późniejszej recepcji jako zjawisko retroaktywne. Niemniej jednak w swoich osobowych odmiennościach znaki prekursorstwa przeświecające przez formalno-treściowe ukształtowanie danych dzieł należy starać się opisywać, żeby móc je oceniać i włączać w historyczny porządek arcydzieł albo dokonywać tylko ich osobistej klasyfikacji aksjologicznej. W każdym razie spróbuję pokazać znaczenie tej kategorii na przykładzie propozycji zgłoszonych swego czasu przez Jana Parandowskiego. Najpierw jednak kilka uwag wprowadzających.

Literatura w okowach medialnej dyktatury

W naszym stuleciu wiele się jednak zmieniło. Żyjemy w świecie medialnej dyktatury i różnych form walczącej demokracji, podszytej przemocą i aksjologiczną dowolnością. To bezpośrednio wpływa na etos pisarski oraz relacje osobowe budujące ludzką i aksjologiczną stabilność środowisk artystycznych. Najmłodsze pokolenie wzrasta w krajobrazach, w których nie ma już styczności ze smakami czy barwami natury, co najwyżej z ich sztucznymi odpowiednikami. Realizm, cud istnienia i potęga (często niosąca przerażenie i niszczycielskie nawałnice) przyrody zostały oddzielone od ludzkiego bycia: najpierw za najważniejsze narzędzie poznania – a właściwie kreacji tego, co uważa się za realnie obecne – uznano język, później zaś status obowiązywalności nadano sferze tworzonej przez treści generowane za pośrednictwem najróżniejszych ośrodków elektronicznej perswazji i przez zachowania czytelniczo-językowe użytkowników tak zwanych mediów społecznościowych.

Kultura, jeżeli uznać, że wciąż nią jest, w żadnym aspekcie nie uzupełnia samej natury, lecz ją w sposób zasadniczy zastępuje, zamykając całe społeczeństwa we wnękach narzucanych treści, rozdzielonych na różnego typu bańki towarzysko-ideologiczne. To sprawia, że zmieniają się nawyki i wzorce kulturowe, że więź ze zdobyczami utrwalanymi przez tradycję i historię ludzkiego intelektu raptownie zanika, gasną wspólnotowe rozmowy, a umiejętność czytania ze zrozumieniem i posługiwania się wysublimowanymi formami języka literackiego traci na znaczeniu, pokonana przez niemal nieograniczone możliwości zawarte w coraz doskonalszych i szybszych aplikacjach i programach tak zwanej sztucznej inteligencji.

Muszą przeto ulec zasady funkcjonowania współczesnego szkolnictwa, zwłaszcza na poziomie uniwersytetów. Co wyrośnie na gruzach środowiskowych bibliotek, festiwali i kawiarni literackich, spotkań autorskich, albumów i tomów poezji wydawanych w zachwycającej szacie edytorskiej? Czy rozwijająca się z szybkością lawiny śnieżnej nowa jakość życia społecznego uczyni z kultury luźny zestaw niezobowiązujących do aktywnej współpracy głosów w przestrzeni otwartego sporu i zróżnicowanych oczekiwań, marzeń i pragnień jednostek zamrożonych w swoich, niemal pozbawionych wolnej woli, decyzjach?

Nie wiem, ale jestem świadom dokonujących się przemian w obszarze kultury, która nie pełni żadnej istotnej funkcji, poddawana (proszę to sobie wyraźnie uświadomić) naciskom światowych potęg dzierżących w swoich rękach (i umysłach) władzę legitymizowaną posiadaniem wiedzy niedosiężnej zwykłym śmiertelnikom, umożliwiającej manipulowanie całymi połaciami globalnej rzeczywistości. Czy w takiej sytuacji ktokolwiek będzie zwracał uwagę na roszczenia tych, których od wieków nazywano twórcami, pisarzami, artystami i poetami? Czy ktoś będzie w nich widział przewodników ducha, obrońców religijnych wzorców postępowania albo propagatorów piękna jako wartości wzbudzającej upodobanie, pobudzającej do ekstatycznych przeżyć i wewnętrznych uniesień?

Biblioteka życia Jana Parandowskiego

Jana Parandowskiego (1895–1978) postrzegamy dzisiaj jako pisarza tradycyjnego, w najszlachetniejszym sensie tego słowa, w swoich twórczych zamiarach oraz zafascynowanego europejską literaturą i sztuką zakorzenionymi w starożytnej Grecji i jej kontynuatorach z terenów Cesarstwa Rzymskiego. Z wykształcenia był filologiem klasycznym i archeologiem, ale także prozaikiem, tłumaczem, eseistą, naukowym beletrystą, jak go nazywał Józef Wittlin, prezesem polskiego PEN Clubu, nauczycielem akademickim, działaczem w sferze kultury i literatury w kraju i za granicą oraz poliglotą, zaznajomionym z największymi autorami epoki. Odebrał znakomite wykształcenie, oparte na znajomości kultury i języków starożytnych, nie wyłączając języków ery nowożytnej. Po I wojnie światowej został internowany na terenie Rosji, gdzie zatrudnił się jako nauczyciel, by już po powrocie do kraju dokończyć wcześniej rozpoczęte studia oraz wzmocnić w sobie chęć pracy pisarskiej, redaktorskiej i publicystycznej.

W 1924 roku opublikował we Lwowie *Mitologię*, która stała się jednym z jego najbardziej rozpoznawalnych dzieł, w znacznym stopniu wpływających na popularyzację nad Wisłą dorobku antycznego. Większość swoich prac poświęcił wspomnianej tradycji, rozpisując starożytną skalę doświadczenia egzystencjalnego na formy bliższe współczesności, w której sam działał i którą chciał przeniknąć pisarskim blaskiem. Odwiedził wiele krajów, bywał gościem wielu pisarzy, chociażby André Gide'a. O tym spotkaniu wspomniał w *Podróżach literackich*, malowniczo kreśląc aurę wydarzenia: oto francuski pisarz siedzi w grubym szlafroku i wełnianej szlafmycy, a sam Parandowski, ćwierć wieku młodszy od sędziwego kolegi, dokłada drew do pieca! Iluż autorów chciałoby się znaleźć w tym momencie na jego miejscu[4].

Należał do grona sygnatariuszy *Listu 34*, pisma, które w 1964 roku z inicjatywy Antoniego Słonimskiego wystosowali do rządzących

[4] Za: J. Tomkowski, *Szept Montaigne'a. O eseistyce Jana Parandowskiego*, „Nauka" 2013, nr 3, s. 8.

polscy pisarze i naukowcy zatrwożeni ograniczaniem przez władze PRL wolności słowa, i – co ważne – nigdy się z tej decyzji nie wycofał. Trwał niezmiennie przy moralnych pryncypiach, wmontowanych w grecką aksjologię owładniętą późniejszym duchem chrześcijaństwa, w którego sercu znalazła się Chrystusowa ofiara Golgoty i Zmartwychwstanie. Stale towarzyszyło mu przekonanie o niezbywalności książek jako skarbu kultury i swoistego znaku człowieczeństwa. Bez ich bliskości czułby się kimś zgoła osieroconym, pozbawionym daru widzenia szerszego niż popularne „szkiełko i oko". Przeczuwał co prawda to wszystko, co nadciągało wraz z utechnicznieniem życia, ufał jednak, że książka jako taka ocaleje, że słowo i szacunek, jaki mu się należy, pozostaną trwałą podstawą kulturowej codzienności. Nie wyobrażał sobie „epoki bez pisma", co w XXI wieku wcale nie wydaje się tak szokujące czy absurdalne.

Tego rodzaju postawa pociągała za sobą ważne konsekwencje. Parandowski po prostu skupiał uwagę na kwestii węzłowej dla każdego pisarza, wiążącej się ze stale aktualizowanymi pytaniami: jakie czynniki, zewnętrzne i wewnętrzne, potęgują albo uniemożliwiają proces twórczy; co sprawia, że niektórzy z autorów wybuchają ogniem geniuszu w młodości, inni zaś osiągają szczyty artystycznych możliwości u schyłku życia?; czy pisarstwo pisarstwo to głównie sztuka słowa, doskonale opanowane rzemiosło niewymagające niczego więcej, chociażby odpowiedniego stanu umysłu, czegoś, co wypada nazwać instynktem twórczym, w węższym znaczeniu zaś – instynktem poetyckim?

W żywiole natchnienia i pracy ze słowem

Gdyby przyjąć tę ostatnią hipotezę, to gdzie albo w czym (kim?) należałoby upatrywać literacki zaczyn, źródło? Chodzi o sprawy i tajniki warsztatu literackiego, który u poszczególnych autorów formuje się w sposób nieco odmienny, naznaczony tylko im przynależną sygnaturą różnicy, wsobnej oryginalności. Ten warsztat wymaga odpowiedniego stylu życia, skupienia, duchowej koncentracji i nieustającej

pracy, która nie zawsze kończy się sukcesem, choć musi być otwarta na różnorodność zarówno aktów twórczych, jak i samych dzieł. Tolerancja to konieczna cnota tych, którzy wierzą w sens pisarskiego trudu. Dlatego Parandowski skomponował *Alchemię słowa*[5] w taki sposób, żeby najistotniejsze zagadnienia związane z pisarstwem zmieścić w ramach wyznaczonych przez kategorie powołania, życia, pracowni, natchnienia, pracy, słowa, tajemnic rzemiosła, tworzywa literackiego, laboratorium literatury, stylu, pierwszej i ostatniej myśli, ukrytego sojusznika i nieśmiertelnej sławy. To tytułowe wyróżnienie rozdziałów jest raczej formalne, ponieważ stanowiące je treści zazębiają się ze sobą, wzajemnie się warunkują i naświetlają.

Oczywiście materiał do przemyśleń i stawianych tez Parandowski nie zawsze czerpał z własnego doświadczenia, częściej z sugestii podsuwanych mu podczas spotkań autorskich, ale przede wszystkim ze spotkań z koryfeuszami światowej literatury, z lektury ich książek bądź intymnych zapisków. A ponieważ bywał stale zapraszany na organizowane w różnych miejscach kongresy, mógł porozmawiać z autorami nieraz o bardzo egzotycznej powierzchowności i kulturze artystycznej. Zapewne w takich chwilach dochodził do wniosku, że w poszukiwaniu pisarskich motywacji istotną rolę mogą odgrywać sprawy, wydawałoby się, marginalne, takie jak pisarskie przyzwyczajenia, śmieszności, upodobania estetyczne, kulinarne, gromadzone gadżety i książki, urządzenie pracowni, rodzaj papieru, sposoby ostrzenia ołówka, marka obsadki czy maszyny do pisania.

Nie sposób zliczyć podszeptów (materialnych i duchowych), dzięki którym powstaje wielobarwny gobelin literatury, tkany

[5] J. Parandowski, *Alchemia słowa*, wyd. 5, Czytelnik, Warszawa 1976. Z punktu widzenia warsztatu artystycznego to najpoczytniejsza i arcydzielna książka pisarza, ukończona po wielu latach twórczego wysiłku, by ostatecznie doczekać się wielu wznowień aż po dzień dzisiejszy. Zbiór esejów, jakich niewiele w polskiej literaturze, choć sam ich tematyczny rdzeń przenika ludzką myśl od chwili, kiedy z sił naturalnego języka zdołano wykrzesać iskrę metafory, porównania czy symbolu, włączyć wyobraźnię w proces oswajania sekretów rzeczywistości i samego człowieka, podniesionego do godności korony stworzenia.

w nagłych olśnieniach trwających niezbyt długo albo w systematycznym czuwaniu za biurkiem we wczesnych godzinach rannych czy w późnej ciszy nocnej. Najgorsze do zniesienia zdają się dni, miesiące, a często i lata, kiedy panuje „ponure milczenie mózgu" i nie sposób napisać czegokolwiek, co uzyskałoby aprobatę. Natchnienia wszakże nie można zaplanować, na sobie samym wymusić, choć niektórzy modlą się o tego rodzaju dar i moc wyobraźni, o jakieś pobudzające ducha twórczego wydarzenie lekturowe, co stało się udziałem chociażby Jana Jakuba Rousseau, którego gazetowa notka o konkursie ogłoszonym przez Akademię w Dijon, zachęcająca do odpowiedzi na pytanie, czy postęp nauk i sztuk przyczynił się do zepsucia, czy do poprawy obyczajów pisarskiego zawodu, wybudziła z egzystencjalnej drzemki, czyniąc zeń rasowego pisarza.

Parandowski z widocznym upodobaniem starał się odnaleźć owe nieodparte impulsy czyniące z człowieka pisarza, artystę. Wszystkie one wywodzą się, jego zdaniem, z przyrodzonej ludzkiej naturze konieczności wyrażenia w słowie doświadczenia istnienia, bycia człowiekiem jako istotą zdolną do mówienia, komunikacji z innymi osobami (narodami, światem), jak również sugerowania przeżyć wykraczających poza zwykłe stany rzeczy, nazywane doznaniami mistycznymi. Wskazane dążenie do wypowiadania się, właściwe wszystkim ludziom, w przypadku pisarzy nabiera niezwykłej wyrazistości i siły, dopełnia, niejako potęguje samo życie, o czym świadczą nie tylko pojawiające się wielkie idee czy projekty naukowe, lecz także każda zwrotka wiersza, odsłaniająca określone okruchy rzeczywistości. Nic tedy dziwnego, że autor *Erosa na Olimpie* przyznawał literaturze i sztuce ogromną władzę, nie w znaczeniu zaproponowanym przez Michela Foucaulta, lecz w sensie zdolności budowania ładu w świecie ogarniętym przez chaos, kreowania nowych wartości. Takie panowanie nad ludźmi i przyrodą, umożliwiające realizację – choćby w sposób niezbyt świadomy – zamyślonej przez siebie pisarskiej misji, stanowi, oprócz emulacji, ambicji, rozkoszy, przyjemności i tęsknoty, wart zauważenia bodziec twórczości.

Przyjemność pisania, rozkosz lektury

Rozważmy sprawę lekturowej przyjemności. To słowo nasuwa od razu na myśl niewielką rozprawkę, którą ongiś ogłosił Roland Barthes, pod tytułem *Przyjemność tekstu*[6]. Francuski myśliciel, zastanawiając się w niej nad doświadczeniem czytelniczym, powiadał, że przyjemność (*plaisir*) i rozkosz (*jouissance*), z jakimi się pisze i czyta, nie przeczą różnego rodzaju cierpieniom czy trudom pisarskim. Podobnie sądził Parandowski. Często podkreślał, że lubi sam akt pisania, ponieważ jest zarazem trudem i zaczynem niecodziennego szczęścia, kiedy – głównie w dykcji poetyckiej – ujawnia się istnienie konstrukcji wewnętrznej strony świata i człowieka, zgodnie z przekonaniem Heraklita, że „[…] układ każdej rzeczy lubi się ukrywać”[7]. Podczas pisania podchodzimy aż pod sam próg tajemnicy. Odczuwamy i zapisujemy ten wymiar życiowych odczuć, które wymykają się językowi potocznemu oraz ustaleniom obowiązującym aktualnie w danej kulturze artystycznej. Jakżeby inaczej, takie momenty olśnienia zdarzają się niezbyt często, ale kiedy się pojawiają, przynoszą dość dużo satysfakcji. Przyjemność tworzenia wiąże się także z wykorzystywaniem fikcji literackiej, gdyż fikcjonalność to jedna z atrybutywnych cech utworu literackiego. Bez fikcji nie ma literatury.

Odnieśmy się do *Boskiej komedii*. To arcydzieło jest wielką wizją, w której Dantemu wcale nie chodziło o dosłowną prawdę, ale o zmyślenie, o to, żeby prawda stawała się rezultatem fikcji, żeby przemieszana z nią zyskiwała rejestr hermeneutyczny. Każde dzieło ujawnia własną artystyczną prawdę, posługując się, powtarzam, elementami fikcyjnymi. Czytamy poezję, czytamy eposy i dramaty, ponieważ mają czarowną, niekiedy zaskakującą estetycznie formę, poruszają stylem narracyjnym, aurą ewokowaną przez słowa i zdania.

---

[6] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, wyd. 1, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

[7] Heraklit z Efezu, *Zdania* (D 123), przekład i posł. A. Czerniawski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 10.

Prawda literatury w każdym przypadku odsyła do sfery idei. Słowo nigdy nie jest rzeczą, którą reprezentuje, nie przeistacza się w rzecz. Literatura to piękne kłamstwo, odsłaniające żywą prawdę o świecie. Czyż nie jest przyczyną pisarskiej i czytelniczej przyjemności? Żeby jednak tak mogło być, trzeba dysponować bogatą wyobraźnią, polotem, głębokim rozumieniem świata, zdobyć umiejętność doboru środków, za których pomocą będzie możliwe osiąganie zamierzonych celów estetycznych, uczuciowych i intelektualnych – jednym słowem, powinno się wypracować własny pisarski styl, jako że „styl to człowiek”[8].

W tym miejscu rozważań należy dodać niezbędną uwagę. Otóż do podstawowych powinności pisarskich należy lektura książek[9] z zakresu szeroko pojętej humanistyki, nie tylko pisanych przez filologów klasycznych, szczególnie cenionych przez Parandowskiego. Trzeba poświęcać uwagę pismom historyków, filozofów, znawców sztuki i literatury, zwłaszcza tych, którzy nie stronią od gatunku eseistycznego, formy niebywale pojemnej, zdolnej do czerpania z wielu źródeł i odniesień, niebaczącej na roszczenia skostniałej narracji akademickiej, przypominającej wieżę z kości słoniowej. Niestety, w naszej dobie historyk dbały o styl może stracić stanowisko w nauce[10], bo marzy mu się przynależność do „rzeczypospolitej

[8] To popularna parafraza zdania M. de Buffona (Georgesa-Louisa Leclerca) z jego rozprawy *Discours sur le style* (Librairie Jacques Lecoffre, Paris 1872). Zapis pierwotny brzmiał następująco: *Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même* (Te rzeczy są poza człowiekiem, styl jest człowiekiem samym). Ową sławną formułę, mającą swój pierwowzór w pisarstwie Dionizjusza z Halikarnasu, greckiego historyka i retora, hrabia Buffon wygłosił 25 sierpnia 1753 roku podczas przemówienia w Akademii Francuskiej z okazji przyjęcia go w poczet członków tej szacownej instytucji. Od tego momentu stała się ona popularna i weszła do światowego zestawu „skrzydlatych słów”.

[9] Parandowski miał zwyczaj porannego czytania – przy blasku świecy, z pogardą dla światła elektrycznego – stale tej samej książki, mianowicie *Pana Tadeusza*, w ekskluzywnej edycji z ilustracjami Tadeusza Gronowskiego, o czym wspomina w jednym ze swoich szkiców wydanych w 1968 roku.

[10] J. Parandowski, *Alchemia słowa*, dz. cyt., s. 35.

literackiej", co do dzisiaj w wielu zbiorowościach naukowych bywa uznawane za nieznośny kamień obrazy.

Niewidzialny sojusznik – czytelnik

Literatura może istnieć tylko w ścisłym sprzężeniu z czytelniczą interpretacją. Utwory zamknięte w szufladach, mimo że mają ontyczną strukturę, przypominają kamienie leżące w polodowcowych dolinach. Niczego nie mówią i nie sugerują, zdane na nieme bytowanie. Dopiero kiedy wejdą w przestrzeń społecznych interakcji, zyskują na znaczeniu i poważaniu, mimo że pismo jest zdrajcą i ten, kto mu powierza swoje myśli, nie może liczyć na dyskrecję[11]. Ponadto każdy pisarz czeka na ocenę tego, co odważa się prezentować odbiorcom. Czuje się niemal zrozpaczony, kiedy jego pisarstwo nie zyskuje żadnego posłuchu, bywa zlekceważone albo obrzucone zgniłymi pomidorami na czytelniczym targowisku. Szkoda, nierozpoznane i nieprzyjęte piękno to zasypane źródło[12]. Niektórym co prawda potomni przydadzą chwały i popularności, w ich propozycjach odkryją znamiona ważnego prekursorstwa wobec aktualnie funkcjonujących idei, niewielkie to jednak pocieszenie w perspektywie minionego. Pisarz chce sławy teraźniejszej, choć nie odrzuca nadziei na wiecznotrwałość swoich dzieł. Rozumie, że decydując się na aktywność literacką, musi stale umacniać w sobie ufność i odwagę, akceptować wszystkie konsekwencje swojej decyzji, wejść w pole walki, gry, ryzyka, które wznoszą żywe fundamenty życia literackiego i – nie ukrywajmy – całej przestrzeni społecznej, zwłaszcza tej przynależnej polityce. Nieustannie musi też mieć na uwadze żywioł czytelniczej publiczności, niesłychanie ruchliwej, zmiennej, podległej wszystkiemu, co syci aktywność społeczną w ogóle i co w konsekwencji kształtuje kulturowy gust i smak, podpowiada sposoby hermeneutycznych odniesień do literatury i sztuki.

---

[11] Tamże, s. 270.
[12] Tamże, s. 291.

Od publikacji dzieł Hegla[13] w obyczaju językowym zaczęło się pojawiać pojęcie ducha czasu. W rozumieniu autora *Nauki logiki* oznacza ono zestaw idei, wartości i przekonań tworzących charakter oraz cechy danej epoki, stanowiących etapy rozwoju Ducha Absolutnego dążącego do samowiedzy i wolności. Jest to doskonale widoczne w planie ziemskiej historii świata, na poziomie sztuki, religii i filozofii. Ten filozoficzny punkt widzenia dostał się jednak w wir mechanizmów rządzących rzeczywistością, również tą językową, i uczynił z heglowskiego terminu „duch czasu" dość mgławicowe określenie zbioru zagadnień i spraw determinujących świadomość społeczną jakiegoś kraju bądź nawet całego świata. „Jest on zbiorem utajonych marzeń, tęsknot, pragnień, poukrywanych głęboko materiałów wybuchowych, które jakieś dzieło nagle zapala, a dusze ludzkie ogarnia płomień zachwytu"[14]. Toteż historia literatury często nie jest w stanie uchwycić owych „przesądów", nawyków czy egzystencjalnych drobiazgów tkających materię czytelniczych interpretacji, które pod wpływem wspomnianego „ducha czasu" bez przerwy się przekształcają i nabierają nowych, niekiedy zaskakujących barw.

Autor nie potrafi przewidzieć, jak potoczą się losy jego twórczości. Odbiorcy wszakże starają się wpisywać dzieje swojej duszy w narrację czytanych utworów, poszukują miejsc, w których ich życiowe doświadczenie jedna się z doświadczeniem wykreowanych bohaterów, i kiedy obszar przeżycia odbiorczego nakłada się na praktykę egzystencjalną osoby czytającej, mamy do czynienia z cudem hermeneutycznym, z czymś, co trzeba nazwać jednością horyzontów intencjonalno-realnych. Literatura i życie stają się nośnikami prawdy, która pozostaje prawdą osobistej reakcji na dookolny świat oraz prawdą relacji międzyludzkich, nie wyłączając prawdy pojmowanej konfesyjnie, w zależności od stopnia zaangażowania w sprawy religii i wiary w istnienie Absolutu (Boga). W takim ujęciu zachowane bywa przekonanie, że pomiędzy

---

[13] Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 2002.

[14] J. Parandowski, *Alchemia słowa*, dz. cyt., s. 288–289.

rzeczywistością a sposobami jej wyrażania zachodzi transparentna więź. W nowożytności ta symbioza została zakwestionowana. Język okazał się elementem współtworzącym ludzki kontakt z realnością i – nie lekceważmy tej konstatacji – widzimy świat takim, na jaki pozwala nam językowy przekaz. Rzeczywistość w swojej naturalnej zmienności, choć istniejąca, nie daje bezpośredniego dostępu do siebie, wymyka się racjonalnemu poznaniu. Okazuje się zatem, że język stawia nam opór, naszym chęciom epistemologicznym i ekspresyjnym.

Czy zatem zostaliśmy zamknięci w jaskini przez niego zbudowanej i czytamy teksty literackie przez pryzmat języka? Oczywiście, że nie, chociaż musimy reagować na język będący niejako współautorem utworu literackiego. Być może język tworzący literaturę, zwłaszcza poezję, wie więcej niż sam autor, wytycza linie interpretacyjne, otwiera obszary domagające się dopowiedzenia i dookreślenia. Bez tajemniczej mocy języka literatura w ogóle nie mogłaby powstać, szczególnie bez metaforyczności i wsparcia płynącego z możliwości wykorzystywania figur mowy o proweniencji retorycznej. Z poznawczego punktu widzenia metaforę zawsze otaczano największym szacunkiem, ponieważ nie pełniła funkcji ozdobnika ani też nie wyrażała estetycznej wzniosłości, ale potrafiła trzymać w ryzach skomplikowane, trudne do wypowiedzenia sugestie, a nawet całe teorie, jak to było chociażby w przypadku filozofii Martina Heideggera.

Nic więc dziwnego, że w spojrzeniach tradycyjnych, niewywróconych do góry nogami przez podejścia dekonstrukcyjne na modłę Jacques'a Derridy bądź je odrzucających, akceptuje się obiektywną strukturę dzieła literackiego, widząc w nim byt stały, niosący sobą (i w sobie) ukryty na różnych poziomach ukształtowania formalnego sens, który w trakcie procesów interpretacyjnych daje się odczytywać i włączać w egzystencjalne doświadczenie czytelnicze. Powyższe rozpoznanie kłóci się z tymi poglądami, których autorzy nawiązują do dialogicznej teorii Michaiła Bachtina, w której tekstu nie traktuje się jako struktury autonomicznej, zamkniętej, samowystarczalnej, ale raczej wielogłosową, funkcjonującą w przestrzeni tak zwanych cudzych słów, na które trzeba nieustannie reagować

i które stale trzeba interpretować, by móc określać swoją tożsamość[15]. Inni badacze (na przykład Peter Lamarque, Derek Attridge, Anna Zeidler-Janiszewska i Andrzej Szahaj) posługują się pojęciem dzieła jako względnie stabilnego obiektu[16], a przywołani wyżej polscy uczeni reinterpretują warstwową koncepcję dzieła literackiego zaproponowaną przez Romana Ingardena w taki sposób, żeby owe „warstwy" odczytywać nie jako struktury ontologiczne, tylko określone modele hermeneutyczne, dzięki którym można porządkować doświadczenie lekturowe[17].

Mimo to warto zauważyć[18], że działalność artystyczna nie konkretyzuje się w izolacji od rzeczywistości ani w sprzeciwie wobec niej, chyba że promuje i rozsiewa zło, ale począwszy od naśladowania, przechodzi w fazę coraz bardziej oryginalnej twórczości, której horyzonty wyznacza otwarcie na Absolut, zwany w języku religijnym Bogiem. Dlatego niektórzy pojmują literaturę jako tak zwane miejsce teologiczne, co wcale nie oznacza, że widzą ją jedynie w ten sposób. Literatura w swojej najgłębszej ekspresji nie tylko umożliwia coraz sprawniejsze korzystanie z języka naturalnego, czyni zeń jedno

---

[15] Szerzej zob. *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983; M.P. Markowski, *Bachtin*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 155–172.

[16] Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 52 i nast.

[17] Może więc poglądy Ingardena wcale się nie zestarzały, jak często się dzisiaj sądzi. Należy je bowiem traktować jako prekursorskie wobec współczesnych dokonań literaturoznawstwa teoretycznego, by użyć terminu prof. Ulickiej. Naturalnie, zwolennicy nowych form tekstualności (hipertekstu, performansu, literatury cyfrowej itd.) wskazują, że poglądy tego uczonego nie mają zastosowania w przypadku tekstów zdecentralizowanych, interaktywnych czy efemerycznych. Pojawiają się też pytania skoncentrowane na kwestii, czy „dzieło literackie" zaprojektowane przez AI ma strukturę ontologiczną? Czy AI „wytwarza" dzieło, czy tylko jego „quasirealizację"?

[18] Nieco więcej pisałem o tym we wstępie do swojej książki *Różne spojrzenia w jednym kierunku. Szkice przygodne*, przygotowywanej do wydania przez Państwowy Instytut Wydawniczy.

z najsprawniejszych narzędzi bycia w świecie, lecz także w stopniu trudnym do wycenienia przyczynia się do rozkwitu myślenia, wzbogaca sztukę rozmowy i zwiększa możliwość porozumienia, także na poziomie pozasłownym. Uczy nadto hermeneutycznej czujności, gdyż staje się literaturą jedynie wtedy, kiedy zawiera z czytelnikami pakt o charakterze autoimplikatywnym, dotyka najgłębiej tam, gdzie wzywają ich własna duchowość i żywioły egzystencji.

Być pisarzem za wszelką cenę

W każdym razie bycie pisarzem wiąże się z pewnym społecznie usankcjonowanym prestiżem (o różnej intensywności w poszczególnych epokach), jak też ze specyficznym stylem życia, wynikającym bardzo często z tego, że „siostrą talentu jest bieda" – i to od czasów najdawniejszych. Parandowski nakreślił ekonomiczną historię literatury, zauważając, że do rzadkości należały przypadki troski władców o potrzeby piszących literatów. Chwaląc ich dokonania i wykorzystując w celach polityczno-propagandowych, najczęściej zapominano o gratyfikacjach materialnych, a dąsy i nieuczciwość wielu mecenasów uchodziły niemal za przysłowiowe. Choć zdarzały się chlubne wyjątki od tej reguły, zwłaszcza w czasach europejskiego humanizmu, wszak Manetti otrzymał od Alfonsa Aragońskiego roczną rentę w wysokości dziewięciuset dukatów, inni zaś dostępowali zaszczytów życia dworskiego.

Najczęściej jednak znamienici twórcy wycierali łzy w przedpokojach bogatych mecenasów i wydawców, nie dysponując ani prawem autorskim, ani odpowiednimi tantiemami, co nieraz prowadziło do osłabienia ich talentu. Mimo to motywacja do pisania pozostawała i wciąż pozostaje na tyle pociągająca, że nie oparł jej się żaden autor mający świadomość własnej wartości, dający się uwieść magii słowa, żeby w ten sposób dorzucić choćby kilka wersetów do dziejowej pieśni nad pieśniami. Parandowski próbował opisać warunki pisarskiej aktywności, od roli (przeważnie niezbyt pochlebnej) kobiet, przez rozmaitość przeżyć i doświadczeń cielesno-

-duchowych, znaczenia miejsc pracy (w wygodnych fotelach lubi się gnieździć lenistwo!), aż po zagadnienia psychologii sławy albo poniżenia. Uwypuklił potrzebę samotności, spokoju i ciszy, posiadania jakiegoś kąta pustelniczego, ponieważ jedynie w takich okolicznościach moc natchnienia wzrasta, może się uaktywniać, choć konieczność nieustannej pracy ze słowem i nad nim nie może zostać zlekceważona.

Większość przypadków, które Parandowski rozeznał, potwierdza zasadnicze przekonanie, że akt twórczy realizuje się w dwuaspektowym wymiarze: najpierw następuje, w trudnych do przedstawienia chwilach, niejako poza wpływem woli, tajemnicze zabarwienie umysłu, niecodzienne duchowe ożywienie, sprawiające, że zjawia się szansa wybrania z zasobu językowego pierwszych słów, pierwszego zdania, które niczym zaśpiew nadaje ton i styl przyszłego dzieła, jak lawina ciągnie za sobą słowa następne. Ta „niespodzianka duszy", jak powiadał Fryderyk Schiller, bywa darem i nie sposób jej w sobie zainicjować. Ale kiedy się pojawi, choćby w skromnej postaci, wprowadza w drugi etap pisarskiego działania, czyli w żmudną, trwającą niekiedy wiele lat, pracę nad ostatecznym kształtem dzieła.

Najważniejszą sprawą jest więc irracjonalne pobudzenie umysłu i – następna w kolejności – mozolna praca ze słowem. Zjednanie dwóch sekretów życia, bez których żadna sztuka nie jest w ogóle możliwa. Pewne fetysze codzienności mogą być wsparciem w pisarskim trudzie, jak chociażby kolor tapety w pokoju, przywieziona z Martyniki muszla albo dobre wino, zgodnie z zaleceniem Kochanowskiego, który nie dla żartu pisał: „Znał kto kiedy poetę trzeźwego? Nie uczynił taki nic dobrego"[19]. Niemniej jednak w ostateczności to nie one decydują o pisarskim sukcesie bądź pisarskiej porażce. Liczy się ogarniająca całe osobowe wyposażenie artysty podnieta, ów tajemny instynkt poetycki oraz mozolne zmaganie się z oporem słowa. Dar z niebios i wyczerpujący trud nadążania za językiem, który jest czymś żywym, bez przerwy się zmieniającym – oto niezbędne komponenty artystycznego zaangażowania.

[19] J. Parandowski, *Alchemia słowa*, dz. cyt., s. 123.

Twórcza niezbywalność tajemnicy

W obu dostrzeżonych planach pojawia się rys tajemnicy, gdyż nie bardzo wiadomo, jak „działa" poetycki szał, ten eros z pojęciowego zestawu Platona, a i sam logos nie poddaje się łatwym objaśnieniom. Na próżno szukać drogowskazów na tej pokrytej mgłą drodze, mimo że chęć utrwalenia na wieczność ruchu, dźwięku i obrazu jest nieodparta i zarazem fascynująca. Tym bardziej że zdolność poetyckiego widzenia zrosła się z osobowym bytem człowieka, który od swoich prapoczątków potrafił korzystać z antropomorfizacji, przenośni, porównania czy nawet analogii, choć jeszcze nie umiał tych zdolności zrozumieć i nazwać.

Dalsze losy ludzkiej kultury doprowadziły do postępu w wykorzystywaniu możliwości tkwiących w języku naturalnym, czyli powstałym na drodze dziejowego rozwoju. Po czasach klasycznej miary, rytmu i rymu, aż do rewolucji rozpoczętej przez Apollinaire'a, nic już nie pozostało z definicji poezji jako sztuki naśladowania w mowie wiązanej. Wszechwładnie rozgościł się wiersz wolny, niekiedy tylko podrymowany, zanikły więzy poezji z retoryką i deklamacją, a odpowiedzią na nieczytelność świata stało się zamazywanie sensów. Odtąd żadne przesądy nie ograniczają pisarzy w doborze słów ani w tworzeniu składniowych innowacji pozwalających uzyskać efekt nagłego zaskoczenia, oryginalnego podrażnienia oczekiwań czytelników. Toteż życie literackie było i będzie polem walki, gry i ryzyka, jako że autorzy nie są w stanie przewidzieć, co się stanie z ich dorobkiem, zwłaszcza w nadchodzących czasach elektronicznego dyktatu. Gwiazdy literackie gasną w szybkim tempie, w wielkim przeludnieniu, hałasie i zabiegach promocyjnych. Łacina i greka – języki tak drogie Parandowskiemu – wyszły z powszechnego użycia, nawet w praktyce chrześcijańskiej.

Żyjemy i tworzymy w warunkach przeciążenia pamięci kulturowej. Każda zmiana w sferach polityki, religii, w doktrynach społecznych bądź obyczajach, w rozumieniu człowieka i dookolnej rzeczywistości zarówno przekształca charakter i treść samej literatury, jak i wpływa na sposoby interpretacji oraz czytania, nie mówiąc już o przebudowie

wynikającej z dynamizmu techniki. Czy wobec tego uzasadniona jest pogodna nadzieja Parandowskiego, że tylko myśl pochwycona w sieć liter żyje, działa i kreuje, że się ostanie, skoro kultura utknęła w martwym punkcie, obracając się wokół tych samych kwestii niczym szybki diabelski młyn? Zostaliśmy zepchnięci na samo dno ogłupiającej rampy społecznej, gdzie króluje, podsycane przez media, ludzkie „ja", wyzbyte jakichkolwiek reguł moralnych, poza tymi, które sankcjonują najbardziej niedorzeczne koncepty, oparte na samowoli i zuchwalstwie. Zwolenników takiego modelu działania Biblia nazywa „pokoleniem Noego". Czytamy na jej kartach, że ludzie jedli i pili aż do dnia, kiedy sprawiedliwy Noe wszedł do arki i dzięki temu się uratował. Wówczas przyszedł wodny kataklizm i wygubił wszystkich. Co prawda drugiego potopu nie będzie, ale nie wiemy, co się stanie „za dni Syna Człowieczego", czyli w momencie sądu ostatecznego.

Krople atramentu biegną w żyłach kultury

Proszę mi wierzyć albo nie wierzyć, ale taka perspektywa, choć inaczej wyrażona, wzmagała w Parandowskim – a także w sercu niżej podpisanego – przekonanie o sensowności i nieodzowności literatury jako jednej z podwalin ludzkiej egzystencji. Mimo że niszczeje z hukiem konstrukcja obecnego świata, warto zwiększyć świadomość, że ludzkim zadaniem jest budowanie dróg umożliwiających osiągnięcie szczęścia, zawsze ujmowanego w sposób analogiczny. Nikt nas w tym nie wyręczy. Toteż przyjmijmy tradycyjne przesłanie Jana Parandowskiego, że krople atramentu biegną w żyłach kultury, a ci pisarze, którzy nie widzą swoich dzieł w perspektywie wieczności, w ogóle nie powinni brać piór do ręki, gdyż rozsiewają zaledwie plewy.

Niektórych ze współczesnych rażą tego typu zapatrywania. Jacek Dehnel na przykład rozpala się do czerwoności, sugerując, że zawartość *Alchemii słowa* to nic innego jak rozpoetyzowane bałamuctwo (w oryginale bardziej dosadne określenie) piętrzące się

hałdami retorycznej przesady[20]. Rozumiem, że nikt nie ma prawa narzucać artyście niczego, co nie byłoby zgodne z jego metodą twórczą, akceptowanymi zasadami, a nawet upodobaniami natury estetycznej czy każdej innej. Ale istnieje również niezliczona gama odmiennych rozeznań, opinii i światopoglądowych przekonań godnych bardziej wnikliwej dyskusji. Któż może wiedzieć, jak się sprawy naprawdę mają w swojej najgłębszej istocie, zwłaszcza jeżeli dotyczą tak enigmatycznych, pokrytych nimbem tajemniczości, kwestii aktu twórczego, literatury, jej posłannictwa i funkcji społecznych czy hermeneutyki zjawisk artystycznych. Ale dopóki będzie istniał świat i ludzka kultura, będziemy się starali poetycko zamieszkiwać Ziemię…

Warszawa–Wasilków, lipiec 2025 roku

[20] J. Dehnel, *Przeciw Parandowskiemu*, [w:] J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2020, s. 304.

Abstract

Secrets of Creativity, Literary Works, and Interpretation

The article raises questions about creativity, literary works, and hermeneutics. In reference to Jan Parandowski's proposal, the author of the essay relates the creative process, its sources, and its conditions to the classical tradition, expanded by its modern branches. He recognises that each creative act is realised in two phases: first, as an irrational stimulation of the mind, enabling the selection of the first words from the linguistic resource, setting the tone and style of the future work; and, second, through laborious work on language. Without the acquisition of these two secrets of life, no art is or can be possible at all.

Keywords: Jan Parandowski, creative act, interpretation, style, truth of the literary work, state of mind, work with language, mystery

Jarosław Płuciennik
Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0001-6984-7734

Jakości metafizyczne i fenomenologia jako technika duchowa Romana Ingardena

> Jestem siłą, co chce być wolna. I nawet trwanie swoje wolności poświęci[1].

Wprowadzenie

Pozycja Romana Ingardena w refleksji literaturoznawczej wydaje się z jednej strony ugruntowana, z drugiej – już historyczna. Choć stale pojawiają się nowe opracowania i interpretacje nie tylko filozoficzne[2], to atrakcyjność jego teorii literatury wydaje się dzisiaj

[1] R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, wyd. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987 (wyd. 1 – 1972), s. 68.

[2] Por. H. Kardela, A. Kędra-Kardela, A.S. Kowalczyk, *Roman Ingarden's Theory of the Literary Work of Art. A Cognitive Grammar Reassessment*, „Lublin Studies in Modern Languages and Literature" 2023, t. 47, nr 1, s. 37–53, gdzie autorzy reinterpretują teorię dzieła literackiego Romana Ingardena z perspektywy gramatyki kognitywnej Ronalda Langackera. Wskazują oni na zbieżność pojęcia „stratyfikacja" w ujęciu Ingardena z koncepcją warstw (strata) i procesu grupowania w gramatyce kognitywnej. Proponują także ujęcie miejsc niedookreślenia jako struktur emergentnych, powstających w wyniku konceptualnej integracji (blendingu), co umożliwia współczesną, kognitywną interpretację tekstów literackich, na przykład sonetu *Stepy akermańskie* Adama Mickiewicza. Por. także P. Domeracki, *Etyczny wymiar filozofii Romana Ingardena. Post scriptum do Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego*, „Roczniki Filozoficzne" 2025, t. 73, nr 2, s. 37–61; autor wskazuje tu na zaniedbywany dotąd aspekt etyczny w myśli Ingardena. Analizuje m.in. jego rozważania nad osobą i odpowiedzialnością moralną, dowodząc, że Ingarden konsekwentnie rozwijał aksjologiczne implikacje swojej ontologii i antropologii, czerpiąc z fenomenologii i klasycznej tradycji etyki wartości.

mniejsza[3]. Teoria dzieła literackiego tego uczonego, będąca próbą zastosowania narzędzi fenomenologii do analizy struktury i ontologii dzieła sztuki literackiej, sztuki wyobraźni, na trwałe weszła do kanonu polskiej i europejskiej humanistyki. Coraz częściej jednak traktuje się ją jako świadectwo określonego momentu w rozwoju filozofii XX wieku – momentu, w którym literatura, ontologia i świadomość były jeszcze pojmowane w ścisłym, systemowym porządku ujęć morfologicznych. Jako próba systematycznej refleksji o ambicjach obiektywizujących, teoria Ingardena przegrywa także z subiektywizującymi generacjami studentów tak zwanych nauk humanistycznych. Dzieje się to w dobie nie tylko poststrukturalizmu i postmodernizmu, ale też postprawdy i powszechnych partykularyzmów; cały ów projekt fenomenologiczny wydaje się dzisiejszym studentom oderwany od życia. Współczesne ujęcia historycyzujące natomiast często marginalizują aspekt duchowy myślenia Ingardena, skupiając się raczej na jego narzędziowym potencjale analitycznym.

Tymczasem namysł nad pojęciem „jakości metafizyczne" – najważniejszym dla jego estetyki i teorii odbioru – pozwala spojrzeć na fenomenologię zarówno jako metodę badawczą[4], jak i technikę duchową. Znaczenie tego ostatniego terminu spróbuję wyjaśnić w niniejszym artykule. Od razu zaznaczam, że nie zawężam

---

[3] Choć w literaturoznawstwie polskim prawdopodobnie nigdy nie była jakaś wielka, na co wskazuje D. Ulicka w szkicu *Co nam zostało z fenomenologii*, [w:] tejże, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 185–212: „Szczególnie źle miał się Ingarden w państwie literaturoznawców. […] przez badaczy literatury został złożony w archiwum", s. 189. Zob. także: D. Ulicka, *Tematy kulturowe w polskim literaturoznawstwie teoretycznym. Przypadek referencji albo Roman Ingarden dla początkujących i zaawansowanych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2016, t. 59, z. 4, s. 9–33.

[4] Taką próbą ożywienia potencjału „technicznego" opisu metody badawczej Ingardena jest mój artykuł: J. Płuciennik, *Immersja, afordancje i jakości metafizyczne Ingardena*, „Roczniki Humanistyczne" 2025, t. 73, z. 1, s. 25–50. Na marginesie głównych tez opisuję w nim także kontekst tak zwanej szkoły morfologicznej Ingardena.

rozumienia terminu „technika duchowa" do kontemplacji czy przeżycia estetycznego. Chodzi o coś istotniejszego: o konsekwencje, jakie dla antropologii i etyki niesie świadome i uważne doświadczanie dzieł sztuki. Mój artykuł podejmuje zatem próbę ponownego odczytania myśli Ingardena z perspektywy niekoniecznie stricte filozoficznej, ale raczej z perspektywy historii idei, w tym idei literaturoznawczych, tudzież z perspektywy antropologii kultury.

Teoria Ingardena na tle egzystencjalizmu

Aby jednak zobaczyć teorię dzieła literackiego Ingardena w pełnym świetle, zawsze powinno się skorzystać z propedeutyki filozoficznej. Takim właśnie wprowadzeniem od lat wydawała się niewielka, ale znacząca książeczka wydana w prestiżowej serii Wydawnictwa Naukowego PWN – *Ingardenowska filozofia literatury* autorstwa Danuty Ulickiej. Po latach stwierdzam jednak, że ta rozprawa jest bardzo wymagająca i muszę przyznać, że długo do niej dorastałem. Powodem jest filozoficzno-antropologiczna głębia ujęcia, dzięki której Ulicka wydobywa z rozległej i ambitnej refleksji Ingardena nie tylko technikalia i struktury. Refleksja ta nie sprowadza się wyłącznie do charakterystyki sporu z mistrzem Husserlem na tle „idealizmu transcendentnego" czy terminu „transcendentalne ego". Ulicka czyta Ingardena jako myśliciela, który mierzy się z pytaniami ostatecznymi – o sens wartości, strukturę wspólnoty i odpowiedzialność.

Przykładem takiego wglądu jest fragment, w którym Ulicka wiąże sedno myśli estetyczno-teoretycznoliterackiej z koncepcjami antropologicznymi autora *O dziele literackim*:

> Gdyby bowiem przyjąć, twierdzi Ingarden, transcendentny idealizm, wówczas nie można by mówić o ludzkiej odpowiedzialności. Nie istniałyby wówczas wspólne wartości, obowiązujące na mocy dziejowego sympozjonu, w których obronie, jak z patosem pisze, człowiek jest gotów płacić najwyższą cenę. Wartości te zaś są u Ingardena ontycznym fundamentem odpowiedzialności – najistotniejszego wyróżnika człowieka wobec świata przyrody. [...] U Ingardena natomiast

> wartości, zastane i tworzone przez podmiot, należą do wartości zbiorowych; przedmioty intencjonalne filozof nazywa niekiedy przedmiotami społecznymi. Dlatego idea odpowiedzialności zespala wszystkich, którzy z nim obcują[5].

Ten fragment otwiera pole do rozmyślań o Ingardenie nie tylko jako o filozofie formy, struktur, konkretyzacji czy intencjonalności, ale także jako o myślicielu zaangażowanym w projekt antropologii, w którym wartości nie są jedynie epifenomenami kultury, lecz konstytutywnymi elementami świata międzyludzkiego (świata swoiście rozumianej intersubiektywności albo duchowości). W tym sensie fenomenologia – tak jak ją uprawiał Ingarden – okazuje się zarówno narzędziem opisu czy teorią, jak i praktyczną drogą ku gruntowniejszemu zrozumieniu ludzkiego bycia, czyli techniką duchową w najgłębszym, filozoficznym znaczeniu. Oczywiście Danuta Ulicka w swoich rozważaniach o takiej technice nie pisze, zamiast tego używa określenia „życie" jako nieustannej „praxis aksjologicznej", celowościowo zwróconej ku wartości etycznej. Jak zaznacza:

> Filozof [Ingarden] traktuje życie ludzkie jako swego rodzaju nieustanną „praxis" aksjologiczną, której zwieńczenie i kryterium oceny stanowi ta właśnie wartość etyczna [to znaczy odpowiedzialność jako „naczelny" wyróżnik człowieczeństwa]. Działalność estetyczna jest pewnym wyspecjalizowanym typem owej praktyki, podpadającym wszakże pod ogólne stosujące się do niej mierniki. [...] Dziedzina rozważań filozoficznoliterackich pokrywa się tym samym ostatecznie i bez reszty z antropologią filozoficzną[6].

Dziedzina pozornie teoretycznych rozważań filozoficznoliterackich pokrywa się tym samym ostatecznie i bez reszty z antropologią filozoficzną będącą praktyką społeczną. W tym punkcie myśl Ingardena zaczyna wykazywać strukturalne podobieństwo do pewnego typu

---

[5] D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 162.

[6] Tamże, s. 56.

egzystencjalizmu, choć filozof nie był egzystencjalistą w sensie ścisłym, a tym bardziej nie identyfikował się z kierunkiem reprezentowanym przez, nomen omen, Martina Heideggera czy Jean-Paula Sartre'a. Jednak w kontekście antropologicznego i aksjologicznego wymiaru jego refleksji – a więc tego, co Danuta Ulicka nazywa „praxis aksjologiczną" – warto przypomnieć postać niemal rówieśniczą wobec Ingardena (1893–1970), mianowicie Paula Tillicha (1886–1965)[7].

Podobnie jak Ingarden, Tillich nie ograniczał się do akademicko zarysowanego pola swojej dyscypliny – w jego przypadku była to teologia systematyczna i filozofia religii. Refleksja Tillicha wyrastała z przekonania, że myśl nie może abstrahować od pytań ostatecznych, które koncentrują się na doświadczaniu bycia, jego zagrożeń, możliwości i sensu. W swoich głównych dziełach, takich jak *Odwaga bycia*[8] czy *Systematic Theology*[9], Tillich rozwinął koncepcję „głębi bytu", „odwagi bycia" oraz „troski ostatecznej" (ang. *ultimate concern*), wskazując, że autentyczne przeżycie egzystencji ma charakter duchowy i zarazem metafizyczny, jak również że dostęp do tego doświadczenia jest możliwy za pośrednictwem symbolicznych form kultury: języka, mitu, sztuki i religii. Tillich był także filozofem kultury[10]. W tym sensie tillichowska myśl

---

[7] Sam mistrz Ingardena – Edmund Husserl – pod koniec działalności w latach trzydziestych XX wieku zrobił wyłom w swoim idealizmie, odnosząc się do historycznego usytuowania człowieka. W *Kryzysie nauk europejskich i fenomenologii transcendentalnej* Husserl posługuje się określeniem „świat życia" (niem. *Lebenswelt*) w odniesieniu do pierwotnej, przednaukowej sytuacji życiowej człowieka – zarówno jednostkowej, jak i historyczno-kulturowej. Zob. E. Husserl, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentalna. Wprowadzenie do filozofii fenomenologicznej*, przeł. S. Walczewska, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2022.

[8] Przetłumaczone na polski konserwatywnie jako *Męstwo bycia*. P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2016.

[9] W trzech tomach: P. Tillich, *Systematic Theology*, t. 1, The University of Chicago Press, Chicago 1951; tegoż, *Systematic Theology. Existence and the Christ*, t. 2, The University of Chicago Press, Chicago 1957; tegoż, *Systematic Theology. Life and the Spirit. History of the Kingdom of God*, t. 3, The University of Chicago Press, Chicago 1963.

[10] Choć także teologiem, por. P. Tillich, *Theology of Culture*, red. R.C. Kimball, Oxford University Press, London–Oxford–New York 1959, pol. przekład:

o sztuce jako symbolach „ostatecznego znaczenia", otwierającego człowieka na wymiar transcendencji, rezonuje z ingardenowską koncepcją jakości metafizycznych, które – choć nie przynależą do samego dzieła literackiego jako struktury – dają się doświadczyć w jego konkretyzacji jako momenty głębokiego sensu egzystencjalnego.

> Istnieją szczególne proste lub pochodne jakości, takie jak np. wzniosłość (czyjejś ofiary) lub podłość (czyjejś zdrady), tragiczność (czyjejś klęski) lub straszliwość (czyjegoś losu), to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze, demoniczność (czyjegoś czynu lub pewnej osoby), świętość (czyjegoś życia) lub jej przeciwieństwo: grzeszność czy „piekielność" (np. czyjejś zemsty), ekstatyczność (najwyższego zachwytu) lub cisza (ostatecznego ukojenia) itp. Należą tutaj także tego rodzaju jakości jak groteskowość pewnego zjawiska lub postaci, albo patetyczność czyjegoś zachowania się, uroczystości pewnego obrzędu, albo np. wdzięk i lekkość dziewczęcego ruchu lub przeciwnie: powaga i pewnego rodzaju ciężkość czyjegoś usposobienia i sposobu bycia itp. Jakości te nie są właściwościami pewnych przedmiotów w normalnym tego słowa znaczeniu ani też cechami tych lub owych stanów psychicznych, lecz objawiają się zazwyczaj w złożonych, a często różniących się między sobą sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach, jakby jakaś szczególna ich atmosfera, unosząca się nad nimi, otaczająca rzeczy i ludzi uczestniczących w tych sytuacjach, atmosfera, która wszystko przenika i światłem swym wszystko rozświetla[11].

Przytaczam często przywoływany w tym kontekście cytat z pism Ingardena, ponieważ jego wypowiedzi na ten temat jest niewiele, a ten passus wydaje się absolutnie zasadniczy dla dookreślenia omawianego pojęcia. Jakości metafizyczne Ingardena interpretowałem niedawno w artykule pt. *Immersja, afordancje i jakości metafizyczne*

---

tenże, *Teologia kultury*, przedm. N. Łomanowa-Barańska, przeł. J.A. Prokopski, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2020.

[11] R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, wyd. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 368.

Ingardena[12], zwracając uwagę na ich możliwą aktualność w obecnych kognitywistycznych paradygmatach naukowych[13]. W artykule tym analizuję konceptualizację jakości metafizycznych w teorii literatury Romana Ingardena z perspektywy kognitywnych afordancji oraz immersyjności literackiej. Ingardenowskie pojęcie jakości metafizycznych, pierwotnie osadzone w filozofii, reinterpretuję w świetle współczesnych badań nad kognicją 4E oraz intersubiektywnością. Łączę fenomenologiczną ontologię dzieła literackiego z teorią afordancji Jamesa Gibsona, proponując, by schematyczne przedmioty intencjonalne i jakości metafizyczne rozumieć jako potencjalne struktury kognitywne aktywizujące odbiorcę. Mój artykuł podkreśla dynamiczny charakter relacji między tekstem literackim a odbiorcą, prowadzący do generowania znaczeń i wartości wykraczających poza estetykę i medium literackie. W zakończeniu postuluję nową perspektywę badawczą dla literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, opartą na integracji fenomenologii, kognitywistyki i ekologicznej teorii percepcji.

W niniejszym artykule chciałbym bliżej przyjrzeć się teorii Ingardena i fenomenologii w ogólności w kontekście pewnej techniki umysłowej, o której można myśleć także jako o „życiu umysłu". Oprócz Tillicha chciałbym zestawić z Ingardenem także Hannah Arendt (1906–1975), gdyż niewątpliwie była ona adeptką fenomenologii, krążyła wokół egzystencjalizmów (konkretnie Heideggera), z Tillichem zaś łączyła ją także praktyka zaangażowania społeczno-politycznego: oboje musieli uciekać przed prześladowaniami Hitlera (choć z różnych powodów) i oboje przekuwali swoje doświadczenia życiowe w filozofowanie.

W tej sytuacji trzeba pamiętać, że Roman Ingarden – inaczej niż Tillich – nie używa języka teologii, nie sięga po pojęcie „głębia

[12] J. Płuciennik, *Immersja, afordancje…*, dz. cyt., s. 25–50.

[13] W przypadku tej interpretacji wiele zawdzięczam innemu wybitnemu znawcy Ingardena – Andrzejowi Tyszczykowi. Podążam tutaj za interpretacją zawartą w jego rozprawie *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1993, s. 8. Por. także W. Tomaszewska, *Jakości metafizyczne w dziele sztuki literackiej i ich poznawanie*, „Studia Philosophiae Christianae" 2014, t. 50, nr 2, s. 125–144.

bytu", ale jego namysł nad intencjonalnością przeżycia estetycznego i wartościami, które są „doświadczane jako faktyczne", nawet te *in actu fuisse*[14], przez świadomość czytelnika, prowadzi do podobnych konkluzji: że kontakt z dziełem sztuki może być aktem duchowym, rozumianym jako praktyka egzystencjalnego otwarcia i odpowiedzialności. Właśnie pojęcie odpowiedzialności wydaje się kluczowo podobne do „troski ostatecznej", która u Tillicha obejmuje doświadczenie religijne nie tylko chrześcijańskie, lecz także buddyjskie, tj. ateistyczne. Pojęcie troski ostatecznej, podobnie jak u Ingardena pojęcie odpowiedzialności, jest terminem formalnym, do wywiedzenia technicznego, tak jak imperatyw kategoryczny u Kanta[15].

O ile Tillich proponował język religijny jako nośnik prawdy egzystencjalnej, o tyle Ingarden pozostał w obrębie filozofii fenomenologicznej – a jednak obaj rozpoznawali w człowieku istotę ukierunkowaną na wartości, sens i odpowiedzialność, i to w kontekście kultury oraz jej symbolicznych form. W tym znaczeniu fenomenologia jako „technika duchowa" – choć w przypadku Ingardena pozbawiona explicite ujęcia religijnego – nie odbiega zasadniczo od intencji Tillicha: chodzi bowiem o praktykę myślenia i doświadczania, która ma na celu nie tyle opisanie świata, ile raczej przemianę podmiotu – jego zakorzenienie w aksjologicznej strukturze bycia.

---

[14] Por. M. Sławiński, *Koncepcja odpowiedzialności jako procesu – rozważania w nawiązaniu do myśli Romana Ingardena*, [w:] *Prawo i polityka w sferze publicznej. Perspektywa zewnętrzna*, red. P. Jabłoński, J. Kaczor, M. Pichlak, E-Wydawnictwo, Wrocław 2018, s. 57–75, gdzie autor analizuje ingardenowską ideę odpowiedzialności jako dynamicznego procesu konstytuowanego w czasie. Zasadnicze jest tu pojęcie *in actu fuisse* – „bycie w spełnieniu" – które oznacza ugruntowanie odpowiedzialnego działania w konkretnym, uprzednim akcie świadomości i decyzji. Odpowiedzialność nie jest stanem, lecz wydarza się jako uwewnętrzniony proces egzystencjalny, w którym osoba, poprzez aktualność aktu, staje się rzeczywiście odpowiedzialna.

[15] Taka jest moja teza w artykule pt. *„Troska ostateczna" (TO) Paula Tillicha jako pojęcie formalne i wynikająca z niego teoria kultury*, [w:] *Fenomen troski*, red. A. Grzegorczyk, S. Cofta, E. Baum, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2025. O potencjalnych relacjach teorii Ingardena z filozofią Kanta będę jeszcze pisał nieco dalej.

Podobnie poglądy Hannah Arendt na myślenie i etyczną wagę myślenia, ale także bezmyślności, można tutaj przytoczyć jako właściwy kontekst dla Romana Ingardena. *Życie umysłu* Arendt ujrzało światło dzienne w latach siedemdziesiątych XX wieku, tak jak ingardenowska *Książeczka o człowieku*[16].

Dalsze rozważania w niniejszym artykule będą więc prowadzone na przecięciu tych dwóch tradycji: fenomenologicznej i egzystencjalnej, przy czym ich zestawienie ma na celu nie tyle ich syntezę, ile raczej uchwycenie wspólnej intuicji: że praktykowanie teorii literatury i teorii sztuki oraz praktykowanie filozofii fenomenologicznej może pełnić funkcję duchowego zwyczaju, otwierającego człowieka na wymiar odpowiedzialności, sensu i wspólnotowego bycia.

Jednym z ważnych elementów teorii fenomenologicznej odnoszących się zwłaszcza do tak zwanych konkretyzacji była teoria szeroko rozumianej empatii. Istotnym punktem sprzeciwu Ingardena wobec teorii wczucia (niem. *Einfühlung*) była zawarta w niej ontologiczna niedokładność i psychologiczna naiwność, a szczególnie przekonanie, że możliwe jest pełne utożsamienie się z cudzym „ja". Podobnie rzecz ujmuje Danuta Ulicka:

> Filozof krytykuje zwłaszcza założenie o identyczności „ja" i „innego", na którym teoria ta jest oparta. W nierozróżnieniu obu tych „ja", likwidacji dzielącego je dystansu dostrzega też podstawową przyczynę błędów w koncepcjach estetycznych jej zwolenników, interpretujących akt obcowania z dziełem jako przeżycie odtwórcze, zasadzające się na powtórzeniu cudzych doświadczeń i ich rozumieniu przez analogię do doświadczeń własnych. Zdecydowanie oponuje więc przeciw utożsamianiu obu świadomości, ich rozpuszczaniu w sobie[17].

---

[16] H. Arendt, *Życie umysłu*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016 (oryginał ukazał się w 1977 roku); R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, dz. cyt.

[17] D. Ulicka, *Ingardenowska…*, dz. cyt., s. 215. O problematyce związanej z empatią pisałem wielokrotnie, ale tutaj muszę się odwołać do historii pojęcia zawartej w: J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, wyd. 2, Universitas, Kraków 2004.

Ingarden stanowczo przeciwstawiał się koncepcji estetyki opartej na projekcji lub pseudoempatycznym „rozpuszczaniu się" w drugiej świadomości. W jego ujęciu – nie tylko poznawczym, ale też aksjologicznym – konieczne było zachowanie dystansu ontologicznego między jaźniami: i w relacjach międzyosobowych, i w odbiorze dzieła sztuki. Nie negował tego, że zbliżenie do drugiego podmiotu czy do świata przeżyć przedstawionego w dziele jest możliwe, ale podkreślał, że relacja ta ma charakter intencjonalny, nie fuzjonalny. Przeżycie estetyczne nie polega zatem na „wejściu" w cudze życie psychiczne, lecz na konstruowaniu jego sensu poprzez refleksyjne uchwycenie struktur i wartości obecnych w dziele[18]. Nie znaczy to wcale, że doświadczenie estetyczne musi być jedynie jeszcze jedną teorią umysłu; wydaje się, że jakiś rodzaj wglądu bezpośredniego Ingarden tutaj zakładał (być może jako do pewnego stopnia kontynuator bergsonowskiej teorii intuicji).

Ten krytyczny stosunek do idei „zlania się jaźni z innym" (zarówno w estetyce, jak i etyce) ma interesujące paralele w myśli buddystów, zwłaszcza tych ze szkoły zen, którzy odrzucali uproszczoną koncepcję współczucia jako emocjonalnego utożsamienia się z cierpiącym. Na uwagę zasługuje to, że w późnych latach pięćdziesiątych Paul Tillich podjął dialog z buddyzmem zen, spotykając się z takimi mistrzami jak Daisetz Suzuki i Shin'ichi Hisamatsu. W swoich refleksjach porównywał cele (gr. *telos*) chrześcijaństwa i buddyzmu: obie wizje wskazują na transcendencję, choć różnią się rozumieniem uczestnictwa i tożsamości[19]. Dla Tillicha jednak najważniejszy był ekstatyczny humanizm z ideą wszechogarniającej

[18] Zob. także ujęcie przeglądowe: J. Makota, *Wczucie*, [w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2001, s. 279–299.

[19] Zob. M. Boss, *Tillich in Dialogue with Japanese Buddhism. A Paradigmatic Illustration of His Approach to Inter-Religious Conversation*, [w:] *The Cambridge Companion to Paul Tilli*ch, red. R.R. Manning, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 257–258. Do buddyzmu Tillich wielokrotnie odnosił się wcześniej także w *Systematic Theology*, jak również w dialogach ze studentami, zob. w: tegoż, *Ultimate Concern. Dialogues with Students*, red. D. MacKenzie Brown, SCM Press, London 1965.

agape. Takiej perspektywy nie ma ani u Ingardena, ani u buddystów. Dla wielu myślicieli buddyjskich – podobnie jak dla Ingardena – autentyczna relacja z „innym" wymaga rozpoznania radykalnej odrębności i autonomii jego bytu, a nie redukowania go do własnego doświadczenia przez analogię. Współczucie, które zatraca granicę między „ja" a „innym", zostaje przez nich ocenione jako iluzoryczne – jako projekcja, która przynosi ulgę raczej współczującemu niż temu, któremu się współczuje. W buddyzmie współczucie nie jest aktem sentymentalnego utożsamienia, lecz przebudzoną świadomością współistnienia i wzajemnej współzależności – bez konieczności psychologicznego „zlewania się". Medytacja Maitrei [pāli. *mettā*], która jest medytacją współczucia, to technika i ćwiczenie mentalno-psychiczne we współbyciu tu i teraz[20].

Dlatego można postawić tezę, że zarówno krytyka teorii wczucia u Ingardena, jak i duchowa praktyka buddyjska oraz teologiczna koncepcja Tillicha nie tylko nie są wobec siebie opozycyjne, lecz także dążą do wspólnej antropologicznej zasady: uczłowieczenia „innego" nie przez utożsamienie, tylko przez uznanie jego nieprzejrzystości i wolności. Zamiast empatycznego rozpuszczania się w cudzych przeżyciach – akt wyobrażeniowy, refleksyjny, intencjonalny, oparty na dystansie i odpowiedzialności. Zamiast współczucia

[20] Por. hasło *maitrī* (pāli. *mettā*) w: R.E. Buswell Jr., D.S. Lopez Jr., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2014, s. 518, gdzie termin ten jest tłumaczony jako „miłująca dobroć" lub „życzliwość" i przedstawiany jako jedna z czterech boskich postaw (pāli. *brahmavihāra*) oraz czterech niemierzalnych cnót (sanskr. *apramāṇa*), obok współczucia (pāli. *karuṇā*), współradości (pāli. *muditā*) i równowagi (sanskr. *upekṣā*). *Maitrī* jest rozumiana jako pragnienie szczęścia dla wszystkich istot i traktowana jako podstawa praktyki medytacyjnej prowadzącej do osiągnięcia pierwszych trzech stanów skupienia (sanskr. *dhyāna*). W *Visuddhimagga* zalecana jest jako technika rozwijająca spokój umysłu (*śamatha*), a nie wgląd (*vipassanā*), i rozpoczyna się od skierowania życzliwości ku sobie, a dopiero później ku innym. W tradycji *mahāyāny maitrī* motywuje *bodhisattwę* do uwalniania wszystkich istot od cierpienia. Podobne są inne charakterystyki w rozdziale o kosmicznej miłości w *Buddhist Meditation. Classic Teachings from Tibet*, przekład i wprowadz. K.R. Schaeffer, Penguin Classics, London 2024, s. 117–131.

jako afektywnej zbieżności – współbycie, które nie znosi granic, lecz je uświęca jako przestrzenie dialogu.

To właśnie ten głęboki, duchowy dystans – nie chłód, lecz rozświetlona obecność między „ja" a „innym" – stanowi sedno ingardenowskiej techniki duchowej w rozumieniu odbioru sztuki i relacji międzyludzkich. Nie przez utożsamienie, ale przez uważne, refleksyjne, odpowiedzialne trwanie przy obecności drugiego – czy to w przestrzeni dzieła literackiego, czy w spotkaniu z realnym „innym".

Co więcej, tak rozumiany kontakt ze sztuką nie jest w ujęciu Ingardena neutralny ani oderwany od życia. Jak przypomina Danuta Ulicka, w najważniejszym fragmencie ingardenowskiej filozofii literatury polski filozof odrzuca zarówno teorię wczucia jako kopiowania rzeczywistości, jak i estetykę „bezinteresownego oglądu" (Kanta i Husserla), a nawet sartre'owskie „zaangażowanie", które – jak pisze – jedynie pozornie utrzymuje związek dzieła z realnością świata. Ulicka komentuje:

> Związek utworu z rzeczywistością jest więc u Diltheya zapośredniczony przez przeżycie. Tak będą potem opisywać proces twórczy filozofowie literatury z kręgu fenomenologii i krytyki tematycznej. U Ingardena owo mediatyzujące przeżycie obiektywizuje się w przedmiotach artystycznych wyznaczonych przez znaczenia intencjonalnych tworów językowych, które stają pomiędzy odbiorcą a realnym środowiskiem jego życia. Do bytu powołuje je świadomość artysty przeżywająca rzeczywistość i przekazująca to przeżycie w formie wartości. [...] Ingarden patrzy na dzieło jako na taką doniosłą wartość egzystencjalną z różnych punktów widzenia. Z perspektywy procesu twórczego podkreśla przede wszystkim, że ujmuje ono takie wartości, które w świecie codziennym są przytłumione, zgaszone przez praktykę życiową i wskutek tego niedostrzegane. Sztuka natomiast wydobywa je z utajenia, intensyfikuje i przekazuje odbiorcy w postaci „jakości metafizycznych"[21].

[21] D. Ulicka, *Ingardenowska…*, dz. cyt., s. 126–127.

Ten komentarz Ulickiej znakomicie domyka wcześniej omawiane paralele. U Ingardena sztuka nie jest symulacją wtórną wobec życia, lecz przestrzenią epifanii wartości, które w świecie codziennym mogą pozostawać ukryte lub niedostrzeżone. Przez swoje strukturalne i semantyczne ukształtowanie dzieło wywołuje u odbiorcy przeżycie, które pozwala mu zobaczyć egzystencję jako doniosłą – na nowo, inaczej, intensywniej. Ta przemiana widzenia nie zachodzi przez utożsamienie z autorem lub bohaterem (jak w teorii wczucia), lecz przez intencjonalny dystans, który umożliwia kontemplację sensu.

Fenomenologia jako technika duchowa

Tym samym wchodzimy na teren, na którym estetyka – rozumiana nie jako teoria piękna, lecz jako praktyka duchowa – spotyka się z filozofią moralną, medytacją i technologiami „ja". W *Krytyce władzy sądzenia* Immanuel Kant formułuje trzy maksymy smaku, które można dziś odczytywać nie tylko jako zasady estetyczne, ale też jako ćwiczenia duchowe w sensie foucaultowskim – jako formy autorefleksyjnej dyscypliny świadomości[22]. Są one dla niego także kryteriami oświecenia. Trzy maksymy smaku to: 1) myśl samodzielnie (niem. *Selbstdenken*, łac. *sapere aude*) – czyli autonomia sądu estetycznego, który nie opiera się na opinii innych, ale wymaga odwagi sądzenia według własnych reguł; 2) myśl, stawiając się na miejscu „innego" (łac. *sensus communis*) – czyli rozszerzona wyobraźnia estetyczna, myślenie rozszerzone, zakładające umiejętność doświadczenia punktu widzenia innych, ale bez zniesienia różnicy między „ja" a „innym" – transcendowania „ja"; 3) myśl konsekwentnie (zgodność rozumu z samym sobą) – czyli wewnętrzna jedność sądu, która czyni estetyczne poznanie formą etycznego zobowiązania.

[22] M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Król, M. Herer, oprac. F. Gros, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012 (franc. wydanie oryginału – 2001 rok). W tej pracy pojawiają się takie terminy jak „techniki egzystencji" i „technologia siebie", ale – co ważne w kontekście poglądów Paula Tillicha – także „troska o siebie" wywodzona z gr. *epimeleia heautou*.

Wszystkie trzy maksymy można odczytać jako medytacyjne procedury samodoskonalenia, pokrewne duchowym praktykom w buddyzmie (szczególnie w zen i vipassanie), gdzie obserwacja zmysłów, sądu i emocji prowadzi nie do zlania się z przedmiotem, lecz do oczyszczenia i ugruntowania świadomości[23]. Odpowiednikiem pierwszej maksymy jest wymóg samodzielności na drodze duchowej, druga maksyma znajduje odpowiednik w medytacji współczucia, trzecia zaś może być ewidentnym analogonem buddyjskiej etyki, czyli karmana, w której oświecony zdaje sobie sprawę z nieodwracalnej faktyczności czynów. W tym duchu również husserlowskie transcendentalne ego, zaprojektowane jako rozwinięcie medytacji kartezjańskich, funkcjonuje nie tyle jako czysta instancja poznania, ile jako ćwiczący się podmiot – zdolny do zawieszenia (gr. *epoché*), dystansu wobec świata, a zarazem głębokiej obecności wobec tego, co się ukazuje w akcie intencjonalnym. Co więcej, Kant wprost wiąże maksymy z procesem oświecenia, przeciwstawiając myślenie samodzielne zabobonowi, przesądowi („uwolnienie od zabobonu nazywa się oświeceniem")[24]. Mylą się ci, którzy chcieliby ten proces oświecenia łączyć jedynie z pierwszą maksymą (łac. *sapere aude*). Stronę dalej Kant pisze o „szerszym sposobie myślenia" i o „zmyśle wspólnym", czyli *sensus communis*, polemizując z przekładem tego łacińskiego wyrażenia na „zdrowy rozsądek".

W tej samej linii znajduje się myśl Ingardena, który – choć nie operuje kategorią transcendentalnego ego (które jest możliwe do wywiedzenia z trzech maksym sądu estetycznego) – zachowuje strukturę wewnętrznej praktyki: od wyciszenia codziennej

[23] Wypada mi żałować, że Charles Goodman, bardzo dobrze omawiający buddyjskie poglądy na współczucie, w swoim ostatnim rozdziale formułującym odpowiedź na imperatyw kategoryczny Kanta nie odnosi się ani do kantowskiej *Krytyki władzy sądzenia*, ani do maksym smaku. Jeszcze raz potwierdza się w praktyce, że trzecia krytyka Kanta jest jego najmniej znanym dziełem, a jednocześnie przecież najbardziej dojrzałym. Ch. Goodman, *Consequences of Compassion. An Interpretation and Defense of Buddhist Ethics*, Oxford University Press, New York 2009, s. 197–213.

[24] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 210–211.

praktyczności, przez refleksyjne uobecnienie dzieła, po doświadczenie jakości metafizycznych. Te ostatnie – jak zauważa Ulicka – odnoszą się do wartości wygaszanych w codzienności, ale odzyskanych w dziele jako intensyfikacja egzystencjalnego sensu.

Praktyka teorii i odpowiedzialność

Współczesna lektura tych tradycji pozwala spojrzeć na estetykę nie jako na neutralną teorię sztuki, ale jako technikę duchową, której celem jest formowanie „ja" zdolnego do odpowiedzialności, empatii bez utożsamienia oraz obecności bez zawłaszczenia. Zarówno Ingarden czy Kant, jak i filozofia buddyjska oferują różne wcielenia tej samej praktyki: przekształcania sposobu bycia poprzez formę sądu, doświadczenia i intencjonalności. Dlatego nieprzypadkowo estetyka u Ingardena rozmywa się w filozoficzną antropologię, a sztuka staje się sposobem odsłonięcia i przekroczenia siebie – bez potrzeby mistyki utożsamienia, bez złudzeń zlania się z „innym", lecz w świetle doświadczenia, które ustanawia dystans jako miejsce duchowej obecności.

Władysław Stróżewski ukazuje jakości metafizyczne jako rzadkie, ale fundamentalnie znaczące doświadczenia, które nadają naszemu życiu głębszy sens i wywołują niezależną od woli tęsknotę za czymś transcendentnym. Ich pojawienie się jest zarówno kulminacją, jak i pogłębieniem ludzkiego istnienia – są wartością przekraczającą codzienną rzeczywistość. Nie poddają się racjonalnej analizie ani ścisłemu definiowaniu, lecz ujawniają się bezpośrednio, intuicyjnie, w szczególnych sytuacjach egzystencjalnych – niemal w rodzaju ekstatycznego wglądu. Co więcej, jakości te nie tylko odsłaniają sens bytu, lecz także aktywnie go konstytuują: są związane z pierwotnymi źródłami istnienia i same stanowią jego postać. Ich pojawienie się nie zależy od naszej woli – nie można ich sprowokować ani świadomie przywołać; ich obecność ma charakter daru czy „łaski". Mimo tej niedostępności, jakości metafizyczne pozostają głęboko związane z najistotniejszymi sferami ludzkiego

działania – poznaniem (zwłaszcza filozoficznym) i sztuką – które mają w nich wspólne źródło i cel, co czyni je sensem naszych najgłębszych przeżyć i inspiracją działań[25]. W tym znaczeniu filozofia sztuki literackiej Ingardena staje się duchową antropologią nie mniej intensywną niż buddyjska praktyka uważności czy kantowska „krytyka władzy sądzenia", tyle że wyrażoną językiem fenomenologicznym i strukturalnym, ale otwartą na to, co wymyka się „czystemu rozumowi"[26].

Ten wymiar duchowy nie jest tylko interpretacyjnym dodatkiem. Ingarden sam, choć ostrożny w słowach, otwiera swoje pisarstwo na rejestry symboliczne i religijne. W eseju o odpowiedzialności używa metaforycznego określenia „brama świadomości", które przywodzi na myśl nie tylko fenomenologiczną metaforę (czyli punkt dostępu intencjonalności do świata), ale także symboliczną strukturę przejścia, znaną z tradycji mistycznych i rytualnych. Świadomość staje się w tym ujęciu czymś więcej niż tylko miejscem odbioru – jest przestrzenią decyzji, przejścia, duchowego otwarcia, a może nawet łaski. W innym miejscu filozof używa słowa „dusza" – choć chyba nie w sensie scholastycznej substancji, lecz jako symbolicznej nazwy dla głębi ludzkiej tożsamości, która może podjąć odpowiedzialność, przyjąć wartość i przekroczyć ograniczenia biologiczne i psychologiczne. Dusza symbolizuje to, co w innym miejscu autor nazywa świadomością i strumieniem świadomości przeżyć. W pewnym sensie jest to symbol niezdeterminowania i wolności. Co istotne, w tym samym eseju Ingarden z dużą uwagą odnosi się także do biologicznej koncepcji człowieka, uwzględniając zarówno dane neurofizjologii, jak i ograniczenia wynikające z cielesności. Nie odrzuca tej perspektywy, lecz włącza ją w szerszy kontekst:

---

[25] W. Stróżewski, *„Roman Ingarden (1893–1970)"*, [w:] *Złota księga Wydziału Filozoficznego*, red. J. Miklaszewska, J. Mizera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 270.

[26] Podobnie Stróżewski podąża śladem egzystencjalizmu i Bergsona zarówno w antropologii Ingardena, jak i jego aksjologii w interpretacji. Zob. W. Stróżewski, *O swoistości sposobu istnienia człowieka*, [w:] tegoż, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 65–80.

człowiek nie jest wyłącznie organizmem biologicznym, jest także bytem zdolnym do refleksji, wyboru i działania opartego na wartościach. Ingarden wspomina też neutralnie o psychoanalizie i pojęciu nieświadomości, widząc w niej istotne ogniwo w rozumieniu złożoności ludzkiego życia psychicznego. Choć nie identyfikuje się z jej tezami, to traktuje ją jako część krajobrazu nowoczesnej antropologii filozoficznej – próbę opisu „ciemnych obszarów" podmiotu, które muszą być uwzględnione, jeśli mamy mówić o odpowiedzialności jako wolnym i sensownym akcie osoby.

Wszystkie te elementy – neurofizjologia, nieświadomość, duchowa intencjonalność i jakości metafizyczne – tworzą u Ingardena integralną i wielowarstwową wizję człowieka, która odrzuca redukcjonizm, ale nie zamyka się na dorobek nauk szczegółowych. Dzięki temu fenomenologia u tego filozofa nie jest abstrakcyjnym systemem, lecz techniką życia, zdolną do reagowania na wielorakie i często sprzeczne aspekty naszego istnienia.

Podsumowanie i wnioski

Tak rozumiane doświadczenie – estetyczne, etyczne, egzystencjalne – staje się formą duchowego poznania, które nie tylko odsłania sens bytu, ale także współtworzy ten sens poprzez akt uważnej obecności. Dlatego język wartości, łaski, duszy i bramy świadomości u Ingardena nie jest metaforyką marginalną, lecz głęboko świadomym wyborem: filozofia, która mierzy się z tym, co najgłębsze w byciu człowiekiem, nie może zredukować się ani do biologii, ani do psychologii, ani do estetyki formalnej. Musi natomiast – jak pokazuje jego projekt – stać się drogą, praktyką i techniką siebie.

W eseju *O odpowiedzialności*[27] Roman Ingarden przedstawia człowieka jako system względnie izolowany, akcentując jego ontologiczną autonomię i zdolność do podejmowania odpowiedzialnych decyzji. Człowiek, choć osadzony w świecie przyrody i kultury, nie

[27] R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, dz. cyt., s. 71–169.

jest całkowicie zdeterminowany przez czynniki zewnętrzne, lecz funkcjonuje jako względnie zamknięty układ, który organizuje się według własnych wewnętrznych reguł i hierarchii wartości, a zarazem pozostaje otwarty na interakcje ze światem. To właśnie ta względna izolacja niesie ze sobą wolność: człowiek może inicjować działania z własnego wnętrza, kształtować siebie, a jego czyny nie są jedynie skutkiem czynników zewnętrznych, ale i efektem wyboru. Dlatego może nie tylko ponosić konsekwencje, lecz także realnie brać odpowiedzialność za siebie. Ingardenowski obraz człowieka jako dynamicznego i samokonstytuującego się systemu wykazuje uderzające podobieństwo do koncepcji *autopoiesis* Humberta Maturany i Francisca Vareli, według której system żywy utrzymuje własną tożsamość dzięki nieustannym samopodtrzymującym procesom organizacyjnym[28]. Różnica polega jednak na tym, że podczas gdy *autopoiesis* dotyczy przede wszystkim biologicznej samowystarczalności systemu, u Ingardena nacisk pada na wymiar aksjologiczny i egzystencjalny: człowiek jako system względnie izolowany jest zdolny do świadomego przekraczania samego siebie w akcie wyboru wartości i odpowiedzialności, co stanowi o jego wyjątkowym miejscu w strukturze bytów.

W niniejszym artykule chciałem przedstawić wieloaspektową analizę teorii literackiej Romana Ingardena, koncentrując się na jego koncepcji jakości metafizycznych oraz zastosowaniu fenomenologii jako techniki duchowej. Dzięki porównaniu z innymi filozofami oraz przedstawieniu praktycznych zastosowań różnych sposobów konceptualizacji artykuł ukazuje unikalność i znaczenie myśli Ingardena w kontekście współczesnej teorii literatury. Wnioski płynące z analizy podkreślają, że teoria tego filozofa oferuje cenne narzędzia do głębszego zrozumienia dzieł literackich oraz ich duchowego wymiaru.

---

[28] F.J. Varela i in., *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge–London 2016 (wyd. 1 – The MIT Press, Cambridge 1991); H.R. Maturana, F.J. Varela, *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Shambhala Publications, Boston 1998 (wyd. 1 – 1987).

Abstract

Metaphysical Qualities and Phenomenology as a Spiritual Technique in Roman Ingarden's Work

The author presents phenomenology in Ingarden's work as a spiritual practice in which engagement with art shapes ethics and self-understanding. By placing Ingarden in dialogue with Tillich and Arendt, the author highlights the role of distance in aesthetic experience and respect for the Other. Aesthetics becomes a path toward responsible thinking. In summary, the article demonstrates that Ingarden's phenomenology, through the concept of metaphysical qualities, offers an understanding of responsibility, integrating philosophical reflection with spiritual practice.

Keywords: Roman Ingarden, Danuta Ulicka, metaphysical qualities, spiritual technique, phenomenology

Joanna Goszczyńska
Instytut Slawistyki PAN
ORCID: 0000-0003-3804-4845

Pożegnanie z codziennością?

Chcąc być osobą nowoczesną, zapytałam sztuczną inteligencję, czy Profesor Danuta Ulicka pisała o codzienności. O tak! Odpowiedziało Ono. I natychmiast zaoferowało cytat z artykułu Jubilatki *Pożegnanie z codziennością*:

> Nie lubię chodzić po cudzych śladach, a nawet po własnych, dlatego kończę z fascynacją „codziennością". […] codzienność jest dziś zakontraktowana, prefabrykowana…

Wspaniale, ucieszyłam się szczerze, mam do czego nawiązać, gdyż postanowiłam podzielić się z Drogą Jubilatką swoim czytaniem powieści *Guwernantka*, bliskiego, jak sądzę, nam obu, czeskiego autora Vladimíra Macury. Badacza, pisarza, semiotyka, który przewrócił do góry nogami zakorzenione w dyskursie literaturoznawczym postrzeganie czeskiej dziewiętnastowiecznej kultury i równolegle utrwalał swoje naukowe pomysły na kartach powieści, w których codzienność stanowiła istotny komponent reprezentacji rzeczywistości.

Ale moja radość trwała krótko. Na zbyt dociekliwe, jak się okazało, pytanie o umiejscowienie cytatu i artykułu sztuczna inteligencja nie znalazła już odpowiedzi. Zasugerowała natomiast podpowiedź: „Skoro nie możemy znaleźć źródła cytatu, napisz po prostu: Jak podają nieformalne źródła, Ulicka miała jakoby powiedzieć: …".

Początkowo zamierzałam tak właśnie zrobić i Drogiej Jubilatce pozostawić do namysłu, czy upubliczniła gdzieś swoje wyznanie, że kończy z fascynacją codziennością, i czy w ogóle jest ono jej autorstwa, czy też pozostaje w sferze „jakoby". Uznałam jednak, że to zbyt konformistyczne podejście, zwłaszcza że cytat brzmiał mi znajomo, i postanowiłam drążyć dalej, tym razem już nie za pośrednictwem sztucznej inteligencji. Poszukiwania zakończyły się sukcesem. Otóż okazało się, że cytowane zdanie nie jest jednak wymysłem sztucznej inteligencji, jego autorem jest bowiem Roch Sulima. Przypomniał je sam autor w rozmowie z Rafałem Księżykiem, dla redakcji Wiadomości WP, 19 października 2018 roku:

> Podczas panelu z okazji siedemdziesięciopięciolecia pisma „Konteksty" powiedziałem, że nie lubię chodzić po cudzych śladach, nawet po własnych, dlatego kończę z fascynacją „codziennością". Bo teraz wszyscy są nią zafascynowani. W telewizyjnej reklamie napoju można na przykład zobaczyć: „Podkręć codzienność", natomiast w reklamie mleka: „Codzienność nabiera barw". A więc codzienność stała się potężną modą, towarem, a przy tym rzeczywistością mitopodobną, totalizującą, o dużej mocy oddziaływania. […] Uświadomiłem sobie, że codzienność jest dziś zakontraktowana, prefabrykowana, a nieprzewidywalna „składnia" jej idiomów bywa zarządzana przez technikę algorytmiczną.

Zagadka została rozwiązana, ale swojego zamiaru zgłębiania codzienności w tekście poświęconym Jubilatce nie porzuciłam. Utwierdził mnie w nim inny cytat, tym razem już nie typu „jakoby" Danuty Ulickiej, ale prawdziwy, udokumentowany w 10 numerze „Twórczości" z 2019 roku, wyimek ze wspomnienia poświęconego Tadeuszowi Komendantowi, który brzmi: „[…] reżyserowanie codzienności, której nie znosiłeś, wieczna ironia wobec dnia powszedniego, leżały w Twoim stylu […]".

A więc jednak „codzienność" gości w myśleniu Jubilatki! Nie od rzeczy zatem będzie jej tropienie w powieści Macury *Guwernantka* (1997), trzecim utworze cyklu powieściowego po *Informatorze* i *Komendancie*, w którym autor, literaturoznawca i historyk, pisarz

i wnikliwy badacz czeskiego odrodzenia narodowego, dopełnia obraz tej epoki zawarty w jego pracach naukowych wizją artystyczną, której wyraźnym akcentem jest „reżyserowanie codzienności".

Guwernantka jest tekstem fikcjonalnym, ale zarazem opowieścią poświęconą postaciom autentycznym. Jej bohaterami są František Ladislav Čelakovský, czeski poeta i etnograf, który w 1842 roku objął katedrę slawistyki na wrocławskim uniwersytecie, oraz Antonie Reissová, kobieta piękna i wykształcona, „muza praskich salonów", założycielka pierwszej szkoły dla dziewcząt w Pradze, która zgodnie ze zwyczajem panującym w okresie tak zwanego odrodzenia narodowego przybrała słowiańskie imię i nazwisko: Bohuslava Rajská. Antonie, kierując się w dużej mierze patriotycznym obowiązkiem, poślubiła owdowiałego, osiemnaście lat od niej starszego poetę z czworgiem dzieci i zamieszkała z nim we Wrocławiu, rezygnując ze swoich ambitnych pedagogicznych planów i osobistych kontaktów towarzyskich w kręgach czeskich oraz słowackich artystów i intelektualistów.

W korespondencji Macury możemy znaleźć informację, że jego intencją nie było napisanie powieści biograficznej „[…] o wielkim czeskim poecie i jego fascynującej żonie"[1]. To nie miał być obrazek z ich życia. Wbrew temu, co autor twierdzi, *Guwernantka* poddaje się interpretacji w kategoriach „obrazu codzienności". Oczywiście codzienności znaczącej, której elementy nie mają charakteru sztafażu, ale odsyłają do głębszych warstw struktury tekstu. Na rolę codzienności zwraca uwagę w swoich komentarzach do powieści Pavel Janoušek:

> Miała to być opowieść o małżeństwie Rajskiej i Čelakovskiego: historia pięknej, młodej kobiety, która ze wzniosłych pobudek oddaje się wielkiemu narodowemu Poecie, by wkrótce przekonać się, że czeka ją **zwyczajne życie** (wyróżnienie – J.G.) w obcym mieście – **codzienność** (wyróżnienie – J.G.) kobiety zajmującej się domem, obowiązki matki i opiekunki dzieci starzejącego się mężczyzny, konserwatywnego

[1] List do redaktora Františka Cingra z 5 listopada 1998 roku. EAMV, zbiór TEXTY/AGENDA/KORESP ~ 1/DOPIS98.602. Cyt. za: P. Janoušek, *Ten, který byl*, Academia, Praha 2014, s. 379. Przekład własny.

> zarówno w sferze społecznej, jak i artystycznej, który w niczym nie przypomina jej wyobrażeń o życiowym partnerze[2].

W obrębie biograficznych ram narracji, stanowiących komponent autentyczności tekstu, mieści się rozbudowana sfera codzienności, będąca rezultatem interakcji między faktograficznością a fikcjonalizacją. Na tę codzienność składają się zatem tyleż prawda, co zmyślenie. Prawda Jej i prawda Jego. Dwie różne prawdy, dwie różne codzienności. Ukazane naprzemiennie, często w podwójnej perspektywie. Pierwszoosobowa narracja, dzieląca głosy między obydwoje bohaterów, daje efekt dopełniania się, ale i korygowania. Opowieść Jej przeplata się z relacjami Jego w sposób czasami niedostrzegalny, nie jest oddzielana żadnymi formalnymi wyznacznikami. To zderzenie różnych sposobów postrzegania codzienności jest istotnym mechanizmem konstruowania portretów psychologicznych bohaterów.

Spośród wielu definicji kategorii codzienności moją uwagę przykuła opinia Jurija Łotmana, która eksponuje to, co jest tak istotne w opowieści Macury: świat rzeczy. Nie stanowią one ram dla wykonywanych czynności ani tła rozgrywających się wydarzeń, ale są bytami samymi w sobie, znaczą na wiele sposobów[3]. Na pytanie, czym jest codzienność, Łotman udzielił takiej oto odpowiedzi:

> Jest to zwykły przebieg życia w jego realnych, praktycznych formach; są to rzeczy, które nas otaczają, nasze przyzwyczajenia i zachowania codzienne. Codzienność otacza nas jak powietrze i jak powietrze staje się zauważalna, kiedy się zaczyna psuć lub zaczyna jej brakować. Zauważamy osobliwości warunków życia innych ludzi, ale własne są dla nas nieuchwytne. Jesteśmy skłonni traktować to jako „po prostu życie", naturalną normę bytu praktycznego. Zatem życie codzienne zawsze przebiega w sferze praktyki, jest to przede wszystkim świat rzeczy[4].

---

[2] Tamże. Przekład własny.

[3] Szerzej na ten temat zob. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

[4] J. Łotman, *Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przeł. B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 10. O roli rzeczy w reprezentacji

Dopełnieniem refleksji o wadze rzeczy jest myśl Bjørnara Olsena, który twierdził, „[…] że rzeczy zawierają również swoje artykulacje dające się zarówno przełożyć na język, jak i zapośredniczyć przez środki ekspresji”[5]. Trudno sobie wyobrazić codzienność bez rzeczy. Olsen podkreśla: „[…] spróbujcie jechać na rowerze bez roweru; spróbujcie pomyśleć o swych codziennych czynnościach bez rzeczy”[6].

Już pierwsze sceny utworu, w których bohaterka, tytułowa „guwernantka”, dzieli się swoim odbiorem obcego miasta, zdradzają zamysł Macury. Przypisuje on rzeczom, które otaczają bohaterów, określone funkcje, wypełnia je określonymi znaczeniami. Zresztą trudno sobie wyobrazić, żeby semiotyk miał inne podejście. Kondycja Antonie, jej wyobcowanie, ujawnia się w sposobie, w jaki postrzega rzeczy, elementy architektury, które nie służą budowaniu krajobrazu miasta. I w reakcjach jej ciała. Pierwsze słowo powieści to „domy”. Odbierane jako nieprzyjazne, wysokie, z których okien można zobaczyć tylko kolejne domy. I kościoły, dużo kościołów, chłodnych, wilgotnych, przygnębiających. Jedynie kościelna wieża, na którą się wspina, wywołuje w niej pozytywne doznania, ale tylko dlatego, że ma nadzieję, że uda jej się zobaczyć chociaż zarys gór po czeskiej stronie. Pojawiają się też elementy topografii miasta, na przykład opis drogi na cmentarz; nie służą one jednak budowaniu miejskiej przestrzeni, tylko ukazaniu rytuału odwiedzin grobu pierwszej żony Poety. Jednego z wielu rytuałów, którym Antonie zostaje podporządkowana, jak choćby spacery tymi samymi ulicami, co z pierwszą żoną, czy zezwolenie na wycieranie kurzu w bibliotece, traktowane jako wielkie wyróżnienie. Wszystko to staje się elementem życia codziennego, które w swojej powtarzalności narzuconych przez Niego reguł coraz bardziej ją przytłacza, zniewala, mimo że bardzo stara się tę codzienność zaakceptować, odegrać rolę,

---

codzienności pisałam przed laty w publikacji czeskiej. Zob. J. Goszczyńska, *Každodennost skrytá ve věcech (Vladimír Macura, Guvernantka)*, przeł. O. Słowik, [w:] *Lidský život a každodennost v literatuře*, red. J. Wiendl, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2016.

[5] B. Olsen, *W obronie rzeczy…*, dz. cyt., s. 31.

[6] Tamże, s. 18.

na jaką się zdecydowała, rolę – jak sama mówi – guwernantki. Ma świadomość, że sytuacja, w jakiej się znalazła, jest konsekwencją jej wyboru, ale też uzmysławia sobie, jak bardzo koliduje ona z jej wizją życia u boku Poety.

Codzienność doświadczana przez Niego i przez Nią tylko z pozoru jawi się jako tożsama. „On" postrzega miejsce i rolę kobiety w rodzinie w sposób biedermeierowski: winna się opiekować dziećmi, dbać o dom, pielęgnować w sobie wszystkie typowe „kobiece" cnoty (pracowitość, oszczędność, gospodarność itp.), a w wolnych chwilach zajmować się robótkami ręcznymi. W prezencie na Boże Narodzenie Antonie dostaje zatem igielnik i płótno do wyszywania, emblematy kobiecej codzienności. „[…] żebym wiedziała, jaką mnie chce mieć"[7] – komentuje w myślach. Znacznie bardziej opresyjne jest narzucenie używania pozostałych po Tej Pierwszej, jak bohaterka określa pierwszą żonę Čelakovskiego, przedmiotów codziennego użytku: ręczników z jej monogramem czy kubka do herbaty. I sukni. Wprawdzie przenicowanej, ale po Niej. Bezustannie przypominającej Jemu Jej obecność. („Stale czuło się w niej Marię" – zauważa On). Dla Antonie suknia, wybrana w geście uległości spośród pozostałych ubrań po Marii, staje się pancerzem, w którym zostaje uwięziona, symbolem jej losu odbieranym przez nią jako zniewolenie („Jestem w środku, w pancerzu, nie ma już z niego ucieczki, będę go nieść ostrożnie, czujnie jako swoje przeznaczenie" – zauważa). Równie opresyjne jest oczekiwanie od Antonie podobnych do Tej Pierwszej zachowań, gestów, akceptacji jego wyborów, które ją podporządkowują, wywołują w niej poczucie „modelowania" jej osobowości przez Jego wyobrażenie o Jej roli, jej pozycji w rodzinie. Ta stała obecność pierwszej żony w ich codziennym życiu wyznacza Antonie miejsce Tej Drugiej, jedynie zastępującej Tę Pierwszą. Powoduje, że czuje się sprowadzona do rzeczy. „Zepsutej rzeczy, którą trzeba naprawić" (s. 54).

[7] V. Macura, *Guvernantka*, Mladá fronta, Praha 1997, s. 66. Pozostałe cytaty za tym wydaniem (z numerem strony). Przekład własny. Całość *Guwernantki* dostępna po polsku w tłum. Olgi Czernikow i Michała Kunika (Amaltea, Wrocław 2018).

„Ona" przeżywa znamienne dla biedermeierowskiego nastawienia do życia rozdarcie między ideałem a rzeczywistością, ale stara się tłumić swoje romantyczne skłonności.

> Lebensgefühl biedermeieru bierze się z «bólu», wywołanego przez to, że oba człony opozycji nie dają się pojednać, a sprzeczność jest nierozwiązywalna. Trzeba zatem znaleźć w sobie siłę, by znieść swój los: podwójną przynależność i podwójne zobowiązania, powinności[8]

– pisał Jacek Kubiak. Antonie ma świadomość, że przyjęcie roli, jaką obecnie odgrywa, wiązało się z rezygnacją z innego życia – w atmosferze praskich salonów intelektualnych i patriotycznych wyzwań, w innym świecie niż uporządkowana codzienność, wypełniona powtarzającymi się czynnościami, związanymi z przyziemnymi domowymi obowiązkami. Stłumione pragnienia coraz wyraźniej dają o sobie znać i dezintegrują jej osobowość. W myślach wynurzają się obrazy Bohdana Hrobonia, słowackiego poety romantycznego, którego miłość odrzuciła, czy Slavoja Amerlinga i Jana Mana, którzy również zabiegali o jej względy. Wyparte marzenia czasami powracają pod wpływem jakiegoś zewnętrznego impulsu, jak na przykład wieści o powstaniu praskim w 1848 roku, i naruszają uporządkowaną codzienność, niszczą bohaterkę nie tylko psychicznie, ale i fizycznie.

> Znowu mam poczucie, że jestem nie tam, gdzie powinnam być […]. Zawsze myślałam, że mam inne posłanie, inne obowiązki, niż bycie żoną swojego męża, panią jego kuchni i matką dla jego dzieci. Może i wtedy, kiedy przyjechał do Pragi, by poprosić mnie o rękę, i gdy w końcu powiedziałam „tak", wierzyłam, że wybieram coś wielkiego i wzniosłego. Ciągle to samo hasło: wspierajmy poetów. Ratowanie poetów to przecież służba ojczyźnie! Dlaczego więc taki zwyczajny koniec: wspólne łoże z plamami krwi i nasienia, pełna miednica, stosy szycia i codzienne kłopoty z dziećmi (s. 87).

---

[8] J. Kubiak, *Dwa światy i święta codzienność*, [w:] *Codzienność w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole 2007, s. 240.

„To, co wyparte, zawsze powraca w formie niszczycielskiej" – twierdzi Richard Sheppard[9]. Ale Antonie się nie poddaje. Toczy bezustanną „walkę z codziennością" i o „codzienność". O Jej codzienność. „Z codzienności wyłączone są zdarzenia niezwykłe. Nie należą do niej jako nie-codzienne właśnie. Wystarczy, by pojawiły się jakiegoś dnia, padając niespodziewanie pomiędzy zjawiska oswojone, a codzienność znika" – pisała Jolanta Brach-Czaina[10]. Jak wizyty czy przypadkowe spotkania z młodym studentem o duszy romantycznego poety, Jerzym Szyjkowskim, przenoszące ją w dawne czasy, niepozwalające wymazać z pamięci dawnych uczuć, które zdaniem Brach-Czainy, „[…] są szczególnie narażone na podskórne działanie codzienności". Sojusznikami stają się też rzeczy, które czasami zyskują wręcz sakralny wymiar, chronią jej prywatność, symbolizują opór przed jej zawłaszczeniem przez męża: wiersze Szyjkowskiego, listy i kartka, na której pisze własną *Elegię*. Jak twierdzi również Roch Sulima, codzienność to przede wszystkim świat rzeczy. „Tylko w rzeczach i słowach, które nas otaczają, «przebłyskują» jakieś codzienne «historie»"[11]. To właśnie z rzeczy, po przeprowadzce do Pragi, Antonie będzie próbowała stworzyć nowy dom. W pewnym sensie pogodzona z losem, ale też oszukana. Po części będą to rzeczy obce, nigdy we Wrocławiu niezaakceptowane, ale ich porządkowanie stworzy szansę na ich oswojenie:

> Wierzyłam, że było mi przeznaczone coś więcej. I stale pytałam, co się stało z tą wielką miłością, ponieważ inaczej ją sobie wyobrażałam. I budowałam dom z rzeczy. Często z rzeczy mi obojętnych, obcych, nieprzyjaznych. Teraz ponownie go buduję i nawet odnajduję w tym jakąś radość. Kłaść rzeczy na miejsce. Na poły stare, na poły nowe. To dużo czy mało? Właściwie nie wiem (s. 143–144).

---

[9] R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 84.

[10] J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2006, s. 60.

[11] R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 7.

„Jego" podejście do codzienności ma zupełnie inny wymiar. Nie tylko ją w pełni akceptuje, ale też zgoła nobilituje. Powszedniość, zwyczajność, powtarzalność czy wręcz monotonia, uważane za wyznaczniki statusu codzienności, dają mu poczucie stabilizacji, wyciszenia i zadowolenia[12]. W jego uporządkowanym świecie ulubiona gazeta zawsze jest czytana w tym samym fotelu i odkładana na to samo miejsce; w bibliotece, będącej jego dumą i świadectwem jego wyborów estetycznych, panuje nieskazitelny ład i nienaruszalny system umieszczania książek, a codziennego rytuału picia kawy nie narusza nawet poród Antonie. Dlatego broni się przed wkroczeniem w swoje życie politycznej rzeczywistości, Wielkiej Historii, która może zagrozić jego prywatnej egzystencji zakorzenionej w codzienności, i odmawia wyjazdu do Pragi na Zjazd Słowiański. Kiedy w Europie szerzy się rewolucja, on, jakby na przekór chaosowi, myśli o reformie gramatyki. Ironiczne, pełne dystansu spojrzenie na „patriotyczny zryw" to nie tylko przejaw oportunizmu, odsłonięcie osobowości odczuwającej potrzebę życia w świecie uporządkowanym, lecz także wynik lęku o przyziemną codzienną rzeczywistość. „Mogłoby się zdarzyć, że dostanę list z ministerstwa, że moja profesura języka czeskiego na uniwersytecie w Pradze nie wchodzi w grę. I co wtedy zrobię? Jak potem wyżywię rodzinę?" (s. 136). W powieści Macury to nie historia jest sławna, a codzienność zwyczajna, lecz odwrotnie. Podobnie jak w prozie Bohumila Hrabala[13].

Vladimír Macura zmarł w 1999 roku. Nie dane mu było zatem zmierzyć się ze sztuczną inteligencją, od której rozpoczęłam swoje refleksje. W latach dziewięćdziesiątych przeżywała ona bowiem regres i nie była obecna na taką skalę jak dzisiaj ani w życiu

---

[12] Na temat pojęć wyznaczających status codzienności zob. A. Mazur, *Między przekleństwem a błogosławieństwem – codzienność u Gustawa Flauberta, Adalberta Stiftera i Józefa Kraszewskiego*, [w:] *Codzienność w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności…*, dz. cyt., s. 271.

[13] Na temat konfrontacji codzienności z historią w prozie Hrabala zob. A. Cosentino, *Hrabalovy konfrontáže každodennosti a dějin*, [w:] *Lidský život a každodennost…*, dz. cyt., s. 56–65. Badaczka podkreśla, że Hrabal nie konfrontuje z historią teraźniejszości, tylko właśnie codzienność.

codziennym, ani w dyskursie naukowym. Macura, znany ze swoich mistyfikacji, zapewne podjąłby – jak na czeskiego intelektualistę przystało – wyrafinowaną grę z AI, karmiąc ją informacjami, które by potem w bezkrytyczny sposób wprowadzała do obiegu.

Bogatsza o doświadczenie i niezrażona niepowodzeniem w tropieniu wypowiedzi Profesor Ulickiej na temat codzienności, skierowałam do AI pytanie, czy Danuta Ulicka wypowiadała się na temat sztucznej inteligencji. Tym razem otrzymałam bardzo kategoryczną odpowiedź: „Nie ma żadnych przesłanek, aby sądzić, że w tekstach Prof. Danuty Ulickiej pojawiły się jakiekolwiek odniesienia do sztucznej inteligencji". Nie pozostało mi zatem nic innego, jak dać temu wiarę i uznać, że sztuczna inteligencja nie wtargnęła w przestrzeń refleksji intelektualnej żadnego z obojga uczonych, i powrócić w konkluzji do bliskiej im, jak sądzę, kwestii codzienności, którą z analityczną precyzją i subtelnością przywołała Jubilatka w swoim, cytowanym przeze mnie we wstępie, wspomnieniu poświęconym Tadeuszowi Komendantowi (przypomnę: „[…] reżyserowanie codzienności, której nie znosiłeś, wieczna ironia wobec dnia powszedniego, leżały w Twoim stylu […]"). Można codzienności nie znosić, można – zgodnie ze słowami Rocha Sulimy – przestać się nią fascynować, nie sposób jednak przed nią uciec. Codzienność zastawia na nas pułapkę, jak twierdzi Brach-Czaina; nasze istnienie zostaje przez nią wchłonięte i do niej sprowadzone[14], bez względu na to, w jakim stopniu ją reżyserujemy i jak bardzo ironiczny mamy do niej stosunek. A na jej podskórne działania narażone są zwłaszcza uczucia[15]. Guwernantki i Uczonego. Romantyczki i Pragmatyka. Bohaterów uwikłanych w tę samą codzienność, tak odmiennie reżyserowaną i odczuwaną. I tak mistrzowsko przez Macurę zniuansowaną.

[14] J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*…, dz. cyt., s. 58.
[15] Tamże, s. 62.

Abstract

A Farewell to Everyday Life

This article reflects on various aspects of everyday life in *The Governess*, a novel by the Czech writer, literary scholar, and semiotician Vladimír Macura. The analysis is framed by the question of whether everyday life is present as a theme in Danuta Ulicka's scholarly work as well as within the broader context of information and disinformation in communications involving artificial intelligence.

Keywords: everyday life, things, Čelakovský, Rajská, Wrocław, AI

Krzysztof Kłosiński
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-5541-1865

Smaki Sienkiewicza

U Sienkiewicza słowo „smak" rzadko idzie w parze z jedzeniem. „Smakuje się" tu wolności („wolności dał posmakować"), ale najczęściej smakuje się we krwi („rozsmakował się we krwi", „nie we krwi ja smakuję"), można posmakować owoców zdrady („poznasz, jako *fructa* zdrady smakują"), a nawet… pala („chcesz pala posmakować, Kozacze zatracony"). Smakowicie wreszcie odzywają się beczki pełne trunków („[…] beczki z gorzałką, miodem i piwem jechały na lekkich, wymoszczonych słomą wózkach, bełkocąc smakowicie po nierównej kamienistej drodze"). Ciekawe, że smak łączy dwunogów z czworonogami. Słoń przebiera w smakach, a trafiając „[…] na roślinę, która mniej mu smakowała, otrzepywał ją o przednie nogi, po czym odrzucał ją trąbą w górę, jakby chciał mówić: «Zjedzcie sami ten przysmak»"[1].

Smakowanie dotyczy najczęściej trunków. Sienkiewicz i w życiu, i w literaturze z lubością odnotowuje typy namiętnych obżartuchów i opilców. Przypatrzmy się panu Zagłobie, jak daje się udobruchać kwartą miodu: „[…] podniósł głowę i mrużąc oczy, mlaskając wargami, począł smakować trunek". Wśród sienkiewiczowskich żarłoków znajdzie się późniejszy król Polski, Michał Korybut Wiśniowiecki.

---

[1] Wszystkie cytaty za: H. Sienkiewicz, *Dzieła. Wydanie zbiorowe*, red. J. Krzyżanowski, t. 1–60, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1948–1955.

> Młody książę zdawał się nie myśleć o niczym więcej, tylko o jedzeniu. Wypukłe jego oczy śledziły niespokojnie każdą potrawę, a gdy mu przynoszono półmisek, nabierał ogromne kupy na talerz i jadł chciwie, z mlaskaniem wargami, jak tylko łakomcy jadają.

W liście Sienkiewicza do szwagierki wybuchem namiętności – na widok galerii darowanych trunków – reaguje Antał, czyli Antoni Zaleski, literat znany z książki dającej „zasmakować" w warszawskim towarzystwie.

> Ale gdybyś widziała entuzjazm Antała, przypomniałby Ci się Gargantua, jeśli znasz Rabelais'go. Był to wybuch śmiechu, okrzyków, gwałtownych ruchów, w połączeniu z połykaniem głośnym śliny – coś nadzwyczajnego! kanibalskiego. Przypomniało mi się wyrażenie z Fausta: „Tak nam kannibalsko błogo jakby pięciuset maciorom".

Warto zapamiętać to dziwaczne skojarzenie nieokiełznanej namiętności konsumpcyjnej z… kanibalizmem. Takie będą odczucia trzydziestoletniego Sienkiewicza pośród amerykańskiej prerii, gdy wyzna w liście do swojego redaktora: „[…] tak mi tu dobrze, tak zdrowo, tak kannibalsko błogo". W opublikowanych korespondencjach z Ameryki pisze: „Chciało mi się jeszcze spać kannibalsko". W listach z Afryki autor ekscytuje się spotkaniem z wdową po Jamesonie, walczącą z oskarżeniem Stanleya o to, że jej mąż „[…] zakupił młodą dziewczynę i dał ją do zjedzenia ludożercom". Prasa z kolei „[…] w dziennikach i rozmaitych «telegramach własnych»" uczyniła z pani Jameson obiekt pożądań ludożerców", którzy „[…] wołali na jej widok, gładząc się po żołądkach: *nyam! nyam!* – na znak, że nie widzieli w życiu nic równie smakowitego". W karawanie Sienkiewicza jest ochrzczony syn „ludożerczego króla", u którego będą gościnnie przyjmowani. Ów król „[…] jeśli czasem skosztuje jeszcze ludzkiego bifsztyku, to czyni to rzadko i w największej tajemnicy". Sienkiewiczem kieruje widocznie freudowski przymus powtarzania, skoro cały ten kanibalistyczno-kulinarny koncept redaguje jeszcze raz, poszerzając menu; tam był „bifsztyk",

a teraz będzie „filet": „Wspomniałem już, że starowinka, folgując dawnym przyzwyczajeniom, kupuje od czasu do czasu, w największym sekrecie, niewolnika i urządza sobie z niego filet, *sauce naturelle*". Ale na tym fantazjowanie kanibalistyczne wcale się nie kończy. Chodzi o to, że kanibaliści wierzą, „[…] iż gdyby zjedli białego, to kraj by zginął". Musiało się, snuje swoją fantazję Sienkiewicz, wydarzyć jakieś „smutne doświadczenie".

> Może niegdyś zjedli, na przykład, jakiegoś dziennikarza, który im stanął kością w gardle; może uczonego, po którego spożyciu wszystkie miejscowe środki okazały się bezskuteczne, a może poetę, po którym panowały powszechne mdłości... […] Dla podróżników rzecz ta zostanie na zawsze tajemnicą, ale zarazem i poręką.

Jakimś echem odbija się ów kanibalistyczny konceptyzm i w *Trylogii*. Kiedy w noc spędzoną w siodle panu Zagłobie buntuje się z głodu wyobraźnia („z głodu już imaginacja rebelizować we mnie poczyna"), tak że w gwiazdach widzi kaszę, a w księżycu sperkę, i kiedy Roch Kowalski każe mu one potrawy zjeść, słyszymy taki oto koncept: „Gdybym ciebie zjadł, mógłbym powiedzieć, że wołowinę jadłem, ale boję się, bym po takiej pieczeni reszty dowcipu nie utracił". Na co Roch odpala konceptem: „Jeśli ja wół, a wuj mój wuj, to wuj co?".

W warunkach bardziej cywilizowanych spożycie „czegoś nieczystego w potrawach" grozi już nie zgubą kraju, ale… kacerstwem. Jak poucza pan Zagłoba: „Tatarscy mułłowie, czyli księża, umieli baraninę z czosnkiem tak przyrządzać, że kto pokosztował, zaraz od wiary gotów był odstąpić i ich szelmowskiego proroka przyjąć". Dlatego takowego „[…] jadła, a szczególniej zupy, trzeba się wystrzegać". Zagłoba nie byłby zresztą sobą, gdyby nie traktował inaczej napojów alkoholowych: „Do trunków, powiadają starzy ludzie, nie ma licho przystępu, i te wszędy pić możesz".

Sienkiewicz jest szczególnie wyczulony na ów pierwotny i w tym sensie „kannibalsko błogi" apetyt, któremu tamę stawia cywilizacja groźbą grzechu. W *Listach z podróży do Ameryki* jest scena obiadu w towarzystwie kwakrów.

> Pod koniec obiadu, kiedy podają słodycze, oczy biednego kwakra przybierają wyraz nieopisanej pożądliwości, a na twarz występują mu rumieńce. Rad by jeść kompot, a nie chciałby iść do piekła; jednakże kręci się, łyżeczka w jego ręce drga niespokojnie i nieszczęśliwy pożądliwym wzrokiem odprowadza każdą śliwkę, którą skazany na potępienie wiekuiste sąsiad jego niesie do ust; słowem: cierpi męki Tantala.

O siedzącym obok nieposkromionym żarłoku powie Sienkiewicz krótko: „Rzekłbyś, jest to waliza służąca jako skład żywności".

Doświadczenie „kanibalskiej błogości", jakie towarzyszy Sienkiewiczowi na prerii, nie ma cech obżarstwa, choć niewątpliwie nosi znamiona czegoś pierwotnego, porównanego z „trudami kozaczego życia" (na kilka lat przed *Ogniem i mieczem*). W liście do redaktora „Gazety Polskiej", finansującej wyjazd Sienkiewicza, czytamy: „Rozkochałem się tu w ludziach, w naturze i w tym życiu zdrowym, potężnym, a tak wolnym, że nieraz mi się zdaje, że jestem ptakiem". „Pozbyłem się nerwów, katarów i bólu zębów. Sypiam jak król". A w liście do Zglińskiego autor pisze: „Wychudłem jeszcze, bo wszelki tłuszcz wyparował ze mnie, ale zawędziłem się, zahartowałem i zdrów jestem jak koń".

Rzecz w tym, że spożywanie wpisane jest tu w cykl naturalny, zaczynający się „trwającą od świtu konną jazdą" myśliwych. Po udanym polowaniu następuje przygotowanie potraw i posiłek.

> Lewa Ręka sprawił w mgnieniu oka antylopę, którą upiekliśmy w popiele i zjedli aż do kości, popijając herbatę z rumem. Prócz tego mieliśmy pieczone kartofle, wędliny, konserwy z ryb, z owoców, a nawet i z zielonego groszku, słowem lunch, jakiego by się nie powstydziła niejedna restauracja w San Francisco.

Tymczasem jedzenie miejskie pozostaje w tej samej Ameryce pod znakiem… biznesu. „Kuchnia amerykańska jest najniegodziwszą kuchnią na świecie. Nie chodzi jej o to wcale, żebyś zjadł zdrowo i dobrze, ale o to, byś zjadł jak najprędzej i mógł wrócić do business; wszystko więc obliczone jest na łap cap". Sienkiewicz jest wnikliwym obserwatorem amerykańskiego sposobu jedzenia, który

nawet wtedy, kiedy „[…] wszelki business kończy się wraz z uderzeniem piątej godziny" i „[…] wieczorne obiady podają ci cokolwiek staranniej", nie ma znamion zdrowego odżywiania: „[…] wszystko tu jada się zimne, skrzepłe, zdębiałe". Cały obiad serwuje się bowiem w jednej chwili, nie zachowując żadnego następstwa potraw: „Masz przed sobą od razu zupę, mięsiwa, ryby, jaja, pudingi, pomidory, kartofle, lody, poziomki, jabłka, migdały, kawę, słowem: niezliczoną ilość dań w małych dozach. Zaczynaj, skąd chcesz, jedz, co chcesz".

To przeciwstawienie dwóch stylów jedzenia nakłada się u Sienkiewicza na przeciwieństwo dwóch Ameryk – tej nowojorskiej: „[…] w New Yorku masz tylko kupców. Handel, handel i handel, business i business, oto, co widzisz od rana do wieczora", i tej „prawdziwej":

> […] tam, gdzie należy szukać prawdziwej Ameryki, tam, gdzie leży jej moc, jej zdrowie i jej przyszłość – to jest w małych osadach wiejskich, farmach licznych jak piasek w morzu, na pograniczach, na pobrzeżach, w górach, między ludnością miernie bogatą, a rojną, zabiegłą i bujną.

W opublikowanych przez Sienkiewicza tekstach literackich, w reportażach z podróży, doświadczenie kulinarne zapisuje się z całym wyrafinowaniem. Być może kwintesencją tego typu zapisu jest fragment, który sam pisarz określa jako „gastronomiczny ustęp" („Gastronomiczny ten ustęp dedykuję pewnym kolegom moim po piórze, nie obojętnym na uciechy stołu"). Dotyczy on Zanzibaru i próbuje uchwycić… zapach dzielnicy hinduskiej:

> Cała dzielnica indyjska pachnie sandałem i gwoździkami, ale nad tymi targowiskami unosi się inny zapach, trudny do określenia, bo złożony z całej gamy woni, nieco do zapachu soku owocowego podobny, nieco surowy, ale orzeźwiający, przesycony atomami lotnych olejków owocowych – i zarazem wanilii. Wciąga się go z rozkoszą nie tylko nozdrzami, jak perfumę, ale wyczuwa się go podniebieniem, językiem i ślinowymi gruczołami, które pod jego błogim wpływem poczynają działać pośpieszniej.

Dodajmy do tego subtelny opis smaku owoców mango:

> W smaku ich tkwi jakby maleńki obrzask terpentynowy. Przyzwyczaiwszy się jednak do tego obrzasku, nie można się ich odjeść, tak słodycz ich jest wykwintna, tak są soczyste, chłodne i rozpływające się w ustach. Spożyte, pozostawiają na języku i podniebieniu niezmiernie subtelny owocowy zapach, który nie dozwala o nich zapomnieć i na nowo żądzę ku nim rozbudza.

Zdumiewające jest to, że w liczącej tysiące stron korespondencji Sienkiewicza nigdy nie trafimy na podobny popis. Przeciwnie, spotkamy tu często zapisy żołądkowych zaburzeń i ratujących z opresji diet. Tak jest w przypadku opieki nad chorą żoną. W liście do Szetkiewiczów z 1885 roku, a więc z roku śmierci ich córki Marii, Henryk pisze: „Strzegę jadła jak oka w głowie, je to, [co] ma przepisane". W liście z 1911 roku do trzeciej żony, Marii z Babskich, pisze: „Wziąłem się na dietę. Na lunch jadłem tylko dwa jajka, a na obiad o 7 ½ kleik ryżowy i także dwa jajka".

Ale jednocześnie z korespondencji dowiadujemy się, jak niezbędne w życiu wiecznego tułacza (który porównywał się do Żyda Wiecznego Tułacza) jest trwanie w swoistej kulinarnej tożsamości. W liście z Nicei do Augusta Wolffa w roku 1896 pojawia się prośba o „[…] przywiezienie mi następnych książek […] dla nauczycielki moich dzieci [Miss May Gardiner]: I. Jedyne praktyczne przepisy Ćwierciakiewiczowej. – II. Kucharka litewska. – Samouczek polsko-francuski". A więc nauka polskiego jest dla cudzoziemki zarazem poznawaniem kuchni polskiej.

Nazwisko Lucyny Ćwierciakiewiczowej (właśc. Ćwierczakiewiczowej) pojawia się u Sienkiewicza parokrotnie. Nie brak tu dowcipu, jak wówczas, gdy charakteryzuje się afrykańskiego kucharza:

> Nie ubliżając sławie „365 obiadów", jest rzeczą więcej niż wątpliwą, czy nasz M'sa pomienione dzieło czytał, albowiem talent jego kulinarny polega głównie na wrzucaniu do wody wszystkiego, co ma wydane, i następnie na mieszaniu pierwszym lepszym patykiem w tej wodzie – aż do skutku.

Albo wtedy, gdy w listach z Ameryki Sienkiewicz narzeka na polski konserwatyzm:

> Ślepy i spróchniały konserwatyzm, który na widok lada czego, na widok, dajmy na to, nowo wynalezionych przez panią Ćwierciakiewicz naleśników, kiwa gdzie indziej głową i mówi: „Mój Boże, za moich czasów nie jadaliśmy naleśników, a jednak..." itp., taki konserwatyzm, powtarzam, miałki i drobnostkowy, nie siedzi w kształcie klina w większości głów amerykańskich, dlatego głowy te myślą i obmyślą zapewne dla siebie to, co im się będzie zdawało najlepszym.

Zmierzam pospiesznie do tezy, że gotowanie nie mieści się u Sienkiewicza po stronie tego, co realne; tu bowiem pada, w wypełnionej przez pisarza w 1913 roku ankiecie dla „Świata", jednoznaczne sformułowanie: „Co do odżywiania się, – jem, co mi dadzą", którego echem są niezliczone formuły z korespondencji, posługujące się przyimkiem oznaczającym prześlizgnięcie się po treści kulinarnych propozycji: „po" – „po śniadaniu", „po obiedzie", „po kolacji".

Gotowanie należy bowiem do porządku wyobraźni, a więc kreacji. Dlatego we wspomnianym wywiadzie z 1913 roku Sienkiewicz, zapytany o to, jak tworzy, odpowiada: „[…] tworzę jak kucharka, która nie lubi, by jej zaglądano do garnków".

Kiedy jednak w 1905 roku odbiera Nagrodę Nobla, pisze do żony: „Zachowuję dla Ciebie wszystkie programy, schowałem nawet menu".

W *Listach z podróży do Ameryki* Sienkiewicz – wciąż młody pozytywista – czyni swego rodzaju wyznanie wiary:

> [...] jeść, podtrzymać życie; jeść i jeść: oto jedyna praca i jedyna troska bezwiedna tego świata. Gdy się w to wpatrzysz a wsłuchasz, wydaje ci się, że ta walka o istnienie, że ta staranność w podtrzymywaniu życia, ta dziwna energia nie ma w sobie nic indywidualnego: że to objaw jakiejś ogólnej zasady, świadomej siebie czy nieświadomej, ale stanowiącej istotę wszechżycia.

Abstract

The Flavours of Sienkiewicz

The subject of this essay is the role played in Sienkiewicz's writing by the figure of flavour, linked through Goethe's *Faust* to the figure of cannibalism, verified during the writer's journeys to America and Africa. For Sienkiewicz, cooking belongs to the realm of imagination, and thus of creation, in contrast to consumption, which belongs to the realm of reality. That is why the writer says of himself, "I create like a female cook" but at the same time confesses, "I eat what they give me."

Keywords: flavour, cannibalism, imagination, reality, Henryk Sienkiewicz

Łukasz Żurek
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-0000-9278

Nowy zmysł

> – Co to jest katachreza? – zapytałem.
> – To kiedyś wiedziałem, ale nie pamiętam – powiedział Lima[1].

Powiedzieć, że Danuta Ulicka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, iż tekst wspomnieniowy mówi więcej o wspominającym niż o przedmiocie wspomnienia – który, jako określone ujęcie osoby, grupy osób, historycznego „momentu" czy środowiska, zawsze odsyła do autora wspomnienia – to nie powiedzieć nic. Kto nie wierzy, niech zajrzy chociażby do rozdziału *Widma formalizmu* z książki *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*, poświęconego właśnie temu problemowi[2]. Ba, sposoby ujawniania się podmiotowego nastawienia (do pojęć, teorii, nurtów intelektualnych…), skrzętnie ukrywanego przez rozmaite gatunki pisarstwa naukowego, to jeden ze stałych tematów dzieł Jubilatki.

A zatem: jako autor tekstu wspomnieniowego dotyczącego Danuty Ulickiej – nie tylko promotorki, lecz także centralnego punktu odniesienia mojej rozprawy doktorskiej – nie mogę udawać, że całe przedsięwzięcie nie jest skażone akademicką teatralnością oraz, co gorsza, szczyptą narcyzmu. Otóż przy okazji mówienia o głównej bohaterce niniejszego tomu tak naprawdę wybieram to,

---

[1] R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, wyd. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2025, s. 704.

[2] D. Ulicka, *Widma formalizmu*, [w:] tejże, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 79–127.

co chcę powiedzieć o sobie samym; do tego robię to, wiedząc, że ten mój niejawny autoportret przeczyta bardzo wąska, określona grupa czytelników z tak zwanego środowiska (z główną bohaterką tomu włącznie). Denis Diderot w *O poezji dramatycznej* radził dramaturgom i aktorom traktować widza „[…] tak, jakby go w ogóle nie było”[3], ale sytuacja komunikacyjna wpisana w tekst wspomnieniowy ukazujący się w tomie jubileuszowym zwyczajnie nie pozwala na formalny dystans właściwy czwartej ścianie. Gotowe role – zarówno dla wspominającego, jak i wspominanej – oraz sztampowe fabuły czekają, a ucieczki od gotowców bynajmniej nie gwarantuje konwencja opisywania „mojej” relacji z Jubilatką. Po pierwsze: to właściwie domyślny (i dlatego banalny) sposób pisania wspomnień, a po drugie: skąd pewność, że „moja” relacja nie była właśnie najbardziej typową z typowych? Jeśli tak mi niewygodnie z pisaniem tych wspomnień, to może przygotować tekst-montaż cytatów z artykułów i książek Danuty Ulickiej, aby oddać głos badaczce? To dopiero zaawansowane brzuchomówstwo, do tego przystrojone w etyczny banał! Przecież te cytaty same się nie wybrały i nie ułożyły, a w oryginalnym kontekście mówiły nie to, co chce za ich pomocą powiedzieć montażysta, rzekomo tylko „oddający głos”. Zresztą „oddawać głos” badaczce, która jak najbardziej głos ma – i nie waha się go używać – byłoby grubym nietaktem.

Kończąc ten metakomentarz, który niechybnie zostanie uznany za dowód mojej kokieterii, stwierdzę: zamiast próbować od ograniczeń tekstu okolicznościowego uciekać (który to już raz?) czy subwersywnie je wywracać (ileż można?), warto je sobie po prostu uświadomić, aby to nie one nadawały mu ton, kierunek i kształt. Rozumienie wolności jako uświadomionej konieczności nie cieszy się współcześnie zbyt dobrą opinią, ale cóż zrobić, jeśli jest mi z tą definicją całkiem po drodze.

---

[3] D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, przeł. E. Rzadkowska, [w:] tegoż, *Pisma estetycznoteatralne*, red. M. Dębowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 168.

* * *

W październiku 2010 roku rozpocząłem pierwszy rok studiów na filologii polskiej (specjalność: literaturoznawczo-językoznawcza) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pojęcie o literaturze miałem wówczas znikome, ale zadzierałem nosa. Wierzyłem w efekciarskie komunały w rodzaju „literatura skończyła się na *Ulissesie*" albo „Gombrowicz jest największym pisarzem w historii Polski", które włożyłem sobie do głowy sam, co bynajmniej nie pomogło w ich szybkim zrewidowaniu (doszło do tego dopiero dzięki fascynacji dekonstrukcją, ale to temat na wspomnienie o Łukaszu Wróblu). Nie muszę więc chyba dodawać, że na początku roku akademickiego nie rozumiałem większości słów, które składały się na nazwę pewnych zajęć odbywających się przez cały rok w czwartki: „Poetyka z elementami teorii literatury". A i do samego przedmiotu miałem na początku stosunek raczej pogardliwy, twierdziłem bowiem (na szczęście tylko w swojej głowie), że „Joyce w *Ulissesie* te wszystkie problemy już rozwiązał", cokolwiek miało to znaczyć. Nazwisko prowadzącej – Ulicka – też mi niczego nie mówiło. Słowo „Ulicka" miało więc dla mnie na początku tyle samo sensu, co „poetyka" i „teoria literatury", w czym dopiero dzisiaj widzę zalążek żartu.

Czy muszę mówić, że czytanie na pierwszym roku studiów Marii Dłuskiej, Lucylli Pszczołowskiej, Marii Renaty Mayenowej, Janusza Sławińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Michała Głowińskiego, Henryka Markiewicza i Stanisława Balbusa było rodzajem rytuału? Że uczenie się, czym są amfibrach, anapest, peon III, kataleksa, hiperkataleksa, hiperbaton, antonomazja, wiersz sylabiczny, wiersz sylabotoniczny czy wiersz toniczny, było dla znacznej części osób z mojej grupy dziekańskiej nie do przejścia? W tym miejscu pewnie powinienem napisać, że (dzięki Ulickiej) wszystkich tych autorów i wszystkie te autorki chłonąłem z zapartym tchem, że (dzięki Ulickiej) wszystkie te trudne pojęcia przyswoiłem szybko, jak na „dobrze rokującego" młodego studenta przystało. Ocena końcowa z egzaminu – 5 – pozwala na dopisanie takiej krzepiącej opowieści.

Tyle że byłaby to opowieść skłamana, przy czym zawarte w niej kłamstwo dotyczyłoby nie kompetencji dydaktycznych Danuty Ulickiej, lecz mojego stosunku – ujmując rzecz skrótowo – do Dłuskiej i hiperkataleksy. Otóż tak naprawdę irytował mnie hermetyczny słownik strukturalizmu, podobnie jak irytował on osoby, które musiały poprawiać przedmiot w sesji wrześniowej albo – w skrajnych przypadkach – przez następne lata. Wkuwanie wielosylabowych słów ze *Słownika terminów literackich* i *Zarysu teorii literatury* wcale nie było dla mnie przyjemne. Wcześniej nie czytałem literatury naukowej, o filozofii nie wspominając, nie startowałem też w Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego. Uczyłem się tych trudnych rzeczy szybciej i sprawniej niż część grupy tylko dlatego, że miałem na to czas. Sprowadzając rzecz do materialnej podstawy, o której ostatnio przypomina Koło Młodych Inicjatywy Pracowniczej: w czasie studiów nie musiałem pracować. Mógłbym jednak te wszystkie rzeczy poznać w stopniu pozwalającym zdać egzamin na ocenę bardzo dobrą, po czym szybko o nich zapomnieć. A wówczas ani nie pisałbym tego okolicznościowego tekstu, ani nie prowadziłbym potem przez kilka lat zajęć z poetyki, analizy dzieła literackiego i teorii literatury. Co więc takiego na tych zajęciach się wydarzyło?

W literaturze kampusowej kontakt z szeroko rozumianym językiem teorii (włączmy do niego także słownik wersologii, narratologii i dramatologii) często jest przedstawiany w kluczu fałszywej obietnicy: ten trudny język obiecuje uzyskanie jakiejś wiedzy tajemnej, fascynuje, ale po pewnym czasie okazuje się, że jest tylko pustą zabawą zblazowanych akademików. Przed chwilą, pisząc o obrzędzie rytualnym, też się w tę tendencję wpisałem. Zajęcia z poetyki u Danuty Ulickiej niczego takiego nie obiecywały. Żadnej mistyki. Przypominały natomiast coś, co z braku lepszego słowa muszę nazwać nauką posługiwania się nowym zmysłem. „Nauka czytania" byłoby co prawda bardziej fortunnym określeniem, ale nie do końca trafiającym w to, o co mi chodzi. Z dnia na dzień zorientowałem się bowiem, że nie mogę już czytać literatury tak, jak wcześniej, bo dostrzegam „zrobienie", „skonstruowanie" wiersza czy opowiadania:

zwracam uwagę na detale, które wcześniej nie zaprzątały mi głowy, widzę, z czego jest i z czego może być „zrobiona" literatura. I że mi się ta przemiana bardzo podoba. Tadeusz Komendant miał podobno w zwyczaju mówić na pierwszych zajęciach z poetyki, że na studiach polonistycznych oduczymy się kochać literaturę, a zamiast tego zaczniemy ją analizować. Tą wypowiedzią Komendant, chcąc nie chcąc, informował początkujące polonistki i początkujących polonistów o tym, co uwielbiają robić literaturoznawcy na pewnym etapie swojej kariery: użalać się, że wiedza akademicka rzekomo utrudnia im prawdziwe czytanie literatury lub, co gorsza, szukać sposobów na odzyskanie tego prawdziwego, naiwnego doświadczenia. Przyznaję, że w to użalanie i w te poszukiwania zwyczajnie nie wierzę. Bo za czym i po co właściwie miałbym tęsknić, skoro dopiero niedawno – piętnaście lat temu – wykształciłem w sobie coś w rodzaju nowego zmysłu?

Zajęcia z poetyki u Danuty Ulickiej najpierw wykształciły we mnie ten zmysł, a potem wyćwiczyły posługiwanie się nim. Najważniejsze z ćwiczeń: dwa spotkania poświęcone tylko wierszowi *Przemówił, strzelił i od kuli ginie* Juliusza Słowackiego. Hiperszczegółowa, opukująca ten krótki przecież utwór ze wszystkich możliwych stron analiza, w czasie której dobre pół godziny zajęło nam prześledzenie, ile dzieje się w samym otwierającym wersie. Przy czym Ulickiej nie chodziło o pokazanie, że jeśli chcemy, to możemy rozgrzebać utwór Słowackiego i się nim pobawić. Celem była całościowa interpretacja wiersza, która jednoznacznie sugerowała, że tylko poprzez tak drobiazgową analizę możemy go właściwie zrozumieć. Nie było drogi pośredniej.

Niewykluczone, że gdybym mógł teraz wrócić do moich notatek ze spotkań o *Przemówił, strzelił i od kuli ginie* – a notowałem wówczas dużo i zapamiętale – nie dostrzegłbym w tej analizie niczego wyjątkowego. Ot, pierwszorzędny przykład filologicznego rzemiosła. Podejrzewam jednak, że to właśnie podczas tych zajęć poświęconych wierszowi autora *Kordiana* zrodziła się znaczna część moich naukowych i krytycznoliterackich fascynacji, obsesji, przyzwyczajeń oraz – też przecież ważnych – antypatii. Bo przecież, gdy prowadziłem poetykę,

to przynajmniej jedne zajęcia musiałem poświęcić na podobnie pomyślaną arcyanalizę jednego utworu (raz nawet porwałem się na ten sam wiersz Słowackiego). Bo sam próbowałem tak hiperszczegółowo przeanalizować jeden wiersz Krystyny Miłobędzkiej w artykule naukowym napisanym lata później. Bo dokładnie tak hiperszczegółowo czytał *Koniec „Zgody Narodów"* Teodora Parnickiego Stefan Szymutko, główny bohater mojego doktoratu, którego próbowałem przeczytać prawie tak samo hiperszczegółowo, jak on Parnickiego. Bo nieraz orientowałem się w trakcie pisania recenzji tomu poetyckiego, że z radością rozczytuję pojedynczy wiersz, ale z bólem uogólniam, syntetyzuję. Wreszcie: bo od pewnego czasu za najbardziej bezsensowne, miałkie intelektualnie i zwyczajnie szkodliwe uznaję te nurty we współczesnej teorii humanistycznej, które za punkt honoru stawiają sobie wykazanie, że nie powinno się interpretować utworu literackiego (albo jakiegokolwiek dzieła sztuki).

Zapomniałem większości pojęć z poetyki. Za to zmysł, właśnie dzięki Danucie Ulickiej, został.

Magda Nabiałek-Przytuła
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0003-2487-5146

Jak „się robi" scenę? *Retablo de las maravillas* i teatralny model kultury

Współczesna kultura w swoich widowiskowych formach, społecznych rytuałach i medialnych gestach przypomina złożony spektakl, w którym granice między sceną a publicznością od dawna już są płynne. Powracające dyskusje o społeczeństwie spektaklu, o misteriach narodowych czy o kabaretowości polskiej kultury przywołują jednak echo dawnych, dobrze znanych (choć chyba nie do końca opisanych[1]) napięć. W głównej mierze jednak pokazują wyjątkowy stan splątania tego, co religijne, społeczne i polityczne, z tym, co dramatyczne[2], teatralne, ale przede wszystkim widowiskowe[3].

Wrażenie kulturowego déjà vu nasila się wówczas, gdy zestawia się dzisiejszą „performatywność" (szeroko rozumianego) spektaklu z tą, która towarzyszyła początkowi XX wieku. Ulice, jarmarki i place[4],

[1] Niewątpliwie badaczem, który konsekwentnie apeluje o podejmowanie tej tematyki i sam to czyni w swoich badaniach, jest Dariusz Kosiński. Jego ostatnia książka wyraźnie to akcentuje: D. Kosiński, *Teatr, który nadchodzi*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

[2] Zob. *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. P. Dobrowolski, A. Krajewska, D. Ulicka, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010.

[3] Należy tutaj przywołać całą tradycję dyskursu nad dramaturgią kultury i badania wyrastające z myśli Victora Turnera czy René Girarda. Zob. *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

[4] Nele Wynants w Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA) na Uniwersytecie w Antwerpii obecnie kieruje projektem *Science at the Fair*.

a także kawiarnie czy kabarety stawały się scenami, na których walczono o przyciągnięcie spojrzenia. Widowiska – od religijnych procesji, przez miejskie rewie, po polityczne manifestacje – musiały zdobywać publiczność, prowokować, przyciągać i angażować[5]. Wtedy to z pomocą dobrze zakorzenionych w kulturowym archiwum form widowiskowych (takich jak farsa, szopka czy misterium) z jednej strony uczono widza, jak oglądać, jak rozumieć obrazy i reagować na spektakl, a z drugiej formatowano jego społeczną wyobraźnię[6]. Świadomie splatano to, co religijne i ideologiczne, z tym, co polityczne i społeczne, tworząc wielowymiarowy spektakl, który miał przekonać obywatela, że świat można zinterpretować w określonych ramach.

Mechanizm ten jednak nie jest osiągnięciem twórców z przełomu XIX i XX wieku, choć trzeba przyznać, że doskonale się sprawdził, gdy na przykład w Polsce potrzebne było zdefiniowanie, co to znaczy „ludowe", a potem „narodowe"[7]. Podobne procesy można obserwować w Rosji[8], w Niemczech[9], we Włoszech[10],

---

Performing Knowledge and Technology in Western Europe, 1850–1914, który wprost dotyka tego zagadnienia.

[5] Ten sam mechanizm rozpoznamy w Polsce, Rosji, Niemczech czy w mniej opracowanej (przynajmniej na gruncie polskim) Wielkiej Brytanii. Uwagi domagają się więc takie gatunki widowiskowe, aby posłużyć się określeniem Dobrochny Ratajczak, jak: *inscenirowki*, misteria proletariackie, mięsopusty, pageanty, procesje i wiele innych.

[6] Zaskakująco aktualne w tym kontekście jawią się rozpoznania Rolanda Barthesa dotyczące struktury mitu, zob. R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

[7] Szczegółowo omawia je Ewa Klekot w swojej pracy poświęconej kulturze ludowej. W kontekście interesujących mnie tutaj zjawisk wyjątkowo istotny wydaje się rozdział: E. Klekot, *Styl ludowy, styl narodowy*, [w:] tejże, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, s. 95–131.

[8] Zob. K. Osińska, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat 30)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2008, nr 2 (281), s. 154–175.

[9] Zob. L. Puchalski, *Kabaretowy świat. Estetyczne dziedzictwo kabaretu w literaturze Republiki Weimarskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.

[10] Zob. E. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

w Anglii[11] i w szczególnie interesującej mnie tutaj Hiszpanii. Ten sam mechanizm rozpoznano już w kulturze XVII wieku, gdy teatr w Anglii wychodził poza mury miasta i stawał się częścią życia wspólnoty, nawiązując żywy dialog z rzeczywistością społeczno-polityczną. Podobnie działo się w Hiszpanii, gdzie teatr Siglo de Oro przestawał być wyłącznie rozrywką elit, a dzięki takim formom widowiskowym jak *autos sacramentales* ponownie wychodził na ulice hiszpańskich miast. W Polsce z kolei teatr jezuicki właściwie wprost podejmował problemy polityczne w organizowanych przez siebie widowiskach[12]. Wydaje się, że to właśnie w tej epoce formuje się kultura widowiska, które jest religijne, polityczne i jednocześnie społeczne. W rezultacie zaś uczestnictwo w nim ma charakter przede wszystkim rytualny (nawet jeśli rozumiany w kluczu laickim[13]), a nie estetyczny.

Spojrzenie z tej perspektywy na teksty dramatyczno-teatralne czy scenariusze widowisk z tamtego okresu pozwala dostrzec charakterystyczną zmianę w postrzeganiu teatru, a jednocześnie zdefiniować źródła napięć, którymi będzie grać awangarda XX wieku, zajmując stanowisko wobec kultury atrakcji. Gdy próbuje się czytać kulturę spektaklu XXI wieku, ale i początków XX, tak mocno zdeterminowaną przez splot tego, co społeczne, polityczne i religijne, warto sięgnąć do barokowych źródeł widowiskowego obrazu.

To jedna z tradycji, z których wyrasta cała późniejsza europejska kultura spektaklu – od jarmarcznej farsy i polskiej szopki, po miejskie performanse i medialne inscenizacje współczesności. W każdym z tych przypadków najważniejsze pytanie dotyczy nie

---

[11] Zob. A. Bartie i in., *Introduction*, [w:] *Restaging the Past. Historical Pageants, Culture and Society in Modern Britain*, red. A. Bartie i in., UCL Press, London 2020.

[12] Zob. B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.

[13] Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

tylko materii przedstawienia, lecz także jego mechanizmu. Analiza wymaga więc odpowiedzi na pytania, jak patrzeć i co widzieć oraz jaką rolę odgrywa widz w przedstawieniu, które nieustannie odbywa się na jego oczach. Dzisiejsza kultura performatywna, podobnie jak ta z przełomu XIX i XX wieku, powraca do widowiskowych źródeł, w których religijny obraz, ludowy teatr i społeczny rytuał łączą się w jedno doświadczenie patrzenia i uczestnictwa.

Model do składania

Jednym z ciekawszych, a do tej pory nieszczególnie na gruncie polskim opracowanych przykładów siedemnastowiecznej kultury europejskiej, jest retablo – forma ołtarza, przedstawienia i miniaturowej sceny zarazem. To zarazem obraz, działanie i miejsce, w którym spojrzenie i wiara tworzyły wspólnotę sensu.

Retablo należy rozumieć przede wszystkim jako strukturę ujawniającą się w malarstwie i rzeźbie. Pierwotnie pojęciem tym określano przedstawienia znajdujące się za ołtarzem w kościołach katolickich obrządku łacińskiego. Nazwa pochodzi od łacińskiego *retabulum* oznaczającego nastawę ołtarzową. W okresie gotyku, z którego pochodzą pierwsze świadectwa dotyczące interesującej mnie formy, retablo pojawia się w formie tak zwanego ołtarza szafiastego, tj. trójdzielnej konstrukcji z bocznymi skrzydłami przypominającymi drzwi. O ile nastawa ołtarzowa może przybierać formy tryptyku, poliptyku czy pentaptyku, o tyle dla związku ołtarza i teatru najważniejsza okazuje się forma szafowa. Zdaniem badaczy to ona stała się bezpośrednią inspiracją dla tych, którzy zajmowali się rodzącą się właśnie sztuką lalkarską.

Nie sposób ustalić, kiedy dokładnie retablo pojawiło się jako forma przedstawienia lalkowego – najstarsze świadectwa wskazują na wiek XIII[14]. Nastawa ołtarzowa, która z czasem rozwinęła się

[14] Zob. F.J. Cornejo-Vega, *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España*, „Fantoche. Arte de los títeres" 2015, nr 9, s. 37.

w otwieraną konstrukcję architektoniczną, a więc przyjęła formę szafki lub skrzynki, rozwiązała problem lalkarzy szukających formy, która pozwoliłaby im wygodnie wędrować razem ze sceną. Otwierane pudełko, w środku którego odgrywane były kolejne sceny komentowane przez lalkarza, dawało nowe możliwości rozwijającej się sztuce animacji. W ten sposób retablo pojawiło się na ulicach, placach i w karczmach, a obraz takiego przedstawienia daje Miguel de Cervantes w scenie *El Retablo de Maese Pedro*, umieszczonej w drugim tomie przygód Don Kichota.

Ukryci za kurtyną animatorzy dyrygowali marionetkami odgrywającymi sceny bijatyk[15], wojen i różnego rodzaju konfliktów. Retablo, pierwotnie oznaczające ołtarz ilustrowany obrazami lub różnego rodzaju rzeźbami, zaczęło poszerzać swoje znaczenie i pojęcie to (odnoszone najpierw do mechanicznych urządzeń prezentujących tematykę religijną) zaczęto stosować na określenie wszelkiego rodzaju widowisk odgrywanych z wykorzystaniem tej przenośnej sceny.

Retabla przypominały niewielkie drewniane kabinety wzorowane na tryptyku. Strukturę wewnętrzną organizowały mniejsze kwatery – przestrzenie sceniczne, w których umieszczano albo rzeźbione tablice, albo niewielkie lalki. Można domniemywać, że początkowo kukiełki były animowane ręcznie, jednak stosunkowo szybko zbudowano prosty mechanizm pozwalający na poruszanie nimi, a dzięki temu na przedstawianie wybranych obrazków (*retablitos*[16]) z Bożego Narodzenia, Męki Pańskiej lub życia wybranego świętego. Z czasem określenie „retablo" stosowano wymiennie z takimi pojęciami jak *el mundo nuevo*, *mundinuevo*, *mundinovi*,

[15] Wewnątrz kodeksu *Hortus deliciarum*, dzieła przeoryszy Herrady z Landsbergu (żyjącej w XII wieku), znajduje się miniatura przedstawiająca animatorów dwóch kukiełek, które tańczą na stole. Animatorzy poruszają nimi za pomocą sznurków. Przedstawienie może kojarzyć się z rozrywką, którą na placach i ulicach oferowali przechodniom muzycy ze swoimi marionetkami. Jest to o tyle istotne świadectwo, że pokazuje, iż marionetki w tym czasie wcale nie były wykorzystywane tylko w przedstawieniach religijnych.

[16] C. San Juan Victoria, *Los retablitos. Memorial de voces, creencias y estética popular*, „Con-temporánea" 2021, nr 7 (13), s. 156–167.

totilimondi, *tutilimundi*, *titirimundi*[17], choć warto zaznaczyć, że nazwy te odsyłają już do mechanizmu prezentacji, który można by było uznać za pierwowzór latarni magicznej[18]. Pierwsze zapisy dotyczące teatru lalek pochodzą z wieku XVI. Wówczas nie chodziło już wyłącznie o spektakle religijne, ale też wszystkie inne, które wykonywano w tym szafiastym teatrzyku[19]. Z czasem podobne konstrukcje architektoniczne dotarły nie tylko do różnych części Europy, lecz także – za sprawą hiszpańskich kolonizatorów – do obu Ameryk[20].

W ten sposób rozwijający się teatr animacji znalazł jedną ze swoich form: retabla okazały się niezwykle popularne, a w okresie od XVI do XIX wieku wykorzystywali je wędrujący po Europie lalkarze i komedianci[21]. W Hiszpanii będzie się je nazywać *retablo*, we Francji – *retable* i *la curiosité*. Dotrą także do Niderlandów – jako *kijkkast* i *rarekiek* – oraz Anglii, gdzie upowszechnią się pod nazwami *raree-shows*, *cabinets of curiosities* i *curiosity boxes*[22]. Jak wyglądały te

[17] Zob. J.E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Revista de Occidente, Madrid 1957, s. 85–90; A. Pagés Larraya, *Bailes y mojigangas sobre el Mundo Nuevo en el teatro español del siglo XVII*, „Cuadernos Hispanoamericanos" 1977, nr 326–327, s. 246–263; C. Buezo, *El Arca del Nuevo Mundo. Un artificio escénico del teatro breve barroco*, „Teatro. Revista de Estudios Culturales" 1994–1995, nr 6–7, s. 81–91.

[18] J. Vega, *El lenguaje visual de la ciencia en la España del siglo XVIII*, „Figura" 2014, nr 2, s. 101–121. Związki latarni magicznej, mundinuevo i retablo to wątek na osobne rozważania, z pewnością jednak wart podjęcia.

[19] Szczególnie popularne były przedstawienia związane z działaniami wojennymi: obrazy walk, turniejów i szturmów na wieże.

[20] Dla mieszkańców Peru retablo jest bardzo istotnym elementem dziedzictwa kulturowego ich kraju. Mowa o *retablo ayacuchano*, którego źródła można odnaleźć w sztuce andaluzyjskiej.

[21] J.E. Varey, *Historia de los títeres en España…*, dz. cyt., s. 82–90; P. Oczko, *„Patrzcie, rzecz to osobliwa, rzecz to piękna i prawdziwa!". Retabla – tajemnicze teatry lalek w dawnej Europie*, [w:] *Literatura renesansowa w Polsce i Europie. Studia dedykowane Profesorowi Andrzejowi Borowskiemu*, red. J. Niedźwiedź, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 517–542.

[22] Nie sposób zlekceważyć zachowanego w większości przywołanych tutaj nazw pierwiastka cudowności. Można go bowiem potraktować jako ślad charakterystycznego dla pierwotnej (ołtarzowej) wersji retablo połączenia epifaniczności i epideiktyczności.

przenośne sceny, można się przekonać dzięki malarstwu, zachowało się bowiem wiele obrazów prezentujących tego typu sztukę[23].

Tym samym retablo wpisuje się w bogatą panoramę form parateatralnych, u źródeł których można dostrzec splot religii i szeroko rozumianego świeckiego profanum. O ile forma teatralnej sceny jest inspirowana ołtarzową nastawą (i to pokrewieństwo z ołtarzem zostaje zachowane w stosowanej przez długi czas nazwie: retablo to bowiem zarówno nastawa ołtarzowa, jak i teatralna scena), o tyle szybko zostaje wykorzystana do prezentowania widowisk o charakterze świeckim (znakiem tej relacji jest nazywanie samej skrzynki, budowli teatralnej: *castillo* lub *castillejo*, czyli zamkiem).

Z czasem (choć badacze nie podają nawet orientacyjnego momentu w historii) pojęcie „retablo" zaczęto stosować szerzej i określać nim właściwie każdy obraz pojawiający się za ołtarzem[24]. To ustawienie w przestrzeni i nierozerwalny związek z przestrzenią objawienia pojęcie „retablo" zachowa do dzisiaj. Napięcie między epifanią a pokazem wydaje się zachowywać znaczna część widowisk, które do tej architektoniczno-malarskiej formy nawiązują.

W kontekście polskiej tradycji widowiskowej retablo pojawia się przede wszystkim jako możliwy pierwowzór dla sceny szopkowej, z którą chodzili kolędnicy. Zdaniem Henryka Jurkowskiego do retablo miała nawiązywać w swojej budowie przede wszystkim szopka krakowska[25]. Dostrzec można także jego związek z ukraińskim

---

[23] Zob. P. Oczko, *„Patrzcie, rzecz to osobliwa, rzecz to piękna i prawdziwa!"...*, dz. cyt.

[24] Na przykład *Retablo de la vida de Christo* Jacobo Crombergera z 1505 roku.

[25] Henryk Jurkowski do tego tematu wracał wielokrotnie, zob. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 62–65; tenże, *A History of European Puppetry. From Its Origins to the End of the 19th Century*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 1996, s. 69–84; tenże, *Przemiany ikonosfery. Wizualny kontekst sztuki teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 57–59; tenże, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle epoque"*, Teatr H.Ch. Andersena, Lublin 2014, s. 101–124. Takie sugestie padają także we współczesnych polskich pracach, zob. E. Tomaszewska, *Teatr bohatera popularnego Europy Zachodniej a polska szopka kolędnicza*, „Edukacja Międzykulturowa" 2020, nr 1 (12), s. 262–276;

wertepem[26]. Pokrewieństwo to dotyczy – z punktu widzenia literaturoznawcy – przede wszystkim semiotyki sceny[27] i sposobu jej wewnętrznej organizacji.

Retablo to konstrukcja bardzo często zbudowana z serii obrazów. Siatkę przestrzenną tworzą korpusy (hiszpański termin *cuerpos* konotuje tutaj cielesność, esencjonalność i zamkniętość) oraz *calles* (drogi) – przekroje poziome. W ten sposób powstają jednostki nazywane *encasamentos*, tworzące podstawową strukturę retablo. Zespół elementów ramujących i dzielących ołtarz to hiszpańska diakrytyka: *í mazonería*[28] (chodzi o odpowiednio opracowaną architektoniczną nastawę, w której można umieścić rzeźby lub obrazy)[29].

Cechą charakterystyczną tego typu nastawy ołtarzowej jest układ geometryczny, na który składa się wiele mniejszych części. Wyróżnić można retabula składające się z równorzędnych wobec siebie obrazów, jak i te, w których centrum znajduje się dominujący obraz otoczony mniejszymi przedstawieniami. W jednym i drugim przypadku obrazy niekoniecznie się ze sobą łączą w linearny ciąg fabularny

M. Waszkiel, *Szopka jako teatr*, [w:] *Dramaturgia szopki i jej obecność w historii teatru polskiego*, red. K. Janik, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 2022, s. 51–55. W żadnym z przywoływanych tekstów wątek ten nie został jednak podjęty jako główny temat rozważań.

[26] R. Pyłypczuk, *Z historii ukraińskiego wertepu albo jeszcze raz w obronie Erazma Izopolskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 2006, nr 1, s. 41–58.

[27] Jak zwraca uwagę H. Jurkowski: „[…] szopkarze i wertepnicy w budowie swej sceny korzystali z modelu utensyliów sakralnych, takich jak ikonostas, tabernakulum i retablo, tworząc własną konstrukcję szopki i wertepu" (H. Jurkowski, *Wertep*, „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe" 2015, nr 1, s. 99–108). Przede wszystkim jest to szopka o konstrukcji piętrowej: na górnym piętrze najczęściej znajduje się niema grupa Nativitatis, na dolnym natomiast pojawia się coś na kształt sceny, po której poruszają się różne postaci.

[28] Trudno nie zwrócić uwagi na pokrewieństwo tego pojęcia z francuskim *la maison*, odnoszącym się do kolejnych stacji (domów) w strukturze misterium, przy których odgrywano kolejne wydarzenia historii świętej.

[29] Istnieją prostsze formy retablo skoncentrowane na jednym obrazie, są one jednak zdecydowanie mniej popularne.

(choć takie przedstawienia również można wskazać[30]), a elementem scalającym jest centrum – wyraźnie wskazane środkami wizualnymi albo wymagające od odbiorcy wyobrażenia i od-tworzenia.

Ta zasada kompozycyjna zostaje zachowana także w odniesieniu do widowiska teatralnego. W tym przypadku obraz i scenę wiąże budowa składająca się z serii obrazów połączonych w spójną[31] całość. Mimo że pojęcie „retablo" (w odniesieniu do teatru) ma dotyczyć przede wszystkim sceny teatru lalek i marionetek, to trzeba uznać, że wyróżnikiem wcale nie jest tutaj obecność tego typu bohaterów, tylko określony model prezentacji: kolejne ujęcia (widowiska, przedstawienia, dramatu) organizują scenę tak, jak obrazy czy rzeźby wypełniają nastawę ołtarzową. To pozwala widzieć retablo jako wzór struktury zbudowanej z serii niezależnych od siebie obrazów/scen, połączonych poprzez wpisanie w całościową zasadę prezentacji i dzięki temu uzyskujących pełny potencjał semantyczny.

Ten układ kompozycyjny, oparty na serii obrazów połączonych przedstawionym, wyobrażonym bądź ukrytym centrum, daje ogromne możliwości gry perspektywą. Odbiorcy stawia się (często trudne) zadanie odnalezienia zasady łączącej pojedyncze obrazy. W takim przypadku jeszcze istotniejsza staje się strukturalna zasada fundująca sam kalejdoskop obrazów, zorganizowana analogicznie

---

[30] Podany przykład znajdowałby się najbliższej tego, co postrzegamy jako tradycyjną kompozycję również dla przedstawienia misteryjnego. Do bardziej skomplikowanych z pewnością można zaliczyć *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Maria Renata Mayenowa, analizując kompozycję tego utworu przez odniesienie do formy szopki, zwracała uwagę na istnienie w dramacie scen-obrazów i scen-łączników. Zob. Rachela Kapłanowa [Maria Renata Mayenowa], *„Wesele" Stanisława Wyspiańskiego. Problemy kompozycji*, wstęp T. Dobrzyńska, oprac. i posł. M. Prussak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 56.

[31] Spójność jest w tym przypadku kwestią trudną i dyskusyjną. Oczywiście można znaleźć retabla oparte wprost na zasadzie fabularnej, przedstawiające kolejne epizody z życia Chrystusa, prezentujące siedem radości Maryi czy historię konkretnego świętego. Nie zawsze jednak odkrycie zasady łączącej poszczególne elementy jest proste. Niemniej wydaje się, że to ogromna wartość retablo, którą – świadomie bądź nie – przechwytują inni twórcy. Pozwala ona tworzyć kosmoramy mniej oczywiste, wymuszające na odbiorcy podjęcie wysiłku interpretacyjnego.

do mechanizmów rządzących retablo. Tego typu zserializowana reprezentacja narracyjna pozwala widzieć retablo jako jeden z możliwych pierwowzorów struktury szopki, rewii politycznej, serii pokazów, ale też tak niecodziennych i rzadko dzisiaj wspominanych form jak hiszpańska aleluya, radziecki faktomontaż czy brytyjskie pageanty.

Z jednej strony uspójniająca rama pozwala dostrzec potencjał polityczno-ideologiczny ukryty w widowiskowych formach, które „w kostiumie" historyczno-religijnych rekonstrukcji czy niewinnych, farsowych scenek ustanawiały lub wzmacniały kulturowe ramy pamięci[32]. Z drugiej – gra obecnością lub nieobecnością tej ramy umożliwiała twórcom awangardowym odsłanianie tych mechanizmów manipulacji. W obu przypadkach było to narzędzie wskrzeszania wspólnototwórczej funkcji teatru, której źródło biło w przywróceniu rangi słowu scenicznemu, co doskonale pokazuje przypadek *Retablo de las maravillas* Miguela de Cervantesa.

Społeczny teatr złudzeń

Agustín de la Granja odrzuca przekonanie utrwalone w badaniach, że *Retablo de las maravillas* Miguela de Cervantesa powstało dopiero około roku 1610 i od początku było tekstem przeznaczonym do lektury. Przeciwnie – uważa, że Cervantes napisał ten entremés z myślą o jego wystawieniu, a to, że tak się nie stało, było wynikiem przypadku, a nie zamysłu autora[33]. Według badacza utwór powstał mniej więcej w 1587 roku, w okresie, gdy teatr hiszpański przechodził gwałtowną przemianę: tradycja komedii prozatorskiej (często improwizowanej, do pewnego stopnia związanej z trady-

[32] Zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2022.

[33] A. de la Granja, *La fecha de composición de* El retablo de las maravillas, „Anales Cervantinos" 1998, nr 34, s. 255–256. Autor podkreśla, że – jak wspomniano w tekście głównym – entremés był pierwotnie przeznaczony do wystawienia, a to, że nie został pokazany, wynikało ze słabej sprzedaży tekstu.

cją dell'artowską promowaną przez włoskie zespoły występujące w Hiszpanii) ustępowała miejsca nowemu, wierszowanemu modelowi, który Lope de Vega nazwał *comedia nueva*.

Cervantes wykorzystuje chwyty metateatralne („teatr w teatrze", grę z publicznością i autoreferencyjność) nie po to, by tworzyć alegorię, lecz by rozśmieszać odbiorców. W tym sensie *Retablo* pozostaje wierne swojej formie gatunkowej: to entremés, a więc utwór krótki, farsowy, którego podstawowym celem jest wywołanie śmiechu. Jednocześnie jednak pozycja ta odsłania wyjątkowo silne rozpoznanie dotyczące sztuki teatru.

Retablo de las maravillas to satyryczna opowieść o grupie wędrownych aktorów, którzy oszukują mieszkańców pewnej wsi, udając, że pokazują im cudowne widowisko. Już w początkowym dialogu Chanfalli i Chirinosa Cervantes odsłania mechanizm oszustwa: para wędrownych aktorów planuje wystawić „teatr bez przedstawienia", „retablo bez figur", a ich rozmowa jest autoparodią zawodowego środowiska scenicznego[34]. W rzeczywistości na scenie nie dzieje się nic. „Cuda" mają widzieć tylko ci, którzy mają „czystą krew", a więc są prawdziwymi chrześcijanami. Z obawy przed kompromitacją wszyscy udają, że oglądają przedstawienie, którego nie ma. Komizm rodzi się więc z demaskacji – publiczność wie, że ogląda iluzję i śmieje się z tych, którzy biorą ją za rzeczywistość[35]. Widz – zarówno ten w obrębie utworu, jak i ten realny – śmieje się z własnej łatwowierności.

---

[34] Wydaje się wręcz, że całej kultury widowiskowej tamtego czasu, na co wskazuje sam tytuł. „Maravillas" przywołują na myśl wszystkie „cuda", fantazje, niezwykłości, którymi epatował teatr w tamtym okresie. Zob. *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, red. I. Arellano, Iberoamericana, Vervuert, Universidad de Navarra, Madrid–Frankfurt–Pamplona 2003.

[35] G. Carrascón, *Metateatro y humor en* El retablo de las maravillas, [w:] *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura – Cultura – Lengua*, t. 1*: Medieval, Siglo de Oro, Teatro*, red. E. Strosetzki, Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Münster 2020, s. 321–322. Autor podkreśla, że badania nad *Retablo de las maravillas* zbyt często pomijały jego komiczny wymiar, a skupiały się wyłącznie na interpretacjach filozoficznych i alegorycznych.

De la Granja umieszcza *Retablo* w nurcie teatru improwizowanego i ludowego, bliskiego praktykom komedii dell'arte. Wskazuje, że Cervantes pisał swoje krótkie utwory w duchu „sztuki komicznej w prozie", której sukces opierał się na geście, mimice i żywym dialogu, a nie silnie zrytmizowanej frazie. Postacie *Retabla* – Chanfalla, Chirinos, Rabelín i Tontonelo – mają swoje odpowiedniki w maskach włoskich: to aktor-oszust, impresario, naiwny widz i uczony kuglarz. W ten sposób Cervantes tworzy hiszpańską wersję burli scenicznej, czyli oszustwa, które zarazem bawi i odsłania sam mechanizm teatru[36].

Brioso Santos czyta *Retablo de las maravillas* przede wszystkim jako krytykę i parodię nowego teatru Lopego de Vegi – jego przemysłowego charakteru, podporządkowania gustom publiczności i komercyjnego modelu produkcji. Retablo Cervantesa to metafora teatru nowoczesnego: komercyjnego, seryjnego, nastawionego na „efekt cudowności", a nie na prawdę poetycką[37]. Cervantes oskarża Lopego o stworzenie *teatro del embuste*, „teatru kłamstwa", który produkuje *maravillas* – cuda bez treści, spektakularne, ale pozbawione sensu. Przeciwstawia tej teatralnej „fabryce iluzji" model refleksyjny, ukazujący mechanizm teatralnego oszustwa. Teatr, który pokazuje nie cuda, lecz „robienie cudów", a więc odsłania retoryczne (a przy okazji także ekonomiczne) zaplecze nowego teatru. Chanfalla, mistrz *maravillas*, to przecież karykatura Lopego: czarodziej słowa, który sprzedaje publiczności niemożliwe spektakle. W tym świetle *Retablo* to nie dramat o złudzeniu, lecz komedia o mechanizmie budowania złudzenia[38]. Można w tym widzieć nowoczesność Cervantesa: *Retablo* jest oparte na modelu teatru, który potrafi odsłonić

---

[36] A. de la Granja, *La fecha de composición de* El retablo de las maravillas…, dz. cyt., s. 257–259. Badacz przywołuje związki *Retablo de las maravillas* z komedią dell'arte, wskazując na włoskie wzorce postaci i komiczną improwizację.

[37] H. Brioso Santos, *Cervantes frente a la comedia nueva*. El retablo de las maravillas *y las maravillas del nuevo teatro*, „eHumanista" 2018, s. 723–745.

[38] G. Carrascón, *Metateatro y humor en* El retablo de las maravillas…, dz. cyt., s. 327–329. Carrascón odczytuje *Retablo* jako parodię *comedia nueva* i samego autora *Arte nuevo de hacer comedias*.

swój własny język, a jednocześnie zachować moc rozśmieszania[39]. To dramat, w którym mechanizm złudzenia jest także źródłem śmiechu i narzędziem samowiedzy teatru. Po tego typu rozwiązania wyjątkowo chętnie będzie sięgać dwudziestowieczna awangarda teatralna.

Cervantes dokonuje radykalnego przesunięcia: retablo zostaje ukazane nie tyle jako obraz (przedstawienie scen biblijnych), ile jako akt percepcyjny, w którym liczą się przede wszystkim widzowie i aktorzy, a nie przedmiot przedstawienia. W ten sposób z *Retablo de las maravillas* można wyprowadzić model metateatru, ujawniający mechanizm iluzji teatralnej i autonomię spojrzenia oraz wskazujący na historyczne przejście od teatru uczestnictwa (misteria średniowieczne) do teatru obserwacji (barok). Teatr staje się przestrzenią uzyskiwania dystansu, samoświadomości i rozdarcia między tym, co widzialne, a tym, co nieobecne. Z tych rozpoznań będą korzystali tacy mistrzowie awangardowego teatru jak Federico García Lorca czy Ramón María del Valle-Inclán, którzy swoją teatralną scenę będą czynili przestrzenią gry między tymi dwoma modelami. To rozpoznanie zaś pozwala dostrzec pokrewieństwo łączące nie tylko retablo i retabillo, lecz także szopkę, farsę jarmarczną, rewię polityczną i szeroko rozumiany „teatr cudów", który szczególnie w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku staje się narzędziem w rękach europejskiej, a nie tylko hiszpańskiej awangardy teatralnej, z jednej strony przywołującej ludyczno-narodowe archiwum kulturowe, z drugiej zaś odsłaniającej mechanizm formatowania społecznej wyobraźni, jakiego dokonuje się z wykorzystaniem tego mechanizmu.

Cervantes przenosi na scenę mechanizmy społeczne, które brutalnie dzięki temu odsłania. Podczas spektaklu publiczność odgrywa rolę wspólnoty, która „wierzy, choć nie widzi". Nikt niczego nie widzi, ale wszyscy potwierdzają istnienie cudów „dla czci i honoru". Ten kolektywny akt wiary w niewidzialne staje się metaforą

[39] Tamże, s. 330–332. W ostatnich częściach artykułu autor określa *Retablo* jako *comedia de la comedia* – dramat, w którym mechanizm złudzenia jest jednocześnie źródłem śmiechu i narzędziem samowiedzy teatru.

funkcjonowania władzy i porządku społecznego opartego na iluzji. W przypadku Cervantesa mowa jest o czystości krwi, honorze i pochodzeniu, w przypadku przedstawień dwudziestowiecznych – o wierze w naród czy kapitał.

W ten sposób retablo odsłania nie tylko widowiskowe performatywy formatujące ze sceny społeczną wyobraźnię, lecz także (głębiej niż widział to Erving Goffman) teatralność codziennego życia, w którym wspólnota utrzymuje fikcję, by nie utracić spójności. Widzowie *Retablo de las maravillas* wiedzą, że nic nie ma na scenie, a jednak twierdzą, że widzą. Ta podwójna świadomość jest podstawowym mechanizmem iluzji teatralnej – warunkiem uczestnictwa w teatrze i wiary w fikcję. Retablo ujawnia, że teatr jest przestrzenią renegacji: jednoczesnego uznania i zaprzeczenia rzeczywistości, fundamentem ludzkiego „grania". Retablo Cervantesa pozwala dostrzec, że teatr nie przedstawia, lecz odsłania brak (*ilusión de la ausencia*). W *Retablo de las maravillas* nie ma żadnego obrazu, żadnej rzeczywistej wizji. To teatr pustki, w którym słowa Chanfalli tworzą przestrzeń wyobrażoną. Widz nie kontempluje przedstawienia, tylko brak przedstawienia, który sam potencjalnie wypełnia wyobraźnią zgodnie z uruchomionym przez scenicznego „narratora" porządkiem retorycznym[40]. To jest właśnie barokowy wymiar retablo: hierarchiczna kompozycja bez obiektu, dramat o samej strukturze widzenia i niewidzenia, negatywna epifania.

Chanfalla, przywołując cudowne wizje, działa jak kapłan, demiurg lub ludowy trybun. Jego mowa ma charakter rytualny, działa niczym zaklęcie. Widzowie nie oglądają, lecz słuchają, a tym samym teatr powraca do formy słowa sprawczego, podobnego do liturgicznej performatywności. *Retablo* odtwarza mechanizm wiary religijnej: wspólnota ufa słowu, nie obrazowi. To buduje paralelę z barokowym ołtarzem, w którym słowo, obraz i sacrum tworzą wspólną strukturę manifestacji. Jednocześnie retablo – jako jeden z wielu

[40] W odniesieniu do dwudziestowiecznych projektów teatralnych zob. C. Astles, *Swazzles of Subversion. Puppets*, [w:] *Performing (for) Survival*, red. P. Duggan, L. Peschel, Palgrave Macmillan, London 2016.

scenicznych modeli – pozwala zobaczyć teatr jako przestrzeń, w której ujawnia się to, co (społecznie, religijnie, ideologicznie) ukryte lub wyparte. Cud nie jest dziełem sztuki, tylko rezultatem zbiorowej autosugestii. *Retablo de las maravillas* to teatr o samym teatrze: przedstawienie nicości, które osłania mechanizm tworzenia sensu. Iluzja działa, bo jest społecznie potrzebna. Tak jak mit, religia czy sztuka. *Retablo de las maravillas* można czytać jako figuralne źródło nowoczesnego teatru: autoironicznego, autorefleksyjnego, opartego na „pustce znaczenia", którą wypełnia spojrzenie widza.

Cervantes wprowadza na scenę nie tyle przedstawienie, ile sam akt przedstawiania – jego warunki, iluzje i mechanizmy. Zamiast obrazu czy widowiska oglądamy grupę widzów, którzy twierdzą, że widzą. W ten sposób retablo staje się figurą teatru w teatrze, ale także przestrzenią, w której teatr ujawnia swój własny sposób istnienia: napięcie między wiarą a wiedzą i między iluzją a świadomością jej fikcyjności. Cervantes tworzy tu konstrukcję wielopiętrową: *retablo* (rozumiane jako rama utworu) mieści w sobie inne *retablo* – fikcyjne przedstawienie, które nigdy się nie odbywa. W ten sposób autor redefiniuje teatr jako przestrzeń pustki i autodemaskacji, przeciwstawiając się widowisku Lopego, nastawionemu na nieustanny efekt i iluzję cudowności.

Rytuał słowa na nowo odkryty

Cervantes tworzy model teatru, w którym iluzja jest możliwa tylko dzięki współistnieniu dwóch sprzecznych aktów świadomości: uznania pustki i jednoczesnego jej zaprzeczenia. *Retablo de las maravillas* odsłania zatem strukturę nowego teatru jako systemu społecznej wiary w fikcję, który funkcjonuje jedynie za sprawą współudziału widzów. Ich wiara, podobnie jak w entremésie Cervantesa, staje się podstawowym elementem przedstawienia: to publiczność gra rolę, a scena jest pusta. Tym samym Cervantes odziera teatr z iluzji wzrokowej, przywracając mu charakter rytualny i słowny, łączy widowisko z magią, performansem i rytuałem słowa.

Scena jest pusta, a jednak działa; jej moc opiera się nie na spektaklu, lecz na performatywnym słowie Chanfalli[41]. W ten sposób Cervantes przenosi teatr z poziomu wizualnego na poziom dźwięku i rytuału, zbliżając go do aktu liturgicznego. Widzowie nie oglądają – słuchają, a ich wspólna wiara w to, co niewidzialne, przywraca relację między teatralnością a religijnością. Retablo jawi się zatem jako antyobraz, w którym obecność powstaje z samego aktu wypowiedzenia.

Ten model – teatr pustki, który odsłania własny brak – okazuje się bliźniaczo podobny do barokowego retablo jako formy wizualnej. W obu przypadkach mamy do czynienia z kompozycją wielopoziomową, hierarchiczną, ale zarazem symultaniczną: z przestrzenią, która porządkuje relacje między tym, co widzialne, a tym, co ukryte, i pozwala widzowi uczestniczyć w tworzeniu sensu. *Retablo* Cervantesa, pozbawione obrazu, ujawnia istotę barokowej dramaturgii: jej zależność od aktu wiary w fikcję. Można powiedzieć, że to nie teatr naśladuje retablo, lecz retablo staje się figurą samego teatru – jego ontologicznej zasady, w której brak i wiara konstytuują formę przedstawienia. W takim znaczeniu *Retablo* to autoironiczny komentarz do natury teatru. Pokazuje, że teatr nie jest ani rzeczywistością, ani jej naśladowaniem. To *verbal spectacle*, czysty performatywny akt, którego powodzenie zależy od tych, którzy do współuczestnictwa w nim zostali zaproszeni.

Dzięki Cervantesowi retablo można więc czytać jako metastrukturę, scenę, która prezentuje sam akt przedstawiania. Wskazuje więc na teatralność opartą na mowie, wierze i kolektywnej konwencji, a tym samym sprawia, że scena teatralna to przestrzeń, w której znaczenie może powstać nawet wtedy, kiedy nie ma na niej obrazu. To z kolei pozwala zrozumieć, dlaczego teatr w XVI i XVII wieku był tak silnym narzędziem organizowania społecznej wyobraźni. Nie chodziło bowiem wyłącznie o sztuczki przypominające baśń

[41] Język Chanfalli pełni funkcję magiczno-rytualną, przywołującą obrazy w sposób performatywny. Ten aspekt łączy *Retablo* z tradycją *autos sacramentales* i z teologicznym wymiarem barokowego przedstawienia.

o nowych szatach cesarza, ale o performatywną zdolność nadawania określonych ram poznawczych rzeczywistości prezentowanej odbiorcom. Doskonale pokazuje to analizowany przez Michela de Certeau przykład urszulanek w Loudun we Francji, gdzie w latach trzydziestych XVII wieku miało dojść do opętań, za które odpowiedzialny był kontrowersyjny, spalony na stosie ksiądz Urbain Grandier[42]. Zakonnice poddawano publicznym egzorcyzmom, które szybko stały się pokazami oramowanymi z zastosowaniem odpowiedniego mechanizmu prezentacji. To przykład gry czynników obyczajowych, społecznych i psychologicznych, wykorzystywanych w celu kształtowania publicznej narracji i powszechnych przekonań[43].

Można zaryzykować twierdzenie, że ów „teatr cudów", którego mechanikę działania ujawnia w swojej sztuce Cervantes, to powszechnie stosowane w XVII wieku narzędzie kreowania wyobraźni zbiorowej zgodnie z interesami religijnymi i politycznymi. W tych ramach można widzieć zarówno calderonowskie *autos sacramentales*, elżbietańskie *chronicle plays* i związaną z nimi tradycję historycznej procesji, której reprezentatywnym przykładem wydaje się *The Lord Mayor's Show*[44], jak i jezuickie wystawienia mięsopustów[45]. We wszystkich tych przypadkach teatr był wykorzystywany jako narzędzie kształtowania publicznej narracji, formatowania wyobraźni, utrwalania schematów poznawczych, ale i maskowania konfliktów społecznych czy legitymizowania określonych działań politycznych. Rozpoznanie budowy tożsamości zbiorowej opartej na zasadzie współuczestnictwa pozwoliło uczynić teatr mechanizmem

---

[42] M. de Certeau, *The Possession at Loudun*, przeł. M.B. Smith, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000.

[43] Zob. A. Malinowska, *Techne i magia. Mroczna performatywność autonomicznych maszyn*, „Teksty Drugie" 2025, nr 1, s. 72–76.

[44] R. Withington, *English Pageantry. An Historical Outline*, t. 1–2, Benjamin Blom Inc., New York 1963, s. 141–145, 196–197.

[45] K. Kurek, *„Teatr społeczny" poznańskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku*, [w:] tegoż, *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne", Poznań 2018.

tworzenia i ugruntowywania społecznych ram poznawczych. Przykład *Retablo de las maravillas* widziany w kontekście historycznym, architektonicznym, kulturowym i widowiskowym umożliwia konstatację, że o sukcesie tego typu kultury atrakcji zdecydowało połączenie dwóch elementów: zserializowanego przedstawienia składającego się z precyzyjnie wykadrowanych ujęć oraz epideiktyczno-epifanicznego potencjału słowa scenicznego pozwalającego (w sposób mniej lub bardziej jawny) na ustanowienie ramy spajającej przedstawienie.

Po siłę tego mechanizmu sięga kultura przełomu XIX i XX wieku. W świecie rozpadającym się na oczach obywateli[46] teatr cudów, tym razem ubrany w szaty rekonstrukcji historycznych, procesji religijnych, parad wojskowych, dożynek, faktomontaży, szopek żołnierskich, misteriów kalwaryjskich i wielu innych form widowiskowych, tłumaczy świat na nowo, „wkłada go w ramy", a zarazem staje się narzędziem społecznej manipulacji. Dostrzega to awangarda, która na swój sposób chce zaproponować widowni lekcję, jaką odbiorcom siedemnastowiecznym ofiarował Cervantes. Przechwytuje więc historyczne formy owego teatru cudów i odsłania fundujące go mechanizmy. Zdaje się, że tak właśnie działają proletariackie misteria, robotnicze mięsopusty, rewie polityczne i inne popularne w tym czasie gatunki, które łączy nie tylko pewne podobieństwo kompozycyjne, lecz przede wszystkim wiara w sprawczą moc słowa, ustanawiającego scenę niezależnie od towarzyszących wystawieniu warunków technicznych.

W świetle tej długiej historii scenicznych iluzji *Retablo de las maravillas* jawi się zarówno jako barokowy obraz teatru, jak i model kultury, która sama siebie ogląda. Cervantes, odsłaniając pustą scenę i czyniąc z niej przestrzeń wspólnotowego widzenia, antycypuje i logikę nowoczesnego spektaklu, i performatywną naturę współczesnej kultury. Podobnie jak w retablo – ołtarzu, obrazie, teatralnej scenie – także w dzisiejszych formach widowiskowych sens

[46] M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2014.

rodzi się nie z tego, co wystawione na pokaz, lecz z samego aktu patrzenia. Widz nie jest już świadkiem, lecz współtwórcą – uczestnikiem rytuału, który rozgrywa się między spojrzeniem a „wiarą".

Na przełomie XIX i XX wieku, gdy Europa ponownie uczyła się patrzeć – w kinie, na ulicy, w kabarecie, w misterium i rewii – powróciła wizualna wrażliwość: fascynacja złudzeniem, teatralność codzienności i potrzeba wspólnotowego doświadczania obrazu. Dzisiejsza performatywność kultury (od medialnych inscenizacji po społeczne spektakle) działa według tej samej logiki: retablo zostaje otwarte, a jego puste centrum wypełnia się kolejnymi przedstawieniami świata, ujawniając zarazem, że tam, gdzie nie ma obrazu, rodzi się (często niebezpieczna, bo zdeterminowana politycznymi, ideologicznymi lub religijnymi kodami) wyobraźnia.

Abstract

How Is a Stage Made? *Retablo de las maravillas* and the Theatrical Model of Culture

The article examines **retablo** as a compositional and cultural model that makes it possible to understand how a stage is constructed and how collective imagination is shaped. The point of departure is the historical form of the altarpiece – *retabulum* – which evolved from a liturgical structure into a portable puppet stage and, ultimately, into a figure of theatrical organisation based on a series of framed images unified by an overarching semantic principle. The author argues that retablo functions not merely as a visual or paratheatrical form, but as a **meta-structure of spectacle**, in which the relationship between absence and belief becomes decisive. The central case study is *Retablo de las maravillas* by Miguel de Cervantes, interpreted as a drama about the very mechanism of illusion.

Keywords: retablo, *Retablo de las maravillas*, Miguel de Cervantes, Baroque theatre, early modern spectacle, meta-theatre, theatre of illusion, performative speech, ritual and performance

Maksymilian Odrzywołek
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0001-8197-117X

Zakład

Bo idę o zakład, że da się – wbrew temu, co twierdzi badaczka –
Napisać wiersz erotyczny sześciozestrojowcem tonicznym.

U, wyszedł wprawdzie przyciężki, ale historia literatury
Zna Erosa o wielu twarzach, formatach i dźwiękokształtach.

Tylko czy to aby nie jest jak z tą powieścią, że może być kiepska,
Ale umieć napisać trzeba? A jednak ten zakład to więcej

Niż tylko ćwiczenie z poetyki. „Poetom wstęp wzbroniony" –
Nie doczekamy się raczej tych złotych liter. A to może i dobrze,

Bo po co pogłębiać antagonizmy, mnożyć dychotomiczne podziały,
Kiedy od dawna już przeczuwamy, co kiedyś po prostu wiedziano,

Że analogie do zoologii i słoni, do kwiatu i wiedzy o nim,
Przeszczepiliśmy z obcych nam światów, języków jedynek i zer.

Jedyne, co jest, to pisarstwo. Polifonia wielu głosów i rąk,
Ale wciąż ten sam czyn i słowo – odpowiedzialność odpowiadania.

Dola poety i poetologa: żyć w określonej e-
Nie! Inaczej… w określonych warunkach i możliwościach chronotopu.

Wszak nie od dziś powiedzieć, napisać, zaśpiewać czy zagrać
Można nieomal już wszystko. Pytanie, na co pozwoli nam czas.

A mało kto ma go tyle, co poeta z rzekomo perskiej legendy
(Słyszałem ją kiedyś w liceum), któremu to mędrzec mędrców

Nakazał się uczyć na pamięć tysiąca pięknych pieśni,
Aby potem mu kazać odwrotnie – każdą z tysiąca zapomnieć.

Sam ponad stan szastam czasem. Być może to kwestia wieku.
Znam jednak kogoś, od kogo się uczę, że naprawdę warto

Pisać, być, czytać i uczyć innych *przed* czasem.
Bo nawet jeśli w istocie profesor Danuta Ulicka,

Jak Maria Renata Mayenowa, nigdy nie pisała wierszy,
To jednak jest wielką poetką. Tworząc poemat teorii,

Kolektyw prawdziwie ogromny, którego wersy to znane nam twarze
I rozbrzmiewający rytmicznie co miesiąc wielogłos myślących ludzi.

Nawet nazwy Zakładu Poetyki, Teorii Literatury i
Metodologii Badań Literackich nie da się zmieścić, jak widać,

W sześcioakcentowym wersie. Jak to nie jest wielkość, to nie wiem,
Zaprawdę powiadam, że nie wiem, co w ogóle ma znaczyć to słowo.

Maria Prussak
Instytut Badań Literackich PAN
ORCID: 0000-0003-1432-8368

Co mówi korespondencja uczonych?

Wysyłane za granicę listy z okresu PRL, pisane zwłaszcza w czasach zaostrzonych represji politycznych, to niełatwe w lekturze i interpretacji źródło informacji. Nie ma w nich mowy o tym, co dla biografii korespondentów jest najważniejsze – o dotkliwych szykanach i reakcji na nie. Bardzo wyraźnie można obserwować to zjawisko, czytając – skrupulatnie archiwizowane przez adresatów – listy Marii Renaty Mayenowej. Najbardziej osobiste pisała do przyjaciół za oceanem, próżno jednak szukać na tych kartach bezpośrednich informacji o wydarzeniach i skutkach marca 1968 roku, który przecież odebrał jej funkcje administracyjne, zajęcia ze studentami i zachwiał dynamiką jej działalności naukowej. Jest trochę o nastroju i emocjach.

Wydarzenia te warto przypomnieć. W Archiwum Polskiej Akademii Nauk przechowywane są dokumenty, które precyzują kolejność decyzji dotyczących Mayenowej[1]. Rektor Uniwersytetu Warszawskiego w piśmie z 28 marca 1966 roku zawiadamiał ją: „[…] powierzam obowiązki kontraktowego pracownika w Katedrze Teorii Literatury od 1 października 1965 do 30 września 1968". Ta umowa nie została przedłużona. Ryszard Handke w ostatnim numerze „Biuletynu Polonistycznego" z jesieni 1968 roku opublikował sprawozdanie z prac Katedry Teorii Literatury UW jeszcze za rok akademicki 1967/1968. Skład osobowy Katedry przedstawiał się wtedy następująco:

[1] Archiwum PAN, sygn. III-403.

„[…] prof. S. Żółkiewski (kierownik), prof. M.R. Mayenowa; adiunkt T. Kostkiewiczowa, adiunkt A. Okopień-Sławińska; st. asystent E. Czaplejewicz; st. asystent R. Handke, st. asystent Z. Łapiński; stażystka E. Szary”[2]. Wśród prac zespołu znajdują się, przygotowywane wspólnie z Instytutem Badań Literackich, publikacje serii Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej, między innymi tom 10 – *Prace z poetyki poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów* pod redakcją Marii Renaty Mayenowej i Janusza Sławińskiego (Wrocław 1968). Z zamieszczonych w tym zeszycie zapowiedzi we współpracy obu instytucji ukazał się jeszcze tylko tom 11: E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego* (Wrocław 1968). Pozostałe 82 tomy serii, publikowane do 2015 roku, firmował już tylko IBL.

W tym samym zeszycie „Biuletynu” wydrukowano też sprawozdanie Romana Taborskiego z prac Katedry Historii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego już w kolejnym roku akademickim:

> Katedra Historii Literatury Polskiej, wraz z Katedrami Języka Polskiego i Teorii Literatury, weszła w skład Instytutu Filologii Polskiej UW, utworzonego 1 września 1968 r. Dyrektorem Instytutu Filologii Polskiej UW został prof. dr Jan Zygmunt Jakubowski. Dokładniejsze informacje na temat wewnętrznej struktury tego nowo utworzonego Instytutu podamy w następnym sprawozdaniu. Dnia 1 VI 1968 r. nominację na docenta etatowego otrzymał st. wykładowca Ludwik Rajewski, a 1 VII 1968 r. – st. wykładowca Witold Witkowski oraz adiunkci Jan Detko, Andrzej Lam i Janusz Rohoziński[3].

W ten sposób, dzięki omówieniu głębokich zmian strukturalnych na Wydziale Filologii Polskiej i Słowiańskiej, ujawniony został mechanizm mianowania marcowych docentów bez habilitacji. W następnym sprawozdaniu już nie było informacji o losach Katedry Teorii Literatury. Taborski zajął się jedynie Zakładem Historii Literatury,

[2] R. Handke, *Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego*, „Biuletyn Polonistyczny” 1968, t. 11, nr 33, s. 116.

[3] R. Taborski, *Katedra Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego*, tamże, s. 81.

katedry zniknęły. Informował również o pełnym składzie władz Instytutu: „Dyrektorem Instytutu Filologii Polskiej został prof. dr Jan Zygmunt Jakubowski, zastępcą dyrektora – doc. dr Jan Detko”[4] i o włączeniu w jego struktury kolejnych zakładów, m.in. Zakładu Teorii Literatury i Poetyki.

W pismach Polskiej Akademii Nauk i w sprawozdaniach z posiedzeń Rady Naukowej IBL można odczytać cały dramatyzm wydarzeń. Witold Nowacki, sekretarz naukowy PAN, 16 lutego 1968 roku pisał:

> Uprzejmie zawiadamiam, że Sekretariat Naukowy PAN na posiedzeniu w dniu 6 lutego 1968 ponownie powołał obywatelkę Profesor na okres następnych 5-ciu lat na stanowisko zastępcy dyrektora do spraw naukowych w Instytucie Badań Literackich PAN.

Jednak już 4 lipca 1968 roku, „[…] przychylając się do prośby zawartej w piśmie z 15 czerwca”, odwołał Obywatelkę Profesor ze stanowiska zastępcy dyrektora z dniem 30 czerwca. Szczegółowych motywów wymuszonej prośby już nie poznamy. Nowacki dodawał: „Jednocześnie wyrażam Obywatelce Profesor podziękowanie za wkład pracy na zajmowanym stanowisku”[5]. O tych zmianach Kazimierz Wyka, dyrektor Instytutu, informował na posiedzeniu Rady Naukowej 11 października 1968 roku: „[…] prof. M.R. Mayenowa, pozostając nadal pracownikiem IBL, zrezygnowała z funkcji zastępcy dyrektora do spraw naukowych i obowiązki jej przejął doc. S. Treugutt”[6]. Podczas posiedzenia 23 stycznia 1969 roku

> Rada Naukowa zaakceptowała proponowane przez Dyrekcję IBL zmiany w składzie Komitetu Redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego”: z Komitetu Redakcyjnego ustąpiła – na własną prośbę –

[4] *Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zakład Historii Literatury Polskiej*, oprac. R. Taborski, „Biuletyn Polonistyczny” 1968, nr 36, s. 75.

[5] Archiwum PAN, sygn. III-403.

[6] K. Wyka, *Kronika naukowa Instytutu Badań Literackich*, „Biuletyn Polonistyczny” 1968, t. 11, nr 33, s. 26.

> prof. M.R. Mayenowa; dokooptowano do Komitetu doc. Michała Głowińskiego i dr Zdzisławę Kopczyńską[7].

Instytut wciąż jeszcze dbał o zachowanie standardów. Wszystkie pozostałe przytoczone sytuacje to nie tylko wykaz administracyjnych szykan, jakie spotkały jedną uczoną i jej współpracowników, ale też fragment obrazu spustoszeń, jakich dokonywano w placówkach naukowych.

Mayenowa prowadziła badania w wielu rozgałęzionych dziedzinach filologii. Ogromną wagę przykładała do rozwoju badań semiotycznych; we współpracy z Romanem Jakobsonem organizowała wielkie międzynarodowe sympozja. Na najważniejszym, odbywającym się pod patronatem UNESCO w Kazimierzu nad Wisłą w dniach 12–19 września 1966 roku, rozpoczęto przygotowania do utworzenia Międzynarodowego Komitetu Semiotycznego. Na siedzibę sekretariatu miano wybrać Warszawę[8]. Wsparciem dla tych działań był Komitet Badań nad Kulturą Współczesną, założony w 1960 roku przez Stefana Żółkiewskiego przy Wydziale Nauk Społecznych PAN. Organem Komitetu stało się pismo „Kultura i Społeczeństwo", którego redaktorem naczelnym w tym samym roku został Żółkiewski. Założył on również Pracownię Badań Kultury Współczesnej, działającą od 1965 roku w IBL. W 1967 roku Pracownia usamodzielniła się jako placówka Wydziału I PAN. Na początku 1968 roku Żółkiewski został pozbawiony wielu funkcji naukowych i administracyjnych, m.in.

> […] funkcji Redaktora Naczelnego „Kultury i Społeczeństwa". Kierowana przez niego Pracownia Badań Kultury Współczesnej, a także Komitet Badań nad Kulturą Współczesną zostały rozwiązane.

---

[7] Z. Florczak i in., *Kronika naukowa Instytutu Badań Literackich*, „Biuletyn Polonistyczny" 1969, t. 12, nr 34, s. 55.

[8] Z pełnym przekonaniem mówił o tym Roman Jakobson w wywiadzie udzielonym red. Annie Wolnickiej z Polskiej Agencji Prasowej, opublikowanym pt. *Perspektywy semiotyki* („Kultura i Społeczeństwo" 1967, t. 11, nr 1, s. 100).

> [...] Na odwrocie strony tytułowej „Kultury i Społeczeństwa" nr 1 z roku 1968 (a także stron tytułowych trzech następnych numerów z tegoż roku) czytamy: „Redaguje Kolegium"[9].

Wszystkie te informacje są ważne dla wyjaśnienia niuansów przytoczonego poniżej listu do Wiktora Weintrauba. W pierwszym numerze „Nauki Polskiej" z 1969 roku Mayenowa opublikowała *Sprawozdanie z Trzeciego Międzynarodowego Sympozjum Semiotycznego*: „W dn. 25 VIII–1 IX 1968 r. odbyło się w Warszawie trzecie międzynarodowe sympozjum poświęcone zagadnieniom semiotyki, zorganizowane przez Komitet Badań nad Kulturą Współczesną PAN"[10]. Podkreślała rolę Komitetu, choć ten już formalnie nie istniał. Sympozjum odbyło się już po najeździe wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, zabrakło więc wielu zgłoszonych uczestników, przede wszystkim Jakobsona. Mayenowa – i jedynie ona – opublikowała dwa sprawozdania z tego wydarzenia. Mowa w nich o powielonych referatach, które otrzymali uczestnicy. W warszawskich bibliotekach nie udało mi się na nie trafić. Organizatorka zjazdu nie zdołała już opublikować zapowiadanej książki zawierającej materiały z sympozjum[11].

Od wiosny 1968 roku uczeni z USA i Europy wysyłali do polskich władz i prasy bezskuteczne protesty przeciwko represjonowaniu studentów i profesorów. Wiktor Weintraub podpisał się

---

[9] A. Siciński, *Działalność wydawnicza i badawcza a polityczne „zawirowania" w socjalizmie: w związku z losami „Kultury i Społeczeństwa" w latach 1960–1968 – relacja z „obserwacji uczestniczącej"*, „Kultura i Społeczeństwo" 1996, t. 40, nr 3, s. 104. W przypisie Siciński relacjonował, co dalej działo się z pracownią odebraną Żółkiewskiemu: „Pracownia została «przygarnięta» przez Instytut Filozofii i Socjologii PAN, w którym stała się zalążkiem Zakładu Prognoz Społecznych (przekształconego potem w Zakład Badań nad Stylami Życia, a do dziś funkcjonującego jako Zakład Społeczeństwa Obywatelskiego)".

[10] M.R. Mayenowa, *Sprawozdanie z Trzeciego Międzynarodowego Sympozjum Semiotycznego (Warszawa, 25 VIII–1 IX 1968 r.)*, „Nauka Polska" 1969, nr 1, s. 146.

[11] Pisała o tym w sprawozdaniu opublikowanym wcześniej w „Biuletynie Polonistycznym" z 1968 roku, t. 11, nr 33, s. 145–151.

pod protestem opublikowanym w londyńskich „Wiadomościach" 14 lipca 1968 roku[12]. Nie miał jednak szczegółowych informacji o tym, co spotykało konkretne osoby. O wydarzeniach na warszawskiej polonistyce dowiedział się od Ireny Sławińskiej, która odwiedziła go w USA. 31 sierpnia wysłał do Mayenowej krótki liścik z zapewnieniem: „Nie proszę o dalsze wieści, chciałem tylko napisać parę słów, żebyś wiedziała, że całym sercem jestem z Tobą i że masz we mnie, jak zawsze, oddanego przyjaciela"[13]. Odpowiedzią na ten bilecik jest niewątpliwie zamieszczony poniżej list Mayenowej, najpewniej z błędną datą. Musiał zostać napisany we wrześniu, skoro mowa w nim o sympozjum semiotycznym, które już się odbyło, a sekretariat nowo utworzonego stowarzyszenia został ulokowany w Paryżu.

16. VIII. 1968
Wiktor kochany,

Wiele już razy chciałam do Ciebie pisać i w końcu nawet nie umiem sobie zdać sprawy z tego czy napisałam, czy skończyło się na dobrych chęciach. O sobie mogę napisać narazie tyle: roboty naukowej i redakcyjnej mam jeszcze bardzo dużo, roboty administracyjnej i dydaktycznej już nie mam. Nie oto jednak idzie, lecz oto że tak często myśląc o Hance i naszych dyskusjach muszę tak boleśnie Jej przyznawać rację. Nawet w tym, że to Jej, niema pociechy. I naprawdę nie o mnie idzie. Idzie o wartości.

A teraz o rzeczach dobrych. Otrzymałam Twoje dwie odbitki staropolskie. Bardzo się nimi ucieszyłam, szczególnie moim ukochanym trenem. Chciałabym także napisać jego analizę, powtarzając część z radością po Tobie. Chciałabym zrobić staropolską sztukę czytania

[12] *Protest uczonych amerykańskich*, „Wiadomości" 1968, nr 28, s. 5. Zob. też rubrykę *Protesty*, „Kultura" (Paryż) 1968, nr 5, s. 103–109. Pod *Listem otwartym do ambasadora PRL w Waszyngtonie i do naczelnego redaktora „New York Timesa"* podpisali się m.in. Czesław Miłosz, Alfred Tarski i Jan Kott, s. 107.

[13] Cyt. za: M. Prussak, *„...nie wystarczy pracować i po prostu wierzyć w zwycięstwo"*, [w:] M.R. Mayenowa, R. Jakobson, K. Pomorska, *Korespondencja 1946–1986*, oprac. M. Prussak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2024, s. 35.

wierszy i zrobię, jeśli znajdę wydawców. Lato spędziłam między Podkową Leśną a Warszawą z przewagą Warszawy ze względu na Zjazd Semiotyczny, który się odbył i na pewien czas zamyka moje wysiłki o Sekretariat u nas.
Mam nadzieję, chcę mieć nadzieję, że nic w naturze nie ginie.

Napisz, proszę, jak postępuje Twój Kochanowski i co u Ciebie słychać. Wiesz, jak tragicznie się skończyło życie nieznośnej p. Krzyżanowskiej? On, chyba, otrząsnął się i jest jak zawsze. Czy potrzeba Ci czegoś od nas? Do Kochanowskiego?
Wiele serdeczności, za dobre słowa dziękuję.

RenataM[14]

Przyjaciele porozumiewają się prywatnym kodem, niedostępnym dla cenzorów. Najważniejszym zdaniem tego listu jest neutralne z pozoru podziękowanie za nadbitkę z interpretacją trenu Kochanowskiego. W bibliotece Mayenowej znajdowała się nadbitka artykułu Weintrauba z księgi dedykowanej Romanowi Jakobsonowi: *Fraszka in a Tragic Key. Remarks on Kochanowski's* Lament XI *and* Fraszki, *I, 3*, z dedykacją: „Renacie z podziękowaniem za pomoc w przygotowaniu tej robótki"[15]. Odesłanie do Kochanowskiego i komentarza interpretatora jest najważniejszym komunikatem, który Mayenowa chciała przekazać przyjacielowi. Kochanowski pisał:

Fraszka cnota! – powiedział Brutus porażony...
Fraszka, kto się przypatrzy, fraszka z każdej strony!
Kogo kiedy pobożność jego ratowała?
Kogo dobroć przypadku złego uchowała?
Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy,
Nie mając ani dobrych, ani złych na pieczy.
Kędy jego duch wienie, żaden nie ulęże;

[14] Rękopis w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. 298/07. W tekście listu zachowuję ortografię autorki. Hanka to zmarła w 1967 roku żona Weintrauba. Zofia Maria Krzyżanowska zginęła w 1968 roku w wypadku samochodowym.

[15] Obecnie w Bibliotece IBL PAN, sygn. III 16.874. Tren Kochanowskiego i tekst Weintrauba cytuję na podstawie wersji opublikowanej po kilku latach po polsku pt. *„Fraszka" w tragicznej tonacji* w zbiorze: W. Weintraub, *Rzecz czarnoleska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Praw-li, krzyw-li, bez braku każdego dosięże.
A my rozumy swoje przedsię udać chcemy:
Hardzi między prostaki, że nic nie umiemy,
Wspinamy się do nieba, boże tajemnice
Upatrując; ale wzrok śmiertelnej źrzenice
Tępy na to! Sny lekkie, sny płoche nas bawią,
Które się nam podobno nigdy nie wyjawią...
Żałości! Co mi czynisz? Owa już oboje
Mam stracić: i pociechę, i baczenie swoje?

Siłę wyrazu tego odwołania wzmacnia dopowiedzenie Weintrauba:

> Jak rozumieć tego „wroga" ingerującego w ludzkie losy? Od zdania sobie sprawy z pojęciowych konotacji i aury emocjonalnej tego słowa w szesnastowiecznej polszczyźnie w znacznej mierze zależy nasze rozumienie tego trenu. Przede wszystkim stwierdzić trzeba, że w słownictwie poetyckim Kochanowskiego pojawia się ono raz jeden jedyny, właśnie tutaj. Wolno też stwierdzić, że w polszczyźnie szesnastowiecznej nie miało ono tego znaczenia, co współcześnie, nie było synonimem 'nieprzyjaciela'[16].
>
> Mówiąc więc „nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy", Kochanowski nie miał na myśli, jak by to nam chcieli sugerować współcześni komentatorzy, że jesteśmy zależni od jakiegoś nieobliczalnego i abstrakcyjnego losu. Sugerował co innego, że wydani jesteśmy na łup złowrogiej, irracjonalnej, pogańskiej mocy, groźnej i niepojętej. Niepoznawalność, nieokreśloność tej mocy podkreślały dwie obramiające słowo przydawki, 'nieznajomy', 'jakiś'. [...] Słowa Kochanowskiego są nade wszystko ekspresją rozpaczy. „Wróg" nadawał się do tego celu lepiej i przez asocjacje, jakie wywołał, i przez swoją nieoczekiwaność w słownictwie poety[17].

Podstawowym przekazem tego listu jest więc przerażenie, lęk o przyszłość. Myśl, że znowu los tego, co z takim trudem środowisko badaczy literatury próbowało budować od zakończenia wojny,

---

[16] W. Weintraub, *„Fraszka" w tragicznej tonacji*, dz. cyt., s. 309.
[17] Tamże, s. 314–315.

zależy od irracjonalnych, niezrozumiałych decyzji ludzi mających władzę. Rozpaczliwej tonacji nie łagodzi niezachwiane przekonanie „[…] że nic w naturze nie ginie". Mnie, studentce Marii Renaty Mayenowej z tamtych lat, czytanie jej listów przypomina, że w październiku 1968 roku nauka w nowo utworzonym Instytucie Filologii Polskiej, z którego usunięto nowoczesnych badaczy o szerokich horyzontach, utraciła smak wielkiej intelektualnej przygody.

Abstract

What Does the Correspondence of Scholars Say?

The article examines the hidden message, not immediately apparent to the contemporary reader, contained in Maria Renata Mayenowa's letter to Wiktor Weintraub, written in August 1968, i.e. after the March Events. At that time, Mayenowa had been deprived of her teaching position at the University of Warsaw and of all administrative functions at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. In order to convey to her friend the most important information about her current state of mind, she refers to *Lament XI* by Jan Kochanowski and to Weintraub's study dedicated to it.

Keywords: political repression, scholarship under pressure, censorship, Aesopian language, interpretation

Olena Haleta
Ivan Franko National University of Lviv
ORCID: 0000-0003-4137-0641

Між патосом та іронією. Емоційні модуси письма у щоденнику Юра Меженка 1920-х років

Дослідники, які займаються вивченням теорії літератури, пов'язують її становлення з першими трьома десятиліттями XX століття, зокрема з утвердженням формалістського підходу, який проголосив окремішність літературознавства як науки – об'єктивної, термінологічно оснащеної, методологічно обґрунтованої. Формалісти розглядали літературознавство як таке, що має чітко окреслений об'єкт вивчення і пропонує верифіковані результати, базовані на аналізі тексту, а не суб'єктивних імпресіях. У своєму прагненні до непохитної науковості теоретики відмежувалися від позатекстового контексту – політичного, культурного, історичного, біографічного. Однак сама літературна теорія надихалася не тільки патосом об'єктивности, а й радикальними змінами письменницьких і читацьких практик, і ширше – самої сцени письма в суспільному, політичному, навіть світоглядно-філософському розумінні. Тож не випадково критика й ревізія так побудованої теорії, що починається у 1960-х роках і сягає піку у 1980-ті, вимагає перегляду самих обставин та умов її появи (або ж, додамо, значущої відсутності), із чутливістю до суспільного й особистого, тілесного й емоційного. Зокрема, йдеться про те, що, за висловом Данути Уліцької, «наука, зокрема теорія літератури, є власною історією, яка своєю чергою складається

з історій – занурених у час, в якому вони поставали, зрозумілих лише у визначеному контексті, розказаних у певному мовному жанрі»[1].

«Революційна доба»: від психологізму до формалізму. Серед українських дослідників літератури, які своєю діяльність починають і почасти визначають «революційну добу» з кінця другого десятиліття XX століття, – Юр Меженко[2], якого сучасники визнавали одним із найцікавіших критиків того часу. Так, його молодший колега історик Ярослав Дашкевич, який, зокрема, у 1940-х співпрацював із Меженком над створенням *Репертуару української книги*, згодом назвав його «одним із основоположників нової української критики»[3]. Сучасники також віддавали Меженкові належне: особисто знайомий із ним Володимир Міяковський стверджував, що саме Меженко став організатором одного з перших післяреволюційних літературно-мистецьких угруповань «Музагет» (1919) та ініціатором видання однойменного альманаху. За словами Міяковського, «Юрій Меженко одразу з'ясував собі, що організації молодих письменників нової пореволюційної доби потрібен був міцний теоретичний ґрунт, і тому літературні читання музагетівців переривалися епізодичними студійними екскурсами в теорію стилів і музичної побудови вірша»[4]. Теоретичну статтю

---

[1] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 88.

[2] Юр Меженко (1892–1969, справжнє ім'я – Юрій Олексійович Іванов) був також відомим бібліографом, творцем та першим очільником української Всенародної бібліотеки (тепер – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського), Книжкової палати та Українського Наукового Інституту Книгознавства.

[3] Дашкевич, Ярослав. Нескорений лицар української книги // Слово і час. 1992. № 6. С. 15.

[4] Міяковський, Володимир. Юрій Меженко (літературна сильвета) // Розстріляне відродження. Антологія: 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Упор. Юрій Лавріненко. Париж, 1959. С. 787–790.

Меженка *Творчість індивідуума і колектив*[5] Міяковський вважає одною з двох найважливіших публікацій цього «сенсаційного» видання, а Ярослав Гординський наводить цитату з неї як приклад естетичних засад усього «Музагету»[6].

Для самого Меженка музагетівська публікація стала радше відправною точкою для пошуку нового методу, ніж остаточною відповіддю на питання про сутність літератури і, зокрема, про принципи аналізу модерністичних літературних творів. Після розлогих рецензій та принагідних роздумів про природу творчості й засади літературної критики Меженко 1923 року опублікував у часописі «Червоний шлях» статтю *На шляхах до нової теорії*[7], у якій відмовився від раннього психологічного підходу, зосередженого на особливості художнього образу. Натомість він проголосив примат форми в літературі, пообіцявши надалі деталізувати й обґрунтувати своє твердження. Після цієї публікації Микола Зеров, блискучий неокласицистичний поет і академічний літературознавець, у річному огляді літературних подій назвав Меженка представником табору формалістів, зауваживши, що його теоретичний виступ спровокував окрему літературознавчу дискусію. На цій зміні поглядів наголошував також Богдан Кравців, коли стверджував, що в 1919 році Меженко виступав як «ідеолог символістів та автор їх “креда”», а вже у 1923 «проявив себе як прихильник формальної методи в літературознавстві»[8].

Однак приблизно з початку 1924 року літературознавча діяльність Меженка починає згортатися. Якщо в 1925 він іще відкривав своїм виступом відому літературну дискусію,

---

[5] Іванов-Меженко, Юр. Творчість індивідуума і колектив // Музагет. Київ, 1919. № 1–3. С. 65–77.

[6] Гординський, Ярослав. Літературна критика підсовєтської України. Львів–Київ, 1939. С. 12–13.

[7] Меженко, Юр. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. Харків, 1923. № 2. С. 199–210.

[8] Кравців, Богдан. Українське літературознавство 1917–1937 // Українське літературознавство. Мюнхен, 1989. Вип. 3. С. 247.

то вже після 1928 року його ім'я остаточно зникло з друкованих шпальт. Його відсутність у літературних колах була настільки переконливою, що Юрій Лавріненко, працюючи в еміграції над антологією *Розстріляне відродження* (1959), помістив у виданні статтю про Меженка як жертву радянських репресій. Насправді ж Меженко потрапив під шквал радянської критики й ідеологічних звинувачень, що оскаржували формалістський підхід як антирадянський. Його послідовно усунули з усіх посад, пов'язаних із професійною бібліографічною діяльністю в Києві, і після невдалих спроб отримати працю в Харкові Меженко на початку 1930-х вимушено виїхав до Ленінграда, де влаштувався на роботу в Державній публічній бібліотеці імені М. Є. Салтикова-Щедріна. Тож теоретичні статті 1919 і 1923 років стали основними двома віхами, що ознакували шлях його теоретичних пошуків, наснажений переконанням у тому, що українська література «революційної доби» настільки відрізняється від попередньої епохи, що потребує нового способу читання й критичного відгуку. Про те, що перехід від символізму з його психологізмом до формалізму не був випадковістю, свідчать щоденникові записи Меженка, які він провадить від 1919 по 1926 рік, нотуючи питання, які його хвилюють, та ідеї, що потребують подальшого опрацювання[9]. Щоденник, однак, постає не тільки як інтелектуальне, а й як емоційне свідчення про особу та епоху, що набуває особливої цінності в контексті так званого афективного повороту, який, за словами Ришарда Нича, ознаменував, що

> […] стерилізований образ класичного суб'єкта, який раціонально керує собою, відносинами з іншими і зі світом, слід замінити баченням особи з втіленим розумом, яка не так керує, як викликає

[9] Докладніше про це: O. Haleta, *What remains hidden in archival time capsules: An informalist approach to the formalist explorations of Iurii Mezhenko*, "Die Welt der Slaven-Internationale Halbjahresschrift für Slavistik" 2026 (forthcoming).

> й узгоджує свої потреби і цілі, стосунки з іншими, а також спільною єдністю з позалюдським світом – і все це відбувається у відкритому горизонті чуттєво-афективного досвіду[10].

Письмо і патос причетності. Перший запис, яким відкриваються Меженкові нотатки (треба зазначити, доволі несистематичні й нерегулярні), з'ясовує саму спонуку до писання:

> Зрештою, чи треба вести щоденника? Здається, що варто, бо все ж таки все складається так, що коло моїх знайомих все складається з осіб, про більшість яких колись згадуватимуть, і очевидно, що кілько рисок з життя, які зафіксуються в мойому щоденнику, можуть дати чималий матеріял для майбутнього історика, або просто дослідувача[11].

Навіть якщо на перший погляд виклад виглядає доволі стримано, він свідчить про віру у значущість нової письменницької ґенерації, її історичну роль в артикуляції новопосталого світу. Звідси – переліки імен, що їх потрібно зберегти для історії, розкриття псевдонімів, поіменний склад літературних угруповань та журнальних редакцій, короткі (кількома реченнями) характеристики особливостей письма[12]. Водночас щоденник стає для Меженка не тільки фактографічним нотатником, а й простором

---

[10] R. Nycz, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie" 2014, nr 1, s. 9–10.

[11] Меженко, Юр. Лірична балаканина, або щоденник Юра Меженка: 1919, 1921–1926. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАНУ. Ф. 191. Од. зб. 312. 19.VI.19.

[12] Серед згадуваних авторів – Микола Вороний, Михайло Жук, Михайль Семенко, Микола Зеров, Павло Филипович, Валеріан Поліщук, Павло Тичина, Володимир Ярошенко, Максим Рильський, Петро Стебницький, Володимир Кобилянський, Дмитро Загул, Клим Поліщук, Василь Чумак, Василь Еллан-Блакитний, Олександр Олесь, Олена Журлива, Микола Хвильовий, Валеріан Підмогильний, Василь Атаманюк, Агатангел Кримський, Остап Вишня, Сергій Пилипенко, Гордій Коцюба, Аркадій Казка, Олекса Десняк, Михайло Драй-Хмара, Григорій Косинка, Степан Васильченко, Володимир Сосюра, Володимир Коряк, Гнат Михайличенко, Тодось Осьмачка, Освальд Бургардт (Юрій Клен), М. Диканько, Михайло Могилянський,

для осмислення особливостей нової літературної формації, яку він початково окреслює через базову опозицію понять «старі» та «нові»[13]. Із цього розмежування він починає щоденникові записи, до нього звертається і 1923 року, коли говорить про «нові культурні змагання та про стару культуру»[14]. Більше того, Меженко свідомо докладає зусиль для формування середовища – вільних спільнот (літературних угруповань) та стійких інституцій (літературних журналів). Зокрема, уже в першому щоденниковому записі він зазначає, що «"Музаґет" став зараз осередком культурно-літературного життя. Не тільки самий часопис, а головним чином студія "Музаґету" відограває певну ролю в справі об'єднання і підсумовування літературних сил, що є зараз на лице»[15]. Попри те, що, як зізнається сам автор, на ведення щоденника залишається вкрай мало часу поза літературознавчою, театрознавчою й бібліографічною працею, Меженко нотує інформацію про створення літературних організацій та видань як важливу для літературної історії, а також про особливості письма окремих авторів з огляду на їхній внесок (деколи потенційний) у створення нової української літератури. Попри критичний підхід і нераз доволі їдкі зауваження на адресу колег, попри відверту самокритику й усвідомлення різного роду нестач, Меженко вже у червні 1919 року констатує: «Наші ряди збільшуються, зростають. Українська культурна робота захоплює все ширші й ширші кола»[16]. Тож власну працю, як і колективні культурні зусилля, він бачить немарними,

---

Віктор Петров, Михайло Івченко, Борис Ліфшиць, Аркадій Любченко, Самійло Щупак, Євген Плужник, Мирослав Ірчан, Яків Савченко.

[13] Докладніше про цю пару понять у літературознавчих працях Меженка див.: Галета, Олена. «Старші й молодші» чи «старі і нові»: поколіннєвий поділ літератури у працях Юрія Меженка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 67. Ч. ІІ. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2018. С. 56–67.

[14] Меженко, Юр. Лірична балаканина, op. cit., 27.XII.23.

[15] Ibidem, 19.VI.19.

[16] Ibidem, 22.VI.19.

спрямованими й результативними, а саме його письмо пройняте патосом причетності.

Власне, нотування внутрішніх становчих процесів, траєкторій особистих пошуків та формування спільного літературного простору становить основний зміст (хоч і доволі скупих) записів за 1919–1923 роки. Перший запис у щоденнику за 1923 рік стосується пошуку методу для аналізу нової української літератури – й залишається наскрізною темою Меженкових міркувань аж до кінця року: «Пишу статтю *На шляхах до нової форми*[17], хочу знайти в революційному письменстві і в письменстві революції – це ж ріжні категорії – згадки, вказівки на те, що має заступити бодай частину старого і що криє в собі найбільш життєздатности»[18]. Ця тема з'являється не раптово, Меженко готується до публічної розмови про методологію буквально від часу виходу друком його першої теоретичної публікації. Про це свідчить запис від 29 червня 1919 року: «Перечитав свою статтю про *Індивід і колектив* і бачу, що вона дитяча. Про Тичину стаття дилетанська. І це моє глибоке переконання, значить, треба студіювати крім мови ще й критичний метод»[19]. Однак саме в 1923 році, коли Меженко відчувається на силі, аби розпочати свої роздуми про метод, характер щоденникових записів змінюється. Саме тоді Меженко знайомиться з Ольгою Готт, своєю майбутньою дружиною, і починає докладно описувати їхні стосунки, що великою мірою складаються з його власних роздумів, сумнівів і сподівань, адже Ольга (родом з Чернігова) мешкає на той час у Петрограді (зараз – Санкт-Петербург). Не раніше 1923 року Меженко також створює титульну сторінку щоденника. Візуально вона відрізняється від перших записів за кольором чорнила, але визначальним є те, що він бере за епіграф слова «Хай простять мені смугляві берези» з оповідання

[17] До публікації Меженко змінив назву статті на *На шляхах до нової теорії*.

[18] Меженко, Юр. Лірична балаканина, op. cit., 13.VI.23.

[19] Ibidem, 29.VI.19.

Григорія Косинки *Зелена ряса,* яке вперше було надруковане у журналі «Нова громада» саме в 1923 році[20].

Іронія: дистанція і залученість. Напис на титульній сторінці помітно контрастує з настроєм перших щоденникових записів: назва *Лірична балаканина, або щоденник Юра Меженка* свідчить радше про самоіронію, аніж про причетність. І йдеться не про конструктивну самокритику, а про усвідомлення статусу культурного висловлювання (як художнього, так і інтелектуального) у новопосталій дійсності, що виразно відрізняється від відчуття історичної значущості, якою позначені нотатки 1919 року. Записи того часу – про конкурентність стилів (символістів, футуристів, неокласиків та інших) і видань («Музагет», «Мистецтво», «Книгар», «Мистецька трибуна», «Червоний шлях»), навіть про особисті конфлікти – але на творчому та інтелектуальному ґрунті. Щоденниковий текст містить цілу гаму емоцій: тут і закиди «слабовольним хохлам» у відсутності здорового «самолюбства»[21], але й захоплення інтелектом Зерова, ерудицією Филиповича, поетикою Рильського і Хвильового, і врешті – радісне визнання розвою української літератури: «Це все не тому, що російському не дають ходу, а тому, що лише звичайна можливість творити примушує напівсвідомо перетворюватись в свої справжні національні форми»[22]. У записах відчитується гнів, спротив, роздратування – але не резиґнація та бездіяльність: протистояння з Семенком підштовхують до нових виступів та публікацій, гострі суперечки з Тичиною спонукають переглядати власні теоретичні засновки й підходи. А 1921 року під впливом закидів футуристів Меженко нотує: «Я мовчав, бо й мене не чипляли, але зараз хочу одлаюватись. Складаю конспект великої (години на 1 1/2–2) лекції

[20] Косинка, Григорій. Зелена ряса // Нова громада. 1923. № 15–16. С. 5–6.

[21] Меженко, Юр. Лірична балаканина, op. cit., 19.VI.19.

[22] Ibidem, 22.VI.19.

на тему: укр[аїнське] письменство з 1917–1921 р. під назвою: *Без шляхів*. Мабуть, вона буде загостра, але нема чого робити. Сумно все в нашій літературі. Мабуть, десь в широких колах виголошу»[23]. Однак навіть такі різкі висловлювання чи характеристики були зумовлені або розбіжністю поглядів чи поведінкових стратегій, або нестачами певних ресурсів чи зусиль, що, зрештою, не зменшує емоційного запалу, а радше свідчить про глибоку залученість.

У 1919–1923 роках Меженко робить записи про те, що діяти «варто», про об'єднання і посилення, про заснування й розвиток, про зростання літературного рівня, про навчання і творення, про необхідність вибору серед різних можливостей та запитів і постійне відчуття нестачі часу і приспішеність життєвого ритму: «Хочу засісти дома. Основательно. Читати, читати, читати. Я так відстав від життя»[24]. Меженко нотує ідеї та задуми для подальшого допрацювання й поглиблення – для майбутніх виступів, статей, книжок: «Хочу ще більш зосередитись на науковій та літературній роботі. Чи ж вдасться?»[25]. Натомість у 1923 починаються утиски Українського Наукового Інституту Книгознавства, який Меженко очолює, йому доводиться їздити для з'ясування ситуації у столичний Харків, але безрезультатно: «Я хочу сісти за наукову роботу, хочу спокою, а виходить навпаки»[26]. Зміна тону, яку зафіксовано на титульній сторінці щоденника, починається від початку 1924 року, і призводять до неї не індивідуальні суперечки, складнощі особистого життя, світоглядні розбіжності чи літературні протистояння. Після публікації Меженкової формалістської статті у «Червоному шляху» з'являються публікації Володимира Гадзінського[27]

[23] Ibidem, 25.XI.21.

[24] Ibidem, 15.IV.23.

[25] Ibidem, 30.IV.23.

[26] Ibidem, 7.XI.23.

[27] Гадзінський, Володимир. До питання «форми і змісту» // Червоний Шлях. Харків, 1923. № 4–5. С. 174–179.

і Володимира Коряка[28] з ідеологічними звинуваченнями. Як наслідок – усунення Меженка не тільки з професійних посад, а й із творчих спільнот та спілок, обмеження матеріальних прибутків і можливостей для співпраці, що набуває системного характеру. Емоційна канва щоденникового письма з того часу помітно змінюється, уже в січні 1924 року Меженко записує: «До Харкова поїду і від справ літературних може зовсім одмовлюсь»[29].

Позиційна війна: емоційна хроніка витіснення. Запис від 10 січня 1924 року починається словами: «Останній час нема органу, який не взявся б мене лаяти. Маю почуття, що це готують мені громадську смерть»[30]. Якщо попередньо в його літературознавчому словнику домінувала метафора шляху, то на зміну їй приходять метафори фронту, позицій (зміни позицій), а далі – болота, помиїв, брудної лайки, творчого чи інтелектуального безсилля: «я не маю сил працювати. Все більше почуваю себе інвалідом»[31]. Руйнування створюваних інституцій викликає відчуття загроженості й непевності: «Я зараз зовсім розгубився. Що мені робити? [...] я цілковито буду зруйнований» (24.VIII.24). Нотатки про літературне середовище поступово поступаються особистим записам. Меженко розлого описує власні почуття до Олі, пристрасть і трепет, стремління й вагання, надію і страх втрати, посвяту й радість присутності, тоді як згадки про літературу стають все коротшими і фактографічними, аж до розпачливого: «Матеріяльно паршиво, а морально – так просто смерть»[32]. Він не сумнівається ані у власній ідентичності, ані у власному покликанні,

---

[28] Коряк, Володимир. Українська література перед VII Жовтнем // Червоний Шлях. Харків, 1923. № 8. С. 180–205.

[29] Меженко, Юр. Лірична балаканина, op. cit., 20.I.24.

[30] Ibidem, 10.I.24.

[31] Ibidem, 19.III.24.

[32] Ibidem, 11.III.26.

але саме ця тривкість не залишає для нього простору для реалізації. Меженко говорить про себе як про радянську людину і при цьому визначає себе національно й соціально як українського інтелігента. Кількаразово він повторює у щоденнику, наскільки важливою є для нього приналежність до української культури, засвідчена через мову і розвиток культурної традиції: «В особистому щасті я можу сумніватися, в українській громад[сько]-культурній роботі сумнівів не маю»[33]. Соціальна приналежність виявляється не менш важливою, хоч якими наслідками це йому загрожує. Так, 1924 року Меженко говорить про свою «спустошену, спорожнілу душу інтелігента»[34], а згодом навіть відмовляється від вступу до партії, тим самим не тільки утруднюючи кар'єрне зростання (це стало одною з підстав звільнення його з посади директора УНІК), а й звужуючи професійні можливості (відмова в розширенні дозволу на роботу з іноземними виданнями): «Я був завжди тим, хто я є. Твердий радянський інтелігент. Але інтелігентщина є моє нещастя, вона відриває мене від партії, вона поклала на мене якийсь тягар»[35].

Із цими записами резонує доволі розлога підназва Меженкового щоденника: «Тут нема ні складу, ні ладу, і все купи не держиться. Така правда про українського інтелігента, чим він живе, чим дихає та як думає». Це більше не особистий топос скромності, не самоіронія, навіть не зневіра в собі, а відображення певного психологічно-емоційного стану як явища, соціального за своєю природою. На думку дослідника афективності Вільяма Редді, загалом «афект постає зсередини буття-поміж: зі здатності діяти й улягати дії»[36]. Емоція, афект, за Мартою Нуссбаум, завжди народжується із безпосереднього

[33] Ibidem, 26.XII.23.

[34] Ibidem, 9.III.24.

[35] Ibidem, 6.I.25.

[36] W. M. Reddy, *The Navigation for Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 1.

зіткнення з тим зовнішнім, що людина не може повністю підпорядкувати власному розумові чи дії: «людські істоти, як і інші тварини, народжуються у світ, якого вони не створювали і якого не контролюють [...]. Те, з чим вони стикаються, є водночас тривожним і захопливим»[37]. Тільки що щоденник Меженка демонструє емоційні свідчення у зворотному порядку: від захоплення до тривоги. Сара Ахмет, яка також наголошує на понадіндивідуальній природі афекту, уточнює, що йдеться тут про взаємодію зі спільнотами: афект – це насамперед певна культурна практика, яка постає не як прояв індивідуального психічного життя, а як суспільно-значуща (афективна) сила, спроможна створювати спільноти[38]. Афект, за Браяном Массумі, трансіндивідуальний, адже «він онтогенетично передує розрізненню між індивідуумом, потрактованим як окрема одиниця, і колективом, потрактованим як [...] сукупність окремих одиниць»[39] і становить саму «природу культури»[40]. Відтак Меженків щоденник – це свідчення не тільки про індивідуальні емоції, а й про формування і зміну афективних станів як культурну практику «українського інтелігента», зумовлену соціальним (культурним і політичним) контекстом. Щоденник показує втілену думку, емоційно та афективно наснажену до інтелектуального пошуку, яка врешті втрачає свій імпульс у наростаючому протистоянні. Їй на зміну приходить чиста емоція – свідчення про невимовне, що набуває ліричної форми. Щоденник Меженка уривається нотаткою від 28 грудня 1926 року, і впродовж 1930-х у його записах трапляється лише кілька віршів – як епілог до цілої епохи:

---

[37] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 181–182.

[38] S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, New York and London 2014, s. 9.

[39] B. Massumi, *Politics of Affect*, Polity, Cambridge 2015, s. 205.

[40] Ibidem, s. 208.

Я знаю так багато слів
І всі вони такі холодні
Що навіть в крижаній безодні
Від них би сніг затужавів.
6.IV.32.[41]

[41] Меженко, Юр. Вірші оригінальні та переклади. 1932–1939. Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАНУ. Ф. 191. Од. зб. 2. Арк. 2.

Abstract

Between Pathos and Irony: Emotional Modes of Writing in the Diary of Yur Mezhenko of the 1920s

The article examines the change in methodology in Ukrainian literary criticism on the example of the literary critic Yur Mezhenko, who in the early 1920s made a transition from psychologism to formalism. An analysis of Mezhenko's unpublished diary entries testifies to the growing ideological pressure, which led to the rejection of the initial "pathos of involvement", and to the construction of an ironic distance from literary reality, up to complete resignation and withdrawal from the literary sphere.

Keywords: modernism, Ukrainian literary criticism, formalism, pathos, irony

Olena Haleta
Ivan Franko National University of Lviv
ORCID: 0000-0003-4137-0641

Między patosem a ironią. Emocjonalne tryby pisania w dzienniku Jura Meženki z lat dwudziestych

Badacze penetrujący teorię literatury wiążą jej powstanie z pierwszymi trzema dekadami XX wieku, zwłaszcza z ukonstytuowaniem się podejścia formalistycznego, które głosiło odrębność literaturoznawstwa jako nauki – obiektywnej, wyposażonej w terminologię i metodologicznie ugruntowanej. Według formalistów literaturoznawstwo ma wyraźnie określony przedmiot badań i proponuje weryfikowalne rezultaty, których podstawą jest analiza tekstu, a nie subiektywne impresje. Dążąc do niezachwianej naukowości, teoretycy dystansowali się od kontekstu nietekstowego – politycznego, kulturowego, historycznego i biograficznego. Jednak sama teoria literatury była inspirowana nie tylko patosem obiektywizmu, lecz także radykalnymi zmianami praktyk pisarskich i czytelniczych, a szerzej – samej sceny pisania w sensie społecznym, politycznym, a nawet filozoficznym i światopoglądowym. Nie jest więc przypadkiem, że zapoczątkowane w latach sześćdziesiątych krytyka i rewizja tak zbudowanej teorii, które szczyt osiągnęły w latach osiemdziesiątych, wymagają sprawdzenia samych okoliczności i warunków ich pojawienia się (lub – dodajmy – znaczącej nieobecności), ze zwróceniem uwagi na aspekty społeczny i osobisty oraz cielesny i emocjonalny. Chodzi szczególnie o to, o czym pisze Danuta Ulicka, że „[…] nauka – w tym teoria literatury – jest własną historią, ta zaś składa się z historii – zanurzonych w czasie, w którym powsta-

wały, czytelnych jedynie w określonym kontekście, wypowiedzianych w określonym gatunku mowy”[1].

„Doba rewolucyjna”: od psychologizmu do formalizmu

Spośród ukraińskich badaczy literatury, którzy pod koniec drugiej dekady XX wieku rozpoczęli działalność i częściowo zdefiniowali „epokę rewolucyjną”, należy wymienić Jura Meženkę[2], uznawanego przez współczesnych za jednego z najciekawszych krytyków tamtego czasu. Jego młodszy kolega, historyk Jarosław Daszkewycz, który zwłaszcza w latach czterdziestych współpracował z Meženką przy tworzeniu *Repertuaru książki ukraińskiej*, później nazwał go „jednym z założycieli nowej ukraińskiej krytyki”[3]. Współcześni również oddali hołd Mežence: Wołodymyr Mijakowskyj, znający go osobiście, twierdził, że to właśnie Meženko był organizatorem jednej z pierwszych porewolucyjnych grup literacko-artystycznych „Muzahet” [Muzaget; gr. Apóllōn Mousēgétēs – Apollo, przewodnik muz] (1919) oraz inicjatorem wydania almanachu o tej samej nazwie. Według Mijakowskiego

> Jur Meženko natychmiast się przekonał, że organizacja młodych pisarzy nowej doby porewolucyjnej potrzebuje solidnych podstaw teoretycznych, dlatego dyskusje literackie muzagetów były prze-

---

[1] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 88.

[2] Jur Meženko (1892–1969, prawdziwe nazwisko – Jurij Ołeksijowycz Iwanow) był także znanym bibliografem, twórcą i pierwszym kierownikiem Ukraińskiej Biblioteki Narodowej (obecnie Biblioteka Narodowa Ukrainy im. W[ołodymyra] I[wanowycza] Wernadskiego), Izby Książki oraz Ukraińskiego Naukowego Instytutu Księgoznawstwa. [Tu i w dalszej części tekstu uzupełnienia tłumaczki wprowadzono w nawiasach kwadratowych].

[3] J. Daszkewycz, *Neskorenyj łycar ukrajinskoji knyhy*, „Słowo i Czas” 1992, nr 6, s. 15.

rywane epizodycznymi wyprawami w teorię stylów i konstrukcję muzyczną poematu[4].

Artykuł teoretyczny Meżenki *Twórczość indywiduum a kolektyw*[5] Mijakowskyj uważa za jedną z dwóch najważniejszych rozpraw tej „sensacyjnej" publikacji, a Jarosław Hordynskyj cytuje z niej fragment jako przykład mówiący o zasadach estetycznych całego „Muzagetu"[6].

Dla samego Meżenki publikacja „Muzagetu" stała się raczej punktem wyjścia do poszukiwania nowej metody badawczej niż ostateczną odpowiedzią na pytanie o istotę literatury, a szczególnie o zasady analizy modernistycznych dzieł literackich. Po obszernych recenzjach i okazjonalnych refleksjach na temat natury twórczości i zasad krytyki literackiej, w 1923 roku Meżenko opublikował w czasopiśmie „Czerwonyj Szlach" [Czerwona Droga] artykuł *Na drogach ku nowej teorii*[7], w którym odszedł od wczesnego podejścia psychologicznego skupiającego się na osobliwościach obrazu artystycznego. Zamiast tego głosił prymat formy w literaturze, obiecując dalsze uszczegółowienie i ugruntowywanie swojego stwierdzenia. Po tej publikacji Mykoła Zerow, wybitny poeta neoklasyczny i akademicki krytyk literacki, w corocznym przeglądzie wydarzeń literackich nazwał Meżenkę przedstawicielem obozu formalistycznego, zauważając, że jego teoretyczne przemówienie wywołało odrębną dyskusję literacką. Zmianę poglądów podkreślił także Bohdan Krawciw, gdy twierdził, że w 1919 roku Meżenko występował jako „[…] ideolog symbolistów i autor ich «credo»",

[4] W. Mijakowskyj, *Jurij Meżenko (literaturna sylweta)*, [w:] *Rozstrilane widrodżennia. Antolohia: 1917–1933. Poezija – proza – drama – esej*, red. J. Ławrinenko, Paryż 1959, s. 787–790.

[5] J. Iwanow-Meżenko, *Tworczist' indywiduuma i kolektyw*, „Muzaget" 1919, nr 1–3, s. 65–77.

[6] J. Hordynskyj, *Literaturna krytyka pidsowiets'koji Ukrajiny*, Lwiw–Kyjiw 1939, s. 12–13.

[7] J. Meżenko, *Na szlachach do nowoji teorii*, „Czerwonyj Szlach" 1923, nr 2, s. 199–210.

a już w 1923 roku „[…] pokazał się jako zwolennik formalnej metody w krytyce literackiej”[8].

Jednak mniej więcej od początku 1924 roku aktywność literaturoznawcza Meżenki zaczęła się zmniejszać. Jeśli w 1925 roku otwierał jeszcze swoim przemówieniem słynną debatę literacką, to po 1928 roku jego nazwisko ostatecznie zniknęło z druku. Nieobecność Meżenki w kręgach literackich była tak symptomatyczna, że Jurij Ławrinenko, pracując na emigracji nad antologią *Rozstrzelane odrodzenie* (1959; zob. przyp. 4 – dop. red.), opublikował artykuł o Meżence jako ofierze sowieckich represji. Meżenko rzeczywiście stał się obiektem ostrej krytyki i ideologicznych oskarżeń, w których podejście formalistyczne kwestionowano jako antyradzieckie. W Kijowie usuwano go kolejno ze wszystkich stanowisk związanych z zawodową działalnością bibliograficzną, a gdy nie udało mu się znaleźć pracy także w Charkowie, na początku lat trzydziestych XX wieku musiał wyjechać do Leningradu, gdzie zatrudnił się w Państwowej Bibliotece Publicznej imienia M.E. Sałtykowa-Szczedrina.

Artykuły teoretyczne Meżenki z lat 1919 i 1923 stały się kamieniami milowymi, które wyznaczyły drogę jego teoretycznych poszukiwań, inspirowanych przekonaniem, że literatura ukraińska „doby rewolucyjnej” zasadniczo różni się od literatury poprzedniej epoki, co wymaga nowego sposobu jej czytania i krytycznego na nią spojrzenia. To, że przejście od symbolizmu – z jego psychologizmem – do formalizmu nie było przypadkowe, potwierdzają zapisy w dzienniku z lat 1919–1926. Meżenko odnotowywał tam niepokojące go kwestie oraz idee wymagające dalszego rozwinięcia[9]. Dziennik jawi się jednak jako świadectwo nie tylko intelektualne, lecz także emocjonalne, dotyczące osoby i epoki, i nabiera szczególnej wartości w kontekście tak zwanego zwrotu afektywnego, który – jak mówi Ryszard Nycz – oznaczał, że

[8] B. Krawciw, *Ukrajins'ke literaturoznawstwo 1917–1937*, [w:] *Ukrajins'ke literaturoznawstwo*, München 1989, t. 3, s. 247.

[9] Dokładniej o tym: O. Haleta, *Co pozostaje ukryte w archiwalnych kapsułach czasu. Nieformalne podejście do formalistycznych badań Iura Mezhenko*, „Die Welt der Slaven: Internationale Halbjahresschrift für Slavistik” 2026 (w przygotowaniu).

> Wysterylizowany zaś obraz klasycznego podmiotu, racjonalnie zarządzającego sobą, relacjami z innymi i ze światem, każą zastąpić wizją jednostki o umyśle ucieleśnionym, która nie tyle zarządza, ile wywołuje i negocjuje swoje potrzeby, cele, stosunki z innymi, jak też podzielaną wspólnotę z pozaludzkim światem – a wszystko to następuje w otwartym horyzoncie zmysłowo-afektywnych doświadczeń[10].

Pisanie i patos zaangażowania

Pierwszy wpis, który otwiera notatki Meżenki (warto zauważyć, że pojawiają się one raczej nieregularnie), wyjaśnia samą motywację pisania:

> W końcu, czy konieczne jest prowadzenie dziennika? Wydaje się, że warto go prowadzić, ponieważ wszystko tak się dzieje, że krąg moich znajomych składa się z ludzi, których większość będzie kiedyś wspominana, i oczywiste jest, że kilka rysów z życia, które zostaną utrwalone w moim dzienniku, może dostarczyć dość obszernego materiału przyszłemu historykowi lub po prostu badaczowi[11].

Nawet jeśli na pierwszy rzut oka deklaracja wydaje się dość powściągliwa, to świadczy o wierze w znaczenie pokolenia nowych pisarzy, jego historyczną rolę w opisywaniu nowo powstającego świata. Stąd listy nazwisk, które trzeba zachować na potrzeby historii, ujawnianie pseudonimów, imienny skład grup literackich i redakcji czasopism, a także krótkie (kilkuzdaniowe) opisy cech pisarskich[12]. Jednocześnie dziennik staje się dla Meżenki zarówno notatnikiem faktograficz-

---

[10] R. Nycz, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie" 2014, nr 1, s. 9–10.

[11] J. Meżenko, *Liryczna bałakanyna, abo szczodennyk Jura Meżenka: 1919, 1921–1926*, Instytut Literatury im. T. Szewczenki «NANU», f. 191, od. zb. 312, 19 VI 1919.

[12] Wśród wymienionych autorów są: Mykoła Woronyj, Mychajło Żuk, Mychajło Semenko, Mykoła Zerow, Pawło Fyłypowycz, Wałerian Poliszczuk, Pawło Tyczyna, Wołodymyr Jaroszenko, Maksym Rylskyj, Petro Stebnyckyj, Wołodymyr Kobylanskyj, Dmytro Zahuł, Kłym Poliszczuk, Wasyl Czumak, Wasyl Ełłan-Błakytnyj, Ołeksandr Ołeś, Ołena Żurływa, Mykoła Chwylowyj,

nym, jak i przestrzenią do namysłu nad cechami nowej formacji literackiej, którą początkowo scharakteryzował, opierając się na opozycji pojęć „stare" i „nowe"[13]. Od tego rozróżnienia zaczyna swoje dziennikowe wpisy i odnosi się do niego w 1923 roku, gdy mówi o „[…] nowych zmaganiach kulturowych i starej kulturze"[14]. Ponadto Meženko podejmuje wysiłek tworzenia środowiska wolnych społeczności (grup literackich) i stabilnych instytucji (czasopism literackich). Już w pierwszym dziennikowym zapisie zauważa, że

> „Muzaget" stał się teraz centrum życia kulturalnego i literackiego. Nie tylko samo czasopismo, ale przede wszystkim studio Muzaget odgrywa pewną rolę w jednoczeniu i podsumowywaniu sił literackich, co jest teraz widoczne"[15].

Pomimo tego, że – jak sam przyznaje – poza pracą literaturoznawczą, teatrologiczną i bibliograficzną pozostaje mu niewiele czasu na prowadzenie dziennika, jako ważne dla historii literatury zapisuje informacje o powstawaniu organizacji i publikacji literackich, a także o specyfice pisarstwa poszczególnych autorów w świetle ich wkładu (czasem potencjalnego) w powstanie nowej literatury ukraińskiej. Niezależnie od krytycznego podejścia i często dość kąśliwych uwag pod adresem kolegów, niezależnie od jawnej autokrytyki i świadomości różnych niedoborów, Meženko już w czerwcu 1919 roku stwierdza: „Nasze szeregi rosną, rosną. Ukraińska praca

---

Wałerian Pidmohylnyj, Wasyl Atamaniuk, Ahatanhel Krymskyj, Ostap Wysznia, Serhij Pylypenko, Hordij Kociuba, Arkadij Kazka, Ołeksa Desniak, Mychajło Draj-Chmara, Hryhorij Kosynka, Stepan Wasylczenko, Wołodymyr Sosiura, Wołodymyr Koriak, Hnat Mychajłyczenko, Todoś Osmaczka, Oswald Burghardt (Jurij Kłen), M. Dykańko [pseudonim; właśc. Mykoła Chrapko], Mychajło Mohylanskyj, Wiktor Petrow, Mychajło Iwczenko, Borys Lifszyc, Arkadij Lubczenko, Samijło Szczupak, Jewhen Płużnyk, Myrosław Irczan, Jakiw Sawczenko.

[13] Więcej informacji o tych koncepcjach w twórczości literaturoznawczej Meženki zob. O. Haleta, *„Starszi j mołodszi" czy „stari i nowi": pokolinnewyj podił literatury u praciach Jirija Meženka*, [w:] *Wisnyk Lwiws'koho uniwersytetu. Serija filolohiczna*, t. 67, cz. 2, LNU im. I. Franka, Lwiw 2018, s. 56–67.

[14] J. Meženko, *Liryczna bałakanyna…*, dz. cyt., 27 XII 1923.

[15] Tamże, 19 VI 1919.

kulturalna angażuje coraz szersze kręgi”[16]. Toteż zarówno własną twórczość, jak i zbiorowe wysiłki kulturotwórcze postrzega jako nieidące na marne, ukierunkowane i skuteczne, a jego pisarstwo jest przesiąknięte patosem zaangażowania.

Opis wewnętrznych procesów kształtowania się, trajektorii osobistych poszukiwań i formowania wspólnej przestrzeni literackiej stanowi główną treść wpisów (choć dość skąpych) z lat 1919–1923. Pierwszy zapis w dzienniku – z 1923 roku – dotyczy poszukiwania metody analizy nowej literatury ukraińskiej i pozostaje motywem przewodnim rozumowania Meżenki aż do końca roku:

> Piszę artykuł *Na drogach do nowej formy*[17], chcę znaleźć w pisarstwie rewolucyjnym i w pisarstwie rewolucji – to są różne kategorie – wzmianki, wskazania tego, co powinno zastąpić przynajmniej część starego, a co skrywa największą siłę życiową[18].

Ten temat nie pojawia się nagle, Meżenko przygotowywał się do publicznej dyskusji o metodologii już od czasu ukazania się jego pierwszej publikacji teoretycznej. Potwierdza to zapis z 29 czerwca 1919 roku:

> Przeczytałem ponownie mój artykuł *Twórczość indywiduum a kolektyw* i widzę, że jest dziecinny. Artykuł o Tyczynie jest amatorski. I to jest moje głębokie przekonanie, które oznacza, że oprócz języka konieczne jest studiowanie metody krytycznej[19].

Jednak to właśnie w 1923 roku, gdy poczuł się na siłach, aby rozpocząć rozważania nad wspomnianą metodą, zmieniła się natura dziennikowych wpisów. Wówczas to poznał Olhę Gott, przyszłą żonę, i zaczął szczegółowo opisywać swoje z nią relacje. Te zapisy w dużej mierze składały się z jego własnych odczuć, wątpliwości i nadziei, ponieważ

[16] Tamże, 22 VI 1919.

[17] Przed publikacją Meżenko zmienił tytuł artykułu na: *Na drogach do nowej teorii*.

[18] J. Meżenko, *Liryczna bałakanyna*…, dz. cyt., 13 VI 1923.

[19] Tamże, 29 VI 1919.

Olha (pochodząca z Czernihowa) mieszkała wtedy w Piotrogrodzie (obecnie Petersburg). Nie wcześniej niż w 1923 roku Meżenko stworzył także stronę tytułową dziennika. Od pierwszych wpisów różni ją zastosowanie innego koloru tuszu, ale najważniejszym elementem jest motto: „Niech śniade brzozy mi wybaczą", z opowiadania Hryhorija Kosynki *Zielona sutanna*, które po raz pierwszy ukazało się w czasopiśmie „Nowa Hromada" właśnie w 1923 roku[20].

Ironia: dystans i zaangażowanie

Napis na stronie tytułowej wyraźnie kontrastuje z nastrojem pierwszych wpisów w dzienniku: tytuł *Liryczna gadanina, czyli dziennik Jura Meżenki* świadczy raczej o autoironii niż zaangażowaniu. I nie chodzi tu o konstruktywną samokrytykę, lecz o świadomość statusu ekspresji kulturowej (zarówno artystycznej, jak i intelektualnej) w nowo wyłaniającej się rzeczywistości, która zdecydowanie różni się od poczucia historycznego znaczenia charakterystycznego dla notatek z 1919 roku. Zapisy z tamtego okresu dotyczą rywalizacji stylów (symbolistów, futurystów, neoklasycystów i innych) i publikacji („Muzahet" [Muzaget], „Mystectwo" [Sztuka], „Knyhar" [Księgarz], „Mystec'ka Trybuna" [Trybuna Sztuki], „Czerwonyj Szlach" [Czerwona Droga]), a nawet osobistych konfliktów – ale na gruncie twórczym i intelektualnym. Tekst dziennika zawiera wiele emocji: są tu zarzuty wobec „chochłów o słabej woli" z powodu braku zdrowego „samolubstwa"[21], ale także podziw dla intelektu Zerowa, erudycji Fyłypowycza, poetyki Rylskiego i Chwylowego, a wreszcie – entuzjazm dla rozwoju literatury ukraińskiej: „To wszystko nie dlatego, że rosyjskiemu nie dano pierwszeństwa, tylko dlatego, że jedynie zwykła możliwość tworzenia zmusza półświadomie do przemiany w prawdziwe narodowe formy"[22]. Notatki ukazują

[20] H. Kosynka, *Zełena riasa*, „Nowa Hromada" 1923, nr 15–16, s. 5–6.
[21] J. Meżenko, *Liryczna bałakanyna…*, dz. cyt., 19 VI 1919.
[22] Tamże, 22 VI 1919.

gniew, opór, irytację, ale nie rezygnację i bezczynność: konfrontacja z Semenką pobudza do nowych przemówień i publikacji, ostre spory z Tyczyną zachęcają do rewizji własnych podstaw i podejść teoretycznych. A w 1921 roku, pod wpływem zarzutów futurystów, Meżenko zauważa:

> Milczałem, bo mnie też nie drażnili, ale teraz chcę się odszczekiwać. Układam konspekt obszernego (półtora–dwugodzinnego) wykładu na temat ukraińskiego pisarstwa z lat 1917–1921, zatytułowanego: *Bez szlaków*. Pewnie będzie za ostry, ale co robić. Wszystko w naszej literaturze jest smutne. Pewnie wygłoszę gdzieś w szerokich kręgach[23].

Jednak nawet takie ostre stwierdzenia i charakterystyki wynikają albo z różnicy poglądów czy strategii działania, albo z braku pewnych zasobów lub starań, co ostatecznie nie zmniejsza emocjonalnego zapału, lecz wskazuje na głębokie zaangażowanie.

W latach 1919–1923 Meżenko pisze w notatkach o tym, że działać „warto", o jednoczeniu i wzmacnianiu, o tworzeniu [ruchu literackiego] od podstaw i rozwoju, o wzroście poziomu literackiego, o nauce i tworzeniu, o konieczności dokonywania wyboru spośród różnych możliwości i potrzeb oraz o ciągłym poczuciu braku czasu i przyspieszeniu życia: „Chcę zaszyć się w domu. Gruntownie. Czytać, czytać, czytać. Jestem tak daleko w tyle za życiem"[24]. Zapisuje pomysły na przyszłe przemówienia, artykuły i książki oraz idee do dalszego dopracowania i pogłębienia: „Chcę jeszcze bardziej skupić się na pracy naukowej i literackiej. Czy się uda?"[25]. Z kolei w 1923 roku rozpoczęły się represje wobec Ukraińskiego Naukowego Instytutu Księgoznawstwa, którym Meżenko kierował. Musiał więc się udać do Charkowa (wówczas miasta stołecznego), by wyjaśnić sytuację, ale bez skutku: „Chcę usiąść do pracy naukowej, chcę spokoju, ale

[23] Tamże, 25 XI 1921.
[24] Tamże, 15 IV 1923.
[25] Tamże, 30 IV 1923.

wychodzi na opak”[26]. Zmiana tonu, uwidoczniona na stronie tytułowej dziennika, następuje na początku 1924 roku i nie jest wynikiem indywidualnych sporów, trudności życia osobistego, różnic ideologicznych czy literackich konfrontacji. Po opublikowaniu w „Czerwonej Drodze” formalistycznego artykułu Meżenki ukazały się teksty Wołodymyra Hadzinskiego[27] i Wołodymyra Koriaka[28] z ideologicznymi oskarżeniami. Na ich podstawie Meżenko został usunięty nie tylko ze sprawowanych stanowisk, lecz także ze stowarzyszeń twórczych i związków zawodowych. Systemowo ograniczano też jego dochody i możliwości podejmowania przez niego współpracy. Emocjonalne tło zapisków w dzienniku z tego okresu uległo wyraźnej zmianie – już w styczniu 1924 roku Meżenko pisze: „Pojadę do Charkowa i może całkowicie zrezygnuję ze spraw literackich”[29].

Wojna pozycyjna: emocjonalna kronika wypierania

Wpis z 10 stycznia 1924 roku zaczyna się słowami: „Ostatnio nie ma pisma, które by mnie nie ganiło. Mam wrażenie, że to przygotowuje moją społeczną śmierć”[30]. O ile wcześniej w jego słowniku literaturoznawczym dominowała metafora drogi, o tyle teraz została ona zastąpiona metaforami frontu, pozycji (oraz zmiany pozycji), a potem – bagna, rynsztoku, brudnych przekleństw i twórczej lub intelektualnej bezsilności: „Nie mam siły pracować. Czuję się coraz bardziej niepełnosprawny”[31]. Niszczenie tworzonych instytucji wywołuje poczucie zagrożenia i niepewności: „Jestem teraz całkowicie zdezorientowany.

---

[26] Tamże, 7 XI 1923.

[27] W. Hadzinskyj, *Do pytania „formy i zmistu”*, „Czerwonyj Szlach” 1923, nr 4–5, s. 174–179.

[28] W. Koriak, *Ukrajins'ka literatura pered VII Żowtnem*, „Czerwonyj Szlach” 1923, nr 8, s. 180–205.

[29] J. Meżenko, *Liryczna bałakanyna*, dz. cyt., 20 I 1924.

[30] Tamże, 10 I 1924.

[31] Tamże, 19 III 1924.

Co powinienem zrobić?... zostanę całkowicie zniszczony”[32]. Notatki o środowisku literackim stopniowo ustępują miejsca zapiskom osobistym. Meżenko obszernie opisuje swoje uczucia wobec Oli, pasję i niepewność, aspiracje i wahanie, nadzieję i strach przed stratą, oddanie i radość z jej obecności, podczas gdy odniesienia do literatury stają się krótsze i bardziej rzeczowe, aż do rozpaczliwych: „Materialnie kiepsko, ale moralnie – wprost śmierć”[33]. Nie wątpi ani w swoją tożsamość, ani w powołanie, jednak to właśnie ta wytrwałość nie pozostawia mu przestrzeni na samorealizację. Meżenko mówi o sobie jako o człowieku radzieckim, a jednocześnie określa siebie pod względem narodowym i społecznym jako ukraińskiego intelektualistę. Wielokrotnie w dzienniku podkreśla, jak ważna jest dla niego przynależność do kultury ukraińskiej, o czym świadczy zakorzenienie tejże przynależności w języku i rozwoju tradycji kulturowej: „Mogę wątpić w swoje osobiste szczęście, ale nie mam wątpliwości co do ukraińskiej pracy społeczno-kulturalnej”[34]. Równie ważna okazuje się więc przynależność społeczna, bez względu na to, jakimi konsekwencjami to mu grozi. Tak więc w 1924 roku Meżenko mówi o swojej „zdruzgotanej, opustoszałej duszy intelektualisty”[35], później zaś odmawia wstąpienia do partii, co nie tylko utrudnia rozwój jego kariery (był to jeden z powodów zwolnienia Meżenki ze stanowiska dyrektora UNIC), ale także ogranicza jego możliwości zawodowe (odmowa dotycząca poszerzenia przez niego współpracy z wydawnictwami zagranicznymi): „Zawsze byłem tym, kim jestem. Twardym radzieckim inteligentem. Ale inteligenckość to moje nieszczęście, odrywa mnie od partii, nałożyła na mnie jakiś ciężar”[36].

Dość obszerny podtytuł dziennika Meżenki: *Tu wszystko bez ładu i składu, nic kupy się nie trzyma. To jest prawda o ukraińskim inteligencie, o tym, jak żyje, czym oddycha i jak myśli*, rezonuje z powyższymi wpi-

[32] Tamże, 24 VIII 1924.
[33] Tamże, 11 II 1926.
[34] Tamże, 26 XII 1923.
[35] Tamże, 9 III 1924.
[36] Tamże, 6 I 1925.

sami. To już nie jest osobisty topos skromności, nie autoironia, nawet nie brak pewności siebie, lecz odzwierciedlenie pewnego stanu psychologicznego i emocjonalnego jako zjawiska o charakterze społecznym. Według Williama Reddy'ego, badacza afektywności, „[…] afekt powstaje z wnętrza bycia pomiędzy: ze zdolności do działania i ulegania działaniu"[37]. Emocja, afekt, zdaniem Marthy Nussbaum, zawsze rodzi się z bezpośredniego zderzenia z tym, co zewnętrzne i czego człowiek nie może całkowicie podporządkować własnemu umysłowi lub działaniu: „[…] istoty ludzkie, podobnie jak inne zwierzęta, rodzą się w świecie, którego nie stworzyły i którego nie kontrolują [...]. To, co napotykają, jest zarówno niepokojące, jak i ekscytujące"[38]. Tyle że dziennik Meżenki ukazuje świadectwa emocjonalne zdążające w odwrotnym kierunku: od ekscytacji do trwogi. Sara Ahmed, podkreślająca także ponadindywidualny charakter afektu, wyjaśnia, że chodzi o interakcję ze społecznościami: afekt to przede wszystkim pewna praktyka kulturowa, która nie jawi się jako przejaw indywidualnego życia psychicznego, tylko jako społecznie istotna (afektywna) siła, zdolna do tworzenia wspólnoty[39]. Zdaniem Briana Massumiego afekt jest transindywidualny, ponieważ „[…] ontogenetycznie poprzedza rozróżnienie między indywiduum, ujmowanym jako odrębna jednostka, a kolektywem, interpretowanym jako [...] zbiorowość pojedynczych jednostek"[40] i stanowi o samej „naturze kultury"[41]. Dziennik Meżenki jest więc świadectwem nie tylko indywidualnych emocji, lecz także kształtowania się i zmiany stanów afektywnych jako praktyki kulturowej „ukraińskiego intelektualisty", uwarunkowanej kontekstem społecznym (kulturowym i politycznym). Ukazuje ucieleśnioną myśl,

---

[37] W.M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 1.

[38] M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 181–182.

[39] Zob. S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, New York–London 2014, s. 9.

[40] B. Massumi, *Politics of Affect*, Polity, Cambridge 2015, s. 205.

[41] Tamże, s. 208.

emocjonalnie i afektywnie pobudzaną do intelektualnych poszukiwań, która ostatecznie – w wyniku narastającej konfrontacji – traci impet. Zostaje zastąpiona przez czystą emocję – świadectwo niewyrażalnego, które przybiera formę liryczną.

Dziennik Meżenki urywa się notatką z 28 grudnia 1926 roku, a w latach trzydziestych na jego kartkach pojawia się jedynie kilka wierszy – jako epilog całej epoki:

Ja znaju tak bahato sliw
I wsi wony taki chołodni
Szczo nawit' w kryżanij bezodni
Wid nych by snih zatużawiw
6.IV.32.[42]
[Znam słów tak wiele
A wszystkie prawie są skostniałe
Że od nich i w otchłani mroźnej
Śnieg stałby się zlodowaciały].

Z ukraińskiego przełożyła Elwira Gilewicz

[42] J. Meżenko, *Wirszi oryginalni ta perekłady. 1932–1939*, Instytut Literatury im. T. Szewczenki NAUN, f. 191, od. zb. 2, k. 2 [strofa po polsku w tłumaczeniu E.G.].

Ondřej Sládek
Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences
Faculty of Education, Masaryk University, Brno
ORCID: 0000-0001-9425-8878

The Reception and Second Life of Mikuláš Bakoš's Anthology of Russian Formalists

Introduction

One of the most widely known and influential books by the Slovak literary scholar Mikuláš Bakoš is his anthology of texts by Russian Formalists which appeared under the title *Teória literatúry. Výbor z "formálnej metódy"* [Theory of Literature. A Selection Representing the "Formal Method"].[1] The volume contains a selection of twenty programmatic studies by Russian literary scholars who laid the theoretical foundations for, and expounded on, certain approaches of artistic avant-gardes (futurism foremost among them) and developed an entirely new poetics. They included Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Yury Tynyanov, Boris Tomashevsky, and many others who started to apply formal analysis while researching works of literature. Unlike the representatives of historical-positivist and symbolist approaches to literature, Russian scholars focused on exploring the internal structure of literary works and describing fundamental elements of their construction.[2]

Bakoš started to work on the anthology in the mid-1930s, in close cooperation with Roman Jakobson, who lent him original publications by Russian Formalists and advised him on text selection.

---

[1] *Teória literatúry. Výbor z "formálnej metódy"*, ed. M. Bakoš, Urbánek a spol., Trnava 1941.

[2] See M. Bakoš, *Úvod*, [in:] *Teória literatúry…*, op. cit., p. 7 (pp. 5–11).

Bakoš also informs us that Jakobson was originally supposed to write the introduction to the volume.[3]

Since 1936, Bakoš had been publishing his translations separately – in journals *Slovenské smery umelecké a kritické* [Slovak Perspectives in Arts and Criticism], *Slovenské pohľady* [Slovak Perspectives], or *Politika* [Politics].[4] His principal intention was, however, to create a coherent anthology that would introduce the latest developments in literary criticism to Slovak culture. The anthology was ready to be published as early as 1937, with Matica slovenská [Slovak Matica] as the potential publisher. The plan, however, never came to fruition. Bakoš, therefore, had to look for another publisher, and after a long period without success, he decided to release the volume himself through a prepayment scheme with the help of František Urbánek, a publisher based in Trnava. This arrangement affected the overall shape of the anthology, especially its size, as it had to be reduced by a third. As a consequence, Bakoš did not include some previously translated studies (e.g. by Shklovsky, Eikhenbaum, Engelhardt, and Voloshinov) but retained a detailed bibliography of formalist writings, which at that time represented the most comprehensive list of works by Russian Formalists and their followers.[5] The book appeared in print in June 1942, the year of publication being stated as 1941.

The volume reached the readers who had pre-paid it very fast, but Slovak censors confiscated it almost immediately. They did not take long to ban its distribution in September 1942 on the grounds of the inclusion of texts by Russian (Jewish) authors.[6] Those readers who did get hold of the book nevertheless viewed it mostly

---

[3] See *Teória literatúry. Výbor z "formálnej metódy"* [2nd ed.], ed. M. Bakoš, Pravda, Bratislava 1971, p. 388.

[4] Cf. D. Teplan, *Personálna bibliografia Mikuláša Bakoša*, [in:] *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, ed. D. Teplan, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2016, pp. 142–147 (pp. 106–165).

[5] See M. Bakoš, *Bibliografia*, [in:] *Teória literatúry. Výbor z "formálnej metódy"*, ed. M. Bakoš, Urbánek a spol., Trnava 1941, pp. 374–406.

[6] D. Teplan, op. cit., pp. 205–206 (pp. 106–165).

favourably. Before long, several reviews appeared in print, praising the publication effort, the selection of texts as well as the quality of the translations made by Bakoš.[7] There were, nevertheless, also articles critical of the Russian Formalists and their perceived communist or Marxist-Leninist political views. *Theory of Literature* thus became a subject of disputes which were shaped less by the literary method than by the political and historical circumstances of the time.

The essence of the disputes and their wider historical context have been outlined by Robert Gáfrik in his article titled "Mikuláš Bakoš and the Story of Russian Formalism in Slovakia".[8] Important documents (reviews, polemical discussions) connected with this debate are presented in the book *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda* [Mikuláš Bakoš and Modern Scholarship] edited by Dušan Teplan.[9]

Reception of *Theory of Literature* in the Czech milieu

Closely following the publication of the anthology, Bakoš sent several copies to his friends in Bohemia and Moravia: Jan Mukařovský, Bohuslav Havránek, and others. Roman Jakobson only got a copy of the volume after World War II, as evidenced by his letter of 7 May 1947, addressed to Bohuslav Havránek. He writes, among other things: "Bakoš sent me his excellent anthology of Formalists, and I am learning there of the great books by Mukařovský, of the publications on Old Czech poetry by Hrabák, and I have none of them."[10]

---

[7] J. R. [Rozner, Ján], *Teória literatúry*, "Gardista" 1942, No. 221, p. 18.

[8] R. Gáfrik, *Mikuláš Bakoš a osud ruského formalizmu na Slovensku*, [in:] *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, op. cit., pp. 85–96.

[9] *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, op. cit., pp. 205–225.

[10] *Quadrilog. Bohuslav Havránek, Zdeňka Havránková, Roman Jakobson, Svatava Pírková-Jakobsonová. Vzájemná korespondence 1930–1978*, eds. M. Havránková and J. Toman, Karolinum, Praha 2001, p. 49 [translated by O. S.].

Although the volume was known in the Czech milieu and was circulating among linguists and literary scholars, the first remarks of its publication appeared in print with much delay, in 1946. One of these mentions was a short annotation by Josef Hrabák,[11] another a relatively long critical evaluation by the classical philologist, aesthetician, and literary scholar Karel Svoboda.[12]

The journal *Naše věda* [Our Scholarship], where Svoboda's review appeared, had published his extensive article on Russian Formalists and their formal method for literary scholarship a few years earlier.[13] The text testified to Svoboda's thorough knowledge of works by Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Boris Tomashevsky, and others, whose scholarly approaches were only becoming known to Czechoslovak researchers at that time. Svoboda made a number of critical points while being highly appreciative of the efforts of Russian Formalists to firmly intertwine literary scholarship with linguistics.

In his review of *Theory of Literature*, Svoboda continues where his earlier overview left off. He first points out the aims of the Russian Formalists and the influence they have had on Polish, Czech, and Slovak scholarship, and then goes on to characterise the composition of the anthology and the topics dealt with by the individual texts included. He devotes considerable attention to the translation by Bakoš, calling it "skilful and clear but bearing traces of hurry."[14] He then lists several specific examples of apparent mistakes or inconsistencies.

He remarks on Bakoš's slight editorial neglect, namely that "[he] forgot to list when and where the individual articles were [originally] published. On the other hand, he supplemented his

---

[11] J. Hrabák, *Z nových slovenských prací literárně-vědných*, "Svobodné noviny" 1946, No. 112, p. 4.

[12] K. Svoboda, *Teória literatúry*, "Naše věda" 1946, Nos. 3–4, pp. 72–76.

[13] K. Svoboda, *O tak zvané formální metodě v literární vědě (Ce qu'on appelle la méthode formelle dans la science littéraire)*, "Naše věda" 1934, No. 2, pp. 37–45.

[14] K. Svoboda, *Teória literatúry*, op. cit, p. 75 (pp. 72–76) [translated by O. S.].

translation with abundant notes, bearing testimony to his thorough knowledge of formalist writings. The bibliography included in the volume fully evidences that as well […]."[15]

Although Svoboda pointed out several shortcomings of the anthology, his overall evaluation was positive. He was fully aware of the book's exceptionality. His final words point in the same direction: "We may thus conclude that *Theory of Literature* by Bakoš is a contribution that will enrich the young Slovak [literary – O. S.] scholarship and will certainly be welcomed by its Czech readers, since writings of Russian Formalists are difficult to access in our countries."[16]

Another review was published as late as 1947 in the *Slovo a slovesnost* [Word and Literature] journal. It might seem redundant to publish a critical evaluation of a book that appeared six (or actually five) years earlier. This was, however, the first opportunity to reflect on the book on the pages of a periodical where such a reflection naturally belonged. Although the editors of *Slovo a slovesnost* – Jan Mukařovský, Bohuslav Havránek, Karel Horálek, and Felix Vodička – began preparing a new issue immediately after the end of World War II, it took them two years to overcome all difficulties they faced. The first issue of the journal's tenth volume appeared on 18 June 1947.

The review, most likely written one year earlier, was authored by literary historian and theoretician Josef Hrabák.[17] The text is concise and informative rather than extensive. Hrabák opens it by recalling the achievements of the Russian Formalists, adding nevertheless that Russian Formalism in its original form has already been surpassed.[18] He states that writings by Russian scholars remain important and difficult to access, which is why he appreciates the publication of the anthology. He briefly explains how

[15] Ibid.
[16] Ibid., p. 76.
[17] J. Hrabák, *Teorie literatury*, "Slovo a slovesnost" 1947, No. 1, pp. 60–61.
[18] Ibid., p. 60.

it came into being and discusses the obstacles to its distribution. "Due to the war with the USSR […]," argues Hrabák, "the book was withdrawn from distribution and is reaching its audiences only now."[19]

He goes on to describe the structure of the book and its most important parts. He mentions the foreword by Bakoš and the bibliography, appreciating the latter's chronological arrangement. As for the translations, Bakoš has succeeded, according to Hrabák, as he has managed to preserve the distinctive styles of the individual scholars. Overall, the reviewer views the anthology in a very positive light, stating that "we give the book a sincere welcome, trusting that Czech readers, too, will approach it with interest."[20]

This was undoubtedly the case, although no further review of *Theory of Literature* by Bakoš was published in Czechoslovakia. This was, firstly, due to the rather long time elapsed since the anthology's publication and, secondly, and even more importantly, due to the political upheaval of 1948, which led to a fundamental reassessment of the scholarly legacy of Russian Formalists and Czech Structuralists.

Ladislav Matějka and two anthologies of Russian poetics

One of the first readers of the anthology by Bakoš was Ladislav Matějka, then enrolled in the Faculty of Arts in Prague, where he studied under Jan Mukařovský. He began his studies in autumn 1938. After the Czech universities were closed, he took the job of a proofreader for the *Lidové noviny* daily. He continued to work in journalism after the liberation and concomitantly returned to university studies. He defended his final thesis on Karel Čapek as a poet and journalist in 1948.

[19] Ibid. [translated by O. S.]
[20] Ibid.

Shortly afterwards, he decided to leave the country – first for Sweden, and later for the United States. He obtained a position at Lund University, where he taught Czech in the Department of Slavic Studies. In 1954, he migrated from Sweden to the United States to pursue a doctorate in Slavonic Studies at Harvard. Seven years later, he successfully defended his dissertation on indirect speech in contemporary written Russian, supervised by Roman Jakobson. While still studying, he got a job (1954) at the Department of Slavonic Languages and Literatures, University of Michigan, Ann Arbor.

Matějka's scholarly interests were wide-ranging. They included Church Slavonic, Serbo-Croatian, but also general linguistics and the history of formalism, semiotics, and structuralism. Nevertheless, his name is most closely associated with the publishing activities of the Department of Slavonic Languages and Literatures at the University of Michigan, as he succeeded in making Czech literary scholarship – specifically linguistics, poetics, and aesthetics of the Prague School – widely known.

Matějka established the editorial programme of *Michigan Slavic Studies* and directed it for over thirty years. Comprehensive monographs, histories of literature, lectures, bibliographies, translations, and important texts on literature and culture of Eastern European countries were published under several distinct editorial series (Michigan Slavic Materials, Michigan Slavic Contributions, Monumenta, etc.). Matějka's efforts focused on making original resources as accessible as possible for students of Slavic and Bohemian Studies and scholars in this field, notably through various anthologies and readers. Two of them deserve special attention.

The first reader, titled *Readings in Russian Poetics*, was published by Matějka in 1962, as the second volume in the series Michigan Slavic Materials.[21] It is a slight book of just over one hundred pages.

[21] *Readings in Russian Poetics*, ed. L. Matejka, Michigan Slavic Materials. University of Michigan, Dept. of Slavic Languages and Literatures, Ann Arbor 1962.

Despite its English title, it contains six texts in Russian. They are primarily writings by Russian Formalists Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Yury Tynyanov, Valentin Voloshinov, and Viktor Vinogradov, as well as one study by Mikhail Bakhtin.

A comparison of this volume with the selection of writings by Russian Formalists made by Bakoš, which Matějka brought with him into exile (a fact he also confirmed in the interview I did with him in 2007), reveals that the two anthologies coincide in only two texts. These are Boris Eikhenbaum's *The Theory of the 'Formal Method'* and the joint study *Problems of the Study of Literature and Language* by Yury Tynyanov and Roman Jakobson. The other papers selected by Matějka were not included by Bakoš. It is evident that Matějka's selection aimed at works expanding the scope of Russian poetics beyond strictly formalist approaches. There is no doubt that Matějka had consulted his choice with Jakobson, as the two men remained in continuous contact.

Nine years later, Matějka published a new, thoroughly reworked version of the anthology – prompted by Roman Jakobson and in collaboration with his wife Krystyna Pomorska. The book came out in 1971 under the title *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*.[22] The change in the title signals a broader thematic scope of the anthology. The discussion of formalism is supplemented with the structuralist approach. The volume includes nearly three times as many (seventeen) studies and two historical-contextual treatises by the two editors. All studies are in English, making the volume one of the principal resources in researching Russian poetics in the twentieth century in the English-speaking environment.

A comparison of this version of the anthology with the selection by Bakoš shows an overlap of six studies. This may not seem many, but the influence of Bakoš is easy to see. His work had shaped both the selection of studies and the overall composi-

[22] *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, eds. L. Matejka and K. Pomorska, MIT Press, Cambridge, MA 1971.

tion of the volume. His *Theory of Literature* continued to be a point of reference and exert its (indirect) influence, but the "traces" of its editor, the name of Bakoš himself, gradually faded from view. This, too, is one of the forms of the "second life" of his *Theory of Literature*.

Tzvetan Todorov and his *Théorie de la littérature*

The tendency to omit any mention of Mikuláš Bakoš's name is also evident in the oeuvre of Tzvetan Todorov, a French theoretician of Bulgarian origin.

Todorov earned a degree in Slavic Studies in Bulgaria and moved to France in 1963. He soon came into contact with French Structuralists – literary scholars Roland Barthes and Gérard Genette. It was allegedly the latter who encouraged him to make the writings by Russian Formalists available to French readers through translations and an anthology. Todorov did get the book ready and published it in 1965 under the title *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*.[23] The volume became famous almost immediately. It contributed to the recognition of Russian Formalism as an older brother to structuralism, a current which had started to spread in France in the mid-1950s, mainly thanks to Claude Lévi-Strauss.

Todorov's anthology comprises fourteen studies, ten of which overlap with the selection that Mikuláš Bakoš made. This is far from a mere accident, just like the coinciding titles of the two volumes – *Theory of Literature* – and partly also how studies are organised within them. Bakoš's name, however, is not mentioned anywhere in Todorov's work – it has been erased without a trace. This is paradoxical, as the influence of his anthology on Todorov's one is much more pronounced than with the anthology by Matějka,

[23] *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, ed. T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1965.

all while Todorov acknowledges his debt to Matějka (as well as Jakobson and Genette). It was, after all, Matějka who provided him with some of the works by Russian Formalists. Todorov expresses his thanks to him in the preface to his anthology, but his name is misprinted as "Majetka".

This is what Todorov states in his preface:

> I express my gratitude to professor Roman Jakobson of Harvard University for not only providing me with valuable advice regarding the choice of the texts, but also helping me to find some of them; and also to Professor Ladislav Majetka [sic] of University of Michigan, who also provided me with several texts, as well as to Gérard Genette, who inspired me to put this anthology together and called upon me to work on it.[24]

In this context, it is worth mentioning Matějka's ironic comment in which he quipped that Todorov used his – "Majetka's" – materials for his own purposes, even though they were only on loan to him.[25]

It is important to mention that the anthology by Todorov also features an introduction by Roman Jakobson.[26] It appears that Jakobson, after many years, finally fulfilled the promise he made to Bakoš to write an introduction to an anthology of Russian Formalists – yet, the volume introduced by him is not *Theory of Literature* by Bakoš but the selection published by Todorov. The similarities, both in content and in composition, are nevertheless difficult to overlook.

Besides the clear links between the two anthologies, it is evident that in his second book, edited and published together with Krystyna Pomorska in 1971, Matějka was responding to the earlier volume by

---

[24] T. Todorov, *Présentation*, [in:] *Théorie de la littérature...*, op. cit., p. 27 (pp. 15–27) [translated by O. S.].

[25] The irony is implied by the misspelling in the name: *Majetka* resembles *majetek* (i.e. "property" in Czech).

[26] R. Jakobson, *Vers une science de l'art poétique*, [in:] *Théorie de la littérature...*, op. cit., pp. 9–13.

Todorov. Most likely to expand the range of material, he included several new studies featured neither in Bakoš nor in Todorov.

Conclusion

The erasure of the traces of certain people or works in research, culture, and politics is hardly a new or unfamiliar phenomenon. History offers many examples of such practices, sometimes the natural result of time and oblivion, at other times the product of deliberate manipulation of memory. The motives and forms of such manipulation vary, as do its consequences.

In the case of the anthologies of Russian Formalists edited by Ladislav Matějka and, especially, by Tzvetan Todorov, there is a failure to acknowledge their primary source: *Theory of Literature* by Bakoš.

The situation changed somewhat in 1971, when Mikuláš Bakoš published the second, revised edition of his anthology of Russian Formalism. It is interesting to look at the changes he made.[27] Although he described them as minor, their nature makes it impossible not to notice the influence of other works, such as the volume edited by Tzvetan Todorov.

Todorov's impact can be traced to several formal and compositional adjustments. In contrast to the first edition, Bakoš divided the selected texts into two main sections, corresponding more or less to Todorov's arrangement. He left out the extensive bibliography of writings by Russian Formalists and their followers altogether and instead – imitating Todorov – expanded the book by adding biographical notes on the authors of the individual studies.

The most visible change, however, is the inclusion of an unattributed introduction called *K významu novej vedy o umení básnickom* [On the Significance of New Scholarship Exploring the Art of

[27] M. Bakoš, *Doslov*, [in:] *Teória literatúry. Výbor z "formálnej metódy"* [2nd ed.], op. cit., p. 391 (pp. 388–392).

Poetry] (pp. 5–8). Bakoš only gives the name of its author in his afterword.[28] It is Roman Jakobson. And the content of the text is identical to one that Jakobson published as the Introduction to Todorov's anthology. Only now, decades later – and after the publication of Matějka's and Todorov's volumes – did the original intention from the 1930s materialise in this second edition of *Theory of Literature*: an anthology of Russian Formalists appeared in print in Slovak and with an introduction by Jakobson.

It is ironic that this happened despite Jakobson's name missing under the introductory text. The reason was that the volume appeared in the beginning of the 1970s, when Jakobson and other representatives of formalism and structuralism were (again) labelled as representatives of Western literary scholarship, which was regarded as incompatible with the Marxist-Leninist approaches to literary scholarship promoted at the time. Bakoš's partial "erasure" of Jakobson's name was therefore a necessary concession – one made in order for the book to be published at all.

[28] Ibid., p. 392.

Abstract

The Reception and Second Life of Mikuláš Bakoš's Anthology of Russian Formalists

The study maps the reception and "second life" of the anthology of Russian Formalists edited by Mikuláš Bakoš and published in 1941 under the title *Teória literatúry* [Theory of Literature]. Particular attention is given to the book's "second life", especially in the context of American and French literary scholarship. The author points out the similarities and correspondences between four similarly structured anthologies of Russian Formalists' writings by M. Bakoš, L. Matějka, and T. Todorov.

Keywords: Mikuláš Bakoš, Czech and Slovak literary scholarship, Russian Formalism, French Structuralism

Ondřej Sládek
Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences
Faculty of Education, Masaryk University, Brno
ORCID: 0000-0001-9425-8878

Recepcja i drugie życie antologii rosyjskich formalistów autorstwa Mikuláša Bakoša

Wstęp

Jedną z najbardziej znanych i wpływowych książek słowackiego literaturoznawcy Mikuláša Bakoša jest antologia tekstów rosyjskich formalistów, która ukazała się pod tytułem *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy"* (Teoria literatury. Wybór tekstów reprezentujących „metodę formalną")[1]. Tom zawiera dwadzieścia programowych tekstów rosyjskich literaturoznawców, którzy położyli teoretyczny fundament pozwalający na wypracowanie ujęć dopasowanych do twórczości artystycznej awangardy (przede wszystkim futuryzmu), i rozwijając je, stworzyli zupełnie nową poetykę. Wśród nich znaleźli się Wiktor Szkłowski, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, Jurij Tynianow, Boris Tomaszewski i wielu innych, którzy zaczęli stosować analizę formalną do badania dzieł literackich. W odróżnieniu od historyczno-pozytywistycznego i symbolistycznego podejścia do literatury, rosyjscy badacze skupili się na analizie wewnętrznej struktury dzieł literackich i opisie podstawowych elementów ich budowy[2].

Bakoš rozpoczął pracę nad antologią w połowie lat trzydziestych XX wieku, ściśle współpracując z Romanem Jakobsonem, który użyczył

[1] *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy"*, red. M. Bakoš, Urbánek a spol., Trnava 1941.

[2] Por. M. Bakoš, *Úvod*, [w:] *Teória literatúry…*, dz. cyt., s. 7.

mu oryginalnych publikacji rosyjskich formalistów i doradzał w wyborze tekstów. Słowacki literaturoznawca wspomina, że pierwotnie to Jakobson miał napisać wstęp do tomu[3].

Od 1936 roku Bakoš publikował swoje tłumaczenia osobno – w czasopismach „Slovenské smery umelecké a kritické" (Słowackie Perspektywy w Sztuce i Krytyce), „Slovenské pohľady" (Słowackie Perspektywy) i „Politika" (Polityka)[4]. Jego głównym zamiarem było jednak stworzenie całościowej antologii, która wprowadziłaby najnowsze osiągnięcia literaturoznawstwa do kultury słowackiej. Antologia była gotowa do opublikowania już w 1937 roku, a wydać ją miała Matica slovenská (Słowacka Matica). Plan ten jednak nigdy nie został zrealizowany i Bakoš musiał znaleźć innego wydawcę. Po długim okresie bezskutecznych poszukiwań zdecydował się opublikować tom samodzielnie, w systemie przedpłaty, z pomocą Františka Urbánka, wydawcy z Trnawy. Wpłynęło to na ogólny kształt antologii, zwłaszcza jej objętość, która musiała zostać zmniejszona o jedną trzecią. W związku z tym Bakoš nie zamieścił niektórych wcześniej przetłumaczonych studiów (na przykład autorstwa Szkłowskiego, Eichenbauma, Engelhardta i Wołoszynowa), ale zachował szczegółową bibliografię pism formalistycznych, która w tamtym czasie stanowiła najbardziej wyczerpujący wykaz dzieł rosyjskich formalistów i ich naśladowców[5]. Książka ukazała się drukiem w czerwcu 1942 roku, ale jako rok wydania podano 1941.

Tom do czytelników, którzy zamówili go w subskrypcji, dotarł bardzo szybko, słowaccy cenzorzy jednak niemal natychmiast nakazali jego konfiskatę. Nie potrzebowali na to dużo czasu – już we wrześniu 1942 roku zakazano dystrybucji książki, czego powodem było to, że zawierała teksty rosyjskich autorów, ale pochodzenia żydowskiego[6].

---

[3] Por. *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy"*, wyd. 2, red. M. Bakoš, Pravda, Bratislava 1971, s. 388.

[4] Por. D. Teplan, *Personálna bibliografia Mikuláša Bakoša*, [w:] *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, red. D. Teplan, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2016, s. 142–147.

[5] Por. M. Bakoš, *Bibliografia*, [w:] *Teória literatúry*…, dz. cyt., s. 374–406.

[6] D. Teplan, *Personálna bibliografia Mikuláša Bakoša*, dz. cyt., s. 205–206.

Czytelnicy, którzy mimo wszystko ją zdobyli, oceniali ją w większości przychylnie. Wkrótce ukazało się kilka recenzji, w których chwalono wysiłek wydawniczy, dobór tekstów, a także jakość tłumaczeń wykonanych przez Bakoša[7]. Pojawiły się jednak również artykuły krytykujące rosyjskich formalistów i ich komunistyczne lub marksistowsko-leninowskie poglądy polityczne. *Teoria literatury* stała się zatem przedmiotem sporów, na które duży wpływ miały ówczesne uwarunkowania historyczne i polityczne, a mniejszy – metody literackie. Istotę sporów i ich szerszy kontekst historyczny nakreślił Róbert Gáfrik w tekście poświęconym Bakošowi i historii rosyjskiego formalizmu na Słowacji[8]. Ważne dokumenty (recenzje, dyskusje polemiczne) związane z tą debatą zostały przedstawione w książce *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda* (Mikuláš Bakoš i współczesna nauka) pod redakcją Dušana Teplana[9].

Odbiór *Teorii literatury* w środowisku czeskim

Tuż po opublikowaniu antologii Bakoš wysłał kilka egzemplarzy swoim przyjaciołom w Czechach i na Morawach: Janowi Mukařovskiemu, Bohuslavowi Havránkowi i innym. Roman Jakobson otrzymał książkę dopiero po II wojnie światowej, o czym świadczy jego list do Bohuslava Havránka z 7 maja 1947 roku. Pisze w nim między innymi: „Bakoš przesłał mi swoją znakomitą antologię formalistów i dowiaduję się z niej o świetnych książkach Mukařovskiego, o publikacjach Hrabáka dotyczących staroczeskiej poezji, a nie mam żadnej z nich”[10].

---

[7] J.R. (Ján Rozner), *Teória literatúry*, „Gardista” 1942, nr 221, s. 18.

[8] R. Gáfrik, *Mikuláš Bakoš a osud ruského formalizmu na Slovensku*, [w:] *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, dz. cyt., s. 85–96.

[9] *Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda*, dz. cyt., s. 205–225.

[10] *Quadrilog. Bohuslav Havránek, Zdeňka Havránková, Roman Jakobson, Svatava Pírková-Jakobsonová. Vzájemná korespondence 1930–1978*, red. M. Havránková, J. Toman, Karolinum, Praha 2001, s. 49.

Chociaż tom był znany w środowisku czeskim i krążył wśród lingwistów i literaturoznawców, pierwsze doniesienia o jego publikacji pojawiły się w prasie dopiero w 1946 roku, a więc z dużym opóźnieniem. Jednym z takich doniesień była krótka wzmianka Josefa Hrabáka[11], drugim – stosunkowo długi komentarz krytyczny autorstwa filologa klasycznego, estetyka i literaturoznawcy Karela Svobody[12].

W czasopiśmie „Naše věda" (Nasza Wiedza), w którym ukazała się recenzja Svobody, kilka lat wcześniej opublikowano jego obszerny artykuł poświęcony rosyjskim formalistom i metodzie formalnej w badaniach literackich[13]. Tekst świadczył o dogłębnej znajomości dzieł Wiktora Szkłowskiego, Romana Jakobsona, Borisa Tomaszewskiego i innych, których podejście naukowe dopiero wtedy stawało się znane wśród badaczy czechosłowackich. Svoboda zawarł w nim wiele uwag krytycznych, jednocześnie wysoko oceniając wysiłki rosyjskich formalistów zmierzające do ścisłego powiązania literaturoznawstwa z lingwistyką.

W swojej recenzji *Teorii literatury* Svoboda kontynuuje wątki poruszone we wcześniejszym omówieniu. Najpierw wskazuje cele rosyjskich formalistów i ich wpływ na polską, czeską i słowacką naukę o literaturze, a następnie przechodzi do scharakteryzowania kompozycji antologii oraz tematyki poszczególnych tekstów. Dużo uwagi poświęca tłumaczeniu Bakoša, nazywając je „[…] umiejętnym i jasnym, ale noszącym ślady pośpiechu"[14]. Następnie wymienia kilka konkretnych przykładów oczywistych błędów i niespójności.

Zwraca uwagę na niewielkie zaniedbanie redakcyjne Bakoša, a mianowicie, że

---

[11] J. Hrabák, *Z nových slovenských prací literárněvědných*, „Svobodné noviny" 1946, nr 112, s. 4.

[12] K. Svoboda, *Teória literatúry*, „Naše věda" 1946, nr 3–4, s. 72–76.

[13] Tenże, *O tak zvané formální metodě v literární vědě (Ce qu'on appelle la méthode formelle dans la science littéraire)*, „Naše věda" 1934, nr 2, s. 37–45.

[14] Tenże, *Teória literatúry*, dz. cyt., s. 75.

> Bakoš zapomniał podać, kiedy i gdzie poszczególne artykuły zostały [pierwotnie – O.S.] opublikowane. Z drugiej strony uzupełnił swoje tłumaczenia obszernymi przypisami świadczącymi o jego gruntownej znajomości pism formalistów. Bibliografia zawarta w tomie w pełni to potwierdza […][15].

Chociaż Svoboda zwrócił uwagę na kilka niedociągnięć antologii, jego ogólna ocena była pozytywna. W pełni uświadamiał sobie wyjątkowość tej książki. Ostatnie słowa recenzji wskazują na to samo:

> Podsumowując, możemy zatem powiedzieć, że *Teoria literatury* Bakoša jest dziełem, które wzbogaci młode słowackie literaturoznawstwo i z pewnością zostanie dobrze przyjęte przez czeskich czytelników, ponieważ pisma rosyjskich formalistów są trudno dostępne w naszych krajach[16].

Kolejna recenzja ukazała się dopiero w 1947 roku w czasopiśmie „Slovo a slovesnost" (Słowo i Literatura). Publikacja omówienia antologii, która została wydana sześć (a właściwie pięć) lat wcześniej, mogła wydawać się zbędna. Była to jednak pierwsza okazja do krytycznego namysłu nad tą książką na łamach czasopisma, które w naturalny sposób stanowiło przestrzeń do takiej refleksji. Chociaż redaktorzy czasopisma Slovo a slovesnost – Jan Mukařovský, Bohuslav Havránek, Karel Horálek i Felix Vodička – rozpoczęli przygotowania do publikacji nowego numeru zaraz po zakończeniu II wojny światowej, przezwyciężenie wszystkich trudności, którym zmuszeni byli stawić czoła, zajęło im dwa lata. Pierwszy numer dziesiątego tomu czasopisma ukazał się 18 czerwca 1947 roku.

Recenzja, napisana najprawdopodobniej rok wcześniej, była autorstwa historyka literatury i teoretyka Josefa Hrabáka[17]. Tekst jest raczej zwięzły i informacyjny. Hrabák rozpoczyna od przypomnienia osiągnięć rosyjskich formalistów, dodając jednak, że rosyjski

---

[15] Tamże.

[16] Tamże, s. 76.

[17] J. Hrabák, *Teorie literatury*, „Slovo a slovesnost" 1947, nr 1, s. 60–61.

formalizm w swojej pierwotnej formie został już przekroczony[18]. Pisma rosyjskich uczonych były ważne, a zarazem pozostawały trudno dostępne, dlatego autor docenia publikację antologii. Krótko wyjaśnia, jak powstała i jakie przeszkody napotkano przy jej rozpowszechnianiu. „Z powodu wojny z ZSRR […] książka została wycofana z dystrybucji i dopiero teraz dociera do czytelników”[19].

Następnie opisuje strukturę książki i jej najważniejsze części. Wspomina o przedmowie Bakoša i bibliografii, z uznaniem podkreślając jej chronologiczny układ. Jeśli chodzi o tłumaczenia, to jego zdaniem Bakošowi udało się zachować charakterystyczny styl poszczególnych uczonych. Ogólnie rzecz biorąc, Hrabák ocenił antologię bardzo pozytywnie: „[…] z radością witamy tę książkę, wierząc, że czescy czytelnicy również podejdą do niej z zainteresowaniem”[20].

Niewątpliwie była to prawda, chociaż w Czechosłowacji nie opublikowano już więcej żadnej recenzji *Teorii literatury* Bakoša. Wynikało to po pierwsze z dość długiego czasu, jaki upłynął od wydania antologii, a po drugie – i co ważniejsze – było skutkiem przewrotu politycznego, do którego doszło w 1948 roku i który doprowadził do fundamentalnej rewizji naukowego dziedzictwa rosyjskich formalistów i czeskich strukturalistów.

Ladislav Matějka i dwie antologie rosyjskiej poetyki

Jednym z pierwszych czytelników antologii Bakoša był Ladislav Matějka, wówczas student Wydziału Filozoficznego praskiego uniwersytetu, uczący się pod kierunkiem Jana Mukařovskiego. Studia rozpoczął jesienią 1938 roku. Po zamknięciu czeskich uniwersytetów zajmował się zarobkowo korektą w dzienniku „Lidové noviny”. Po wyzwoleniu nadal pracował w prasie, a jednocześnie wrócił

[18] Tamże, s. 60.
[19] Tamże.
[20] Tamże.

na studia. W 1948 roku obronił rozprawę dyplomową na temat Karela Čapka jako poety i dziennikarza.

Wkrótce potem zdecydował się na opuszczenie kraju – najpierw wyjechał do Skandynawii, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Uzyskał stanowisko na Uniwersytecie w Lund, gdzie wykładał język czeski w Instytucie Slawistyki. W 1954 roku opuścił Szwecję i wyjechał do USA, aby kontynuować studia doktoranckie w zakresie slawistyki na Uniwersytecie Harvarda. Siedem lat później obronił pracę doktorską napisaną pod kierunkiem Romana Jakobsona, poświęconą mowie zależnej we współczesnym pisanym języku rosyjskim. Jeszcze podczas studiów (w 1954 roku) podjął pracę na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Michigan w Ann Arbor.

Zainteresowania naukowe Matějki były bardzo szerokie. Obejmowały języki cerkiewnosłowiański i serbsko-chorwacki, ale także językoznawstwo ogólne oraz historię formalizmu, semiotyki i strukturalizmu. Niemniej jego nazwisko kojarzy się przede wszystkim z działalnością wydawniczą Wydziału Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Michigan i sukcesami we wprowadzeniu do obiegu światowego czeskiej nauki o literaturze, szczególnie w upowszechnianiu wiedzy o językoznawstwie, poetyce i estetyce, sygnowanych przez Praskie Koło Lingwistyczne.

Matějka stworzył program wydawniczy *Michigan Slavic Studies* i kierował nim przez ponad trzydzieści lat. Kompleksowe monografie, syntezy historycznoliterackie, wykłady, bibliografie, przekłady i ważne teksty dotyczące literatury i kultury krajów Europy Wschodniej były publikowane w ramach kilku odrębnych serii wydawniczych (Michigan Slavic Materials, Michigan Slavic Contributions, Monumenta itp.). Wysiłki Matějki koncentrowały się na zapewnieniu studentom i naukowcom zajmującym się slawistyką i bohemistyką jak najszerszego dostępu do źródeł oryginalnych, zwłaszcza poprzez wydawanie różnego rodzaju antologii i podręczników. Dwie z tych publikacji zasługują na szczególną uwagę.

Pierwsza nosiła tytuł *Readings in Russian Poetics* i została opublikowana przez Matějkę w 1962 roku jako drugi tom serii Michigan

Slavic Materials[21]. Książka ma nieco ponad sto stron. Pomimo angielskiego tytułu zawiera sześć tekstów w języku rosyjskim. Są to prace rosyjskich formalistów: Borisa Eichenbauma, Romana Jakobsona, Jurija Tynianowa, Walentina Wołoszynowa i Wiktora Winogradowa, a także jedna rozprawa Michaiła Bachtina.

Porównanie tego tomu z wyborem pism rosyjskich formalistów dokonanym przez Bakoša, który to wybór Matějka zabrał ze sobą na wygnanie (potwierdził to w wywiadzie, który z nim przeprowadziłem w 2007 roku), pokazuje, że obie antologie zawierają tylko dwa identyczne teksty. Są to *Teoria „metody formalnej"* Borisa Eichenbauma oraz opracowane przez Jurija Tynianowa i Romana Jakobsona *Problemy badań nad literaturą i językiem*. Pozostałych artykułów wybranych przez Matějkę Bakoš nie uwzględnił. Jest jasne, że Matějka wybrał prace wykraczające poza ściśle formalistyczne ujęcie rosyjskiej poetyki. Nie ma też wątpliwości, że konsultował swój wybór z Jakobsonem, ponieważ obaj uczeni pozostawali w stałym kontakcie.

Dziewięć lat później Matějka opublikował nową, gruntownie przerobioną wersję antologii, przygotowaną z inicjatywy Jakobsona i opracowaną we współpracy z jego żoną Krystyną Pomorską. Książka ukazała się w 1971 roku pod tytułem *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views* (Rozprawy z poetyki rosyjskiej: poglądy formalistów i strukturalistów)[22]. Zmiana tytułu sygnalizuje szerszy zakres tematyczny antologii. Formalizm został uzupełniony o podejście strukturalistyczne. Tom zawiera niemal trzykrotnie więcej (siedemnaście) rozpraw oraz dwa artykuły historyczno-kontekstowe autorstwa obojga redaktorów. Wszystkie teksty są w języku angielskim, co sprawia, że dla środowiska anglojęzycznego zbiór ten jest jednym z głównych źródeł informacji na temat rosyjskiego literaturoznawstwa w XX wieku.

---

[21] *Readings in Russian Poetics*, red. L. Matejka, Michigan Slavic Materials, Ann Arbor 1962.

[22] *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, red. L. Matejka, K. Pomorska, MIT Press, Cambridge 1971.

W tej wersji antologii z wyborem Bakoša pokrywa się sześć tekstów. Może się wydawać, że to niewiele, ale wpływ książki Bakoša jest wyraźnie dostrzegalny – zarówno w doborze tekstów opublikowanych w tomie, jak i w jego ogólnej kompozycji. *Teoria literatury* była dla Matějki ważnym punktem odniesienia. Zachowała siłę (pośredniego) oddziaływania, mimo że „ślady" jej redaktora, samego Bakoša, stopniowo znikały z pola widzenia. Jest to swego rodzaju forma „drugiego życia" *Teorii literatury*.

Tzvetan Todorov i jego *Théorie de la littérature*

Tendencja do pomijania nazwiska Mikuláša Bakoša jest widoczna również w twórczości francuskiego teoretyka literatury pochodzenia bułgarskiego, Tzvetana Todorova.

Todorov uzyskał dyplom ze slawistyki w Bułgarii, a od 1963 roku mieszkał we Francji. Szybko nawiązał kontakt z francuskimi strukturalistami – literaturoznawcami Rolandem Barthesem i Gérardem Genette'em. To podobno właśnie Genette zachęcił go do udostępnienia francuskiej publiczności pism rosyjskich formalistów poprzez tłumaczenia i antologię. Todorov przygotował książkę i opublikował ją w 1965 roku pod tytułem *Théorie de la literature. Textes des Formalistes russes*[23] [Teoria literatury. Teksty formalistów rosyjskich]. Tom stał się sławny niemal natychmiast. Dzięki temu rosyjski formalizm został uznany za starszego brata strukturalizmu, który zaczął się rozpowszechniać we Francji w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, głównie dzięki Claude'owi Lévi-Straussowi.

Antologia Todorova zawiera czternaście tekstów. Dziesięć z nich pokrywa się z wyborem dokonanym przez Bakoša. Nie jest to bynajmniej przypadek, podobnie jak zbieżność tytułów (*Teoria literatury*)

[23] *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, wyb. i przeł. T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1965. [Tu i w dalszej części tekstu, jeśli nie zaznaczono inaczej, uzupełnienia tłumaczki wprowadzono w nawiasach kwadratowych].

i częściowo również sposób uporządkowania tekstów. Nazwisko Bakoša jednak nigdzie w tomie się nie pojawia – zostało całkowicie wymazane. Wydaje się to paradoksalne, ponieważ wpływ jego antologii na tom Todorova jest znacznie większy niż w przypadku publikacji Matějki, a Todorov wyraźnie przyznaje się do swojego długu wobec Matějki (jak również wobec Jakobsona i Genette'a). To Matějka dostarczył mu niektóre prace rosyjskich formalistów. Todorov wyraża mu swoją wdzięczność we wstępie do antologii. Nazwisko Matějki zostało jednak błędnie wydrukowane jako „Majetka".

Oto, co Todorov pisze we wstępie:

> Wyrażam wdzięczność profesorowi Romanowi Jakobsonowi z Uniwersytetu Harvarda nie tylko za udzielenie mi cennych wskazówek dotyczących wyboru tekstów, ale także za pomoc w znalezieniu niektórych z nich; a także profesorowi Ladislavowi Majetce [sic] z Uniwersytetu Michigan, który również dostarczył mi kilka tekstów, oraz Gérardowi Genette'owi, który zainspirował mnie do stworzenia tej antologii i zachęcił do pracy nad nią[24].

W tym kontekście warto wspomnieć o ironicznej uwadze Matějki, że Todorov wykorzystał materiały „Majetki" do własnych celów, mimo że zostały one mu jedynie użyczone[25].

Trzeba też nadmienić, że antologia Todorova zawiera wstęp autorstwa Romana Jakobsona[26]. Wydaje się więc, że Jakobson po wielu latach spełnił w końcu złożoną Bakošowi obietnicę przygotowania wstępu do antologii tekstów formalistów rosyjskich – jednak książką, do której go napisał, nie była *Teoria literatury* Bakoša, ale ta opublikowana przez Todorova. Zbieżność obu tomów, zarówno pod względem ich zawartości, jak i kompozycji, jest jednak trudna do przeoczenia.

---

[24] T. Todorov, *Présentation*, [w:] *Théorie de la littérature…*, dz. cyt., s. 27.

[25] Ironię implikuje pomyłka w nazwisku: *Majetka* brzmi podobnie do *majetek* (czes. własność).

[26] R. Jakobson, *Vers une science de l'art poétique*, [w:] *Théorie de la littérature…*, dz. cyt., s. 9–13.

Ewidentne są nie tylko powiązania między obiema antologiami, lecz także to, że drugą wersją wyboru tekstów formalistów, zredagowaną i opublikowaną wspólnie z Krystyną Pomorską w 1971 roku, Matějka odpowiadał na wydany wcześniej tom Todorova. Całkiem prawdopodobne, że celowo poszerzył zakres materiałów, dodając kilka nowych rozpraw, których nie było ani w antologii Bakoša, ani w tej, którą opracował Todorov.

Wnioski

Usuwanie śladów niektórych osób lub dzieł z badań naukowych, kultury i polityki nie jest niczym nowym ani nieznanym. Historia dostarcza wielu przykładów takich praktyk, które czasami są naturalnym skutkiem upływu czasu i postępującego procesu zapominania, a czasami wynikiem celowej manipulacji. Jej motywy i formy są różne, podobnie jak jej konsekwencje.

Jeśli chodzi o antologie prac rosyjskich formalistów pod redakcją Ladislava Matějki, a już zwłaszcza tę opracowaną przez Tzvetana Todorova, to nie uwzględniają one swojego pierwotnego źródła – *Teorii literatury* Bakoša.

Sytuacja nieco się zmieniła w 1971 roku, kiedy Bakoš opublikował drugie, poprawione wydanie swojej antologii rosyjskiego formalizmu. Wprowadzone przez niego zmiany, które sam określił jako niewielkie, są interesujące[27]. Ich charakter sprawia, że nie sposób nie zauważyć wpływu innych prac, takich jak tom pod redakcją Todorova.

Wpływ Todorova można dostrzec w kilku zmianach formalnych i kompozycyjnych. W przeciwieństwie do pierwszego wydania, Bakoš podzielił wybrane teksty na dwie główne sekcje, mniej więcej odpowiadające układowi opracowania Todorova. Zrezygnował z obszernej bibliografii pism rosyjskich formalistów i ich naśladowców,

[27] M. Bakoš, *Doslov*, [w:] *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy”*, wyd. 2, dz. cyt., s. 391.

a zamiast tego – również na wzór Todorova – wzbogacił książkę o notki biograficzne autorów poszczególnych rozpraw.

Najbardziej widoczną zmianą jest jednak dodanie niepodpisanego wstępu, zatytułowanego *O znaczeniu nowych badań poświęconych sztuce poezji* (s. 5–8). Bakoš podaje nazwisko autora w posłowiu[28]. To Roman Jakobson. Tekst wprowadzenia jest identyczny z tym, który został zamieszczony jako wstęp do antologii Todorova. Zatem pierwotny zamysł z lat trzydziestych XX wieku został zrealizowany dopiero kilkadziesiąt lat później, w drugim wydaniu *Teorii literatury* – już po opublikowaniu tomów Matějki i Todorova. W druku ukazała się antologia prac formalistów rosyjskich w przekładzie na język słowacki i z przedmową Jakobsona.

Ironią losu jest jednak to, że pod tekstem wprowadzającym nazwisko Jakobsona nie mogło się pojawić. Wynikało to z faktu, że tom wydano na początku lat siedemdziesiątych, kiedy Jakobson i inni przedstawiciele formalizmu i strukturalizmu zostali (ponownie) uznani za przedstawicieli zachodniego literaturoznawstwa, uważanego za sprzeczne z promowanymi wówczas marksistowsko-leninowskimi koncepcjami badań nad literaturą. Częściowe „wymazanie" nazwiska Jakobsona przez Bakoša było zatem ustępstwem koniecznym, aby książka w ogóle mogła się ukazać.

Z angielskiego przełożyła Rozalia Słodczyk

[28] Tamże, s. 392.

Piotr Bogalecki
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-6527-9765

„Formuła dla zwojów". *Monolog w samym centrum* Witolda Wirpszy (próba dedykacji)

Danucie Ulickiej,
a ona już wie dlaczego

> O zasadności jednolitego podejścia do wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej przesądza także sama literatura[1].

Jeżeli twórczość Witolda Wirpszy może jawić się jako wynik „[…] przeplatania się […] stylów językowych" i „[…] odległych siatek znaków"[2] bądź jako „[…] długi łańcuch nawiązań i wzajemnie splecionych koncepcji"[3], to za tekst, który wydaje się wiedzieć o tym najwięcej, uznać należy wiersz *Monolog w samym centrum* wchodzący w skład tomu *Spis ludności*. Wobec treści przytoczonych rozpoznań sytuuje się on na poziomie meta-, tematyzując i problematyzując tekstowe włókna, więzi, zwoje, postronki, a w końcu węzły – szczególnie zaś jeden z nich. Pierwszym słowem tekstu jest zakończona kropką dopełniaczowa forma „Węzła", funkcjonująca jako *genetivus possessivus*. Dzięki tak niezwykłej przerzutni już od początku wnikamy

---

[1] D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Universitas, Kraków 2007, s. 26.

[2] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 84, 89.

[3] A. Kałuża, *O budowniczych poematów i miast. Wiersze Witolda Wirpszy wobec idei awangardowych i neoawangardowych*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 171.

w centrum węzła. Co tam znajdujemy? Właśnie to jest w wierszu Wirpszy co najmniej intrygujące.

Monolog w samym centrum

Walterowi Hoellererowi,
a on już wie dlaczego

Węzła. Jakim prawem ten chłop frygijski, któremu
Zachciało się być królem, więzi tak
Wokół mnie zaplątał? Te włókna to
Konopie, a doszło do mnie, że on nazywa się Gordis.
Mniejsza z tym. Wygrał wyścig o władzę, a kiedy to
Było? Kiedy wyrocznia zagadała? Wozem zawadiacko
Podjechał i znalazł mnie w tym miejscu, czy też
Ja mu się nastręczyłem, wielkości ziarnka grochu i
Pobłyskliwości nieznanej ani wtedy, ani teraz jeszcze, bo
Srebro błyszczy ciemniej nieco; może stąd ten błysk,
Że są we mnie cztery powłoki typu D po pięć elektronów
Każda? Mało to istotne. A kogo to on nie sprosił,
Pochwyciwszy władzę: mrowie matematyków, inżynierów,
Marynarzy i każdy miał inną formułę dla zwojów
Postronka, on zaś te formuły władzą swoją nową
Spożytkował w sposób po wsze czasy niejasny po to,
Żeby ten postronek ogmatwał mnie w ciemność. Węzeł
Miał mnie pozbawić promieni, choć Gordis nie wiedział
O moim istnieniu i nie miał wiedzieć, gdyż taka
Była moja wola. […] Zgoda, jego są konopie.
Ale to ja jestem królem, jestem ziarnem i sednem
Majestatu. Osadzony w środku, nie widzący nic
I wiedzący wszystko: metal rzadki raczej i na pół tylko
Szlachetny; a nikt mnie, kiedy to gadam, nie zna, nie
Przypuszcza mojego istnienia, ani jako metalu, ani jako
Władzy. Ani jako nieśmiertelnego ciała stałego; o nie-
Śmiertelnej duszy. Ten powroźnik z rozbrykanym koniem
Umrze, bo jego ciężar właściwy się zmienia; mój
Ciężar właściwy nie zmienia się (tu liczba dziewięć-

Dziesiąt i sześć). Po tysiącleciach wnikać będę
W kości ludzkie, by stać się kostnym, a nie człowieczym
Losem człowieka. Będę stanowić prawa, ale on, Gordis,
Nie będzie stanowił praw; wyrocznia bowiem nie
Od tego jest, aby stanowić prawa o stanowieniu praw.
Prawo? Jakie? Przywilej królewski, czyli
Prawo miecza? Ius
Gladii. Nie, oni jeszcze nie znają łaciny. Ani Gordis
Nie zna, ani ten drugi, co przyjdzie po nim, zrazu
Królewicz tylko, nie będzie jej znał. Ale
Znać będzie i mieć będzie prawo miecza. […]
Ośmielił się zagrać fałszywie i wygra
Tę brudną sprawę: Aleksander jeszcze niewielki. Przez jego
Szalbierstwo i sprzeniewierzenie opadną ze mnie konopie
I łysnę w świat, ja, Molibden Pierwszy. I niezauważony; to
Furda. […] W samym środku świata dosięgnie
Mnie jego miecz z miękkiego metalu; poniesie szkodę w zetknięciu
Ze mną, bom twardy; uszczerbię go i z tą szczerbą ancymonek i basałyk
Pocwałuje. Dokąd? To jeszcze i już obojętne, natomiast: odtąd
Każdy miecz będzie mną wyszczerbiony, bo jest każdy nieprawy
Wedle ustanowionych poza wyrocznią praw.
Odejdzie, dosiądzie tego
Konia
Na literę beta, a później go zaraz pochłonie. Takie
Jest moje powiadomienie dla późnych poetów, z pozycji
Liczba czterdzieści dwa na tabeli. Istotne: tamci dwaj nie mają
Pozycji, nie przysługuje im liczba i nie ma ich na tabeli.
Ja natomiast, Molibden któryś tam z rzędu, wwiercę się
Poetom w kości, w późne kości późnych poetów, choć teraz
Jestem jak ziarnko grochu nieduży i przypadkowy; i choć
Teraz jestem sednem i centrum węzła; przypadkowym zalążkiem
Metafizyki molibdenu.
Konie królewskie i niekrólewskie
Bywają różne, jak różna bywa godność królewska i niekrólewska,
I różny fałsz godności królewskiej i niekrólewskiej.
A fałsz to dostojeństwo, dostojeństwo to hieratyczność,
Z czego dalej jest śmierć. Ja Molibden Pierwszy i Nie-
Pierwszy jestem nieśmiertelny.

> Wykoncypowane w szpitalu w lipcu 1981 roku, ukończone w domu w dn. 18 sierpnia, kiedy to już miałem tytan w kości.
> Berlin, 1981 (Symetria: 18.8.81)[4]

Choć wybrana przez Wirpszę osobliwa narracja poetycka musi przykuwać uwagę, przyznać trzeba, że opowiada on historię aż nazbyt znaną. Mityczna scena „rozwiązania" węzła przez „Aleksandra jeszcze niewielkiego" zajmuje środkową, centralną część *Monologu w samym centrum*; wcześniej poeta przypomina mity związane z wyborem na króla Frygii wieśniaka Gordiosa (Gordiasa), kończy zaś refleksją rozwijającą temat domniemanego „uszczerbienia" rozcinającego węzeł miecza. Jednorazowa linearna lektura nie jest jednak w stanie uchwycić złożoności utworu, który – zgodnie z konceptem mimologicznym[5] – nie tylko o węźle opowiada, lecz także wydaje się go przypominać. O właściwym znaczeniu „utkanego" w ten sposób tekstu (jak wiadomo, łacińskie *textus* oznacza 'plecionkę, tkaninę') powiedzieć może nam raczej charakter zastosowanego w nim splotu tematycznych włókien i zabiegów formalnych niż ramowy plan całości – ów splot jest bowiem na tyle gęsty, że ciągnięcie wyłącznie za jedno włókno mogłoby tylko pogorszyć sprawę. Chcąc więc pokazać, że „dwuręczny" Wirpsza stale podejmował literaturoznawczą tematykę zarówno w utworach literackich (na przykład w opublikowanym w 1968 roku poemacie *Z dziejów poezji* nazwanym przez Edwarda Balcerzana „heroikomiczną fantazją literaturoznawczą"[6]), jak i w tekstach o charakterze dyskursywnym (po emigracji publikowanych wyłącznie po niemiecku i krążących w okołoakademickich środowiskach RFN) – pójść będę musiał po nitce od kłębka, a raczej od kłębu

---

[4] W. Wirpsza, *Monolog w samym centrum*, [w:] *Spis ludności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 60–62. Wszystkie dalsze cytaty i odniesienia do wiersza pochodzą z tej pozycji.

[5] Zob. G. Genette, *Mimologics = Mimologiques. Voyage en Cratylie*, University of Nebraska, Lincoln 1995.

[6] E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 181.

do tworzących go różnego rodzaju pasm czy włókien, które wyodrębnić trzeba i rozwinąć.

Utwór gordyjski (siedem dratw wiersza)

Wiersz poświęcony historii węzła gordyjskiego nie może nie zapraszać do lektury zgodnej z założeniami Wirpszowej „poetyki intertekstualnej", której „naczelną zasadę" stanowi – jak ujmuje to Joanna Grądziel-Wójcik – „[…] ludyczna dezynwoltura w traktowaniu hipotekstu"[7]. Choć zatem podstawowe pasmo tematyczne wiersza utkane zostało z materii mitu, podczas lektury co rusz odkrywa się przeróżne nieścisłości; jak zwykle u Wirpszy „[…] tradycja zostaje […] potraktowana instrumentalnie i swobodnie, pretekstowo i z dużą dozą autorskiej samowoli"[8]. Mitologiczne odniesienia splecione zostają z – dającym się wyodrębnić jako druga nić tekstu – pasmem etyczno-politycznym, akcentującym moment sprzeciwu wobec przemocy i myślenia totalizującego. Koncentrujące się na postaci Aleksandra rozważania te prowadzą do kończącej wiersz refleksji o „[…] fałszu godności królewskiej i niekrólewskiej", przez Zbigniewa Chojnowskiego odczytywanej jako wyraz przekonania, że „[…] powaga bez ludyczności, dzięki której działa wolność, przemienia się w rozmaite formy pychy. A ta kreuje mechanizmy nieautentyczności i zakłamania"[9]. Jako trzecią dostrzec trzeba przędzę polemiczną, zwracając uwagę na grę, jaką prowadzi Wirpsza z jednym ze swoich głównych literackich interlokutorów – Zbigniewem Herbertem. W 1981 roku ten ostatni opublikował esej *Węzeł gordyjski*, który ukazał się w czerwcowym

[7] J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001, s. 97.

[8] Tamże.

[9] Z. Chojnowski, *Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011, s. 184–185.

numerze „Więzi" – mógł być więc znany Wirpszy, gdy ten pracował nad swoim wierszem. Podobnie jak *Monolog w samym centrum*, herbertowski esej zawiera pochwałę „[…] bezradności wobec splątanej materii świata" oraz krytykę czynu Aleksandra, koncentruje się jednak na konflikcie filozofii z polityką i propagandą[10]. Gdy czytamy w nim o węźle z Gordios: „[…] niepodobna wykluczyć, że w samym środku tego zmaltretowanego przez zdobywcę splotu tkwił jakiś ważny zapis, przestroga, mądrość, modlitwa"[11], możemy odnieść wrażenie, że wnikający w ów „sam środek" wiersz Wirpszy pomyślany został jako przewrotna poetycka odpowiedź na te dyskursywne rozważania. Tam, gdzie Herbert z emfazą konstatuje: „Zamordowano Tajemnicę"[12], tam autor *Traktatu skłamanego* uniezwykla mityczną opowieść, korzystając z literackiej prerogatywy uruchamiania coraz to nowych „gier znaczeń", udzielając tym samym jeszcze jednej odpowiedzi na tezy zatytułowanego w ten sposób – nader istotnego dla świadomości teoretycznej polskiej neoawangardy literackiej – obszernego eseju z 1965 roku[13].

Ponieważ interesujący nas wiersz jest „monologiem", należałoby wyodrębnić w nim również czwarte już włókno (powiedzmy: dramatyczne) i zaproponować lekturę utworu w świetle teoretycznego eseju Wirpszy *Monolog i dialog. Problem granicy* (1969), przynoszącego tezę o nieuchronnej „wielogłosowości" każdego monologu[14]. Miałby on z zasady „dążyć do dialogu", gdyż zanurzony w języku podmiot „[…] całkowicie osamotnić się nie jest w stanie i nawet wówczas, kiedy mówi sam do siebie, rozszczepia się wewnętrznie,

---

[10] Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2001, s. 78, 73.

[11] Tamże, s. 78–79.

[12] Tamże, s. 79.

[13] O *Grze znaczeń* pisze również Danuta Ulicka w swym nader uważnym *Rzucie oka na nowoczesne polskie literaturoznawstwo teoretyczne* (zob. *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 104).

[14] W. Wirpsza, *Monolog i dialog. Problem granicy*, [w:] *Varia. Eseje. Prozy*, oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 239.

aby znaleźć partnera rozmowy”[15]. Rozpoznania te odpowiadają strukturze analizowanego wiersza, a także kilku innych z tomu *Spis ludności*, wbrew tytułowi rozpoczynającemu się od formuły oralnej („Powiadają: ogród”[16]) i wielokrotnie akcentującemu czynność mówienia – aż do utworu finałowego o zwieńczonym dwukropkiem tytule *Oskarżam*. Zauważyć należy, że podmiot *Monologu w samym centrum* – zadający wiele pytań i używający formuł oralnych typu „Mniejsza z tym”, „Zgoda”, „A kogo to on nie sprosił?”, „kiedy to gadam” – stale poszukuje interlokutora, a jego wypowiedź jawi się nam nie jako skonwencjonalizowany monolog liryczny, lecz jako monolog wypowiedziany. Mówiący w wierszu okazuje się wszak niezdyscyplinowanym i cokolwiek pyszałkowatym gawędziarzem, na poły sarmatą, na poły pleciugą, z całą jednak pewnością kimś zanurzonym w „gadanej” tradycji literatury oralnej. Jak przypomina Robert Graves, nazwa „Gordios” pochodzi od czasownika γρύζειν (gr. *gryzein* – ‘chrząkać, mruczeć’), „[…] prawdopodobnie od pomruku rozlegającego się przy [mieszczącym się tam – P.B.] wieszczym sanktuarium”[17]. Głos mówiący w utworze Wirpszy wydaje się wyłaniać z tego szmeru; to pomrukując do siebie, to powarkując na słuchaczy, odgrywa przed nimi spektakl wyniosłości i zadufania, zwieńczony buńczucznym wyznaniem: „Jestem nieśmiertelny”.

Tym bardziej osobliwa wydać się musi kreacja literacka podmiotu mówiącego – okazuje się nim bowiem pierwiastek chemiczny z grupy metali przejściowych o symbolu Mo. Niezwykły ów podmiot przedstawia się nam – z pańska – jako „Molibden Pierwszy” – dopiero w 27. wersie tekstu. Odtąd jednak nie pozwoli o sobie zapomnieć, powtarzając swoje „imię” jeszcze trzykrotnie, także w puencie. Wraz z Molibdenem do wiersza przenika język współczesnej chemii, którego

---

[15] Tamże, s. 246. Wśród materiałów zgromadzonych w archiwum Wirpszy zdeponowanym w berlińskiej Akademie der Künste odnaleźć można maszynopis przekładu eseju na język niemiecki (*Der Monolog und der Dialog. Ein Problem der Grenze*, teczka AK5/9).

[16] Tenże, *Spis ludności*, dz. cyt., s. 5.

[17] R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 248.

specjalistyczna leksyka wyróżnia się w żywej materii tekstu niczym równy, maszynowy ścieg. Daje to efekt zwracający uwagę i frapujący, charakterystyczny wszakże dla poezji Wirpszy, określanej przez Balcerzana jako „[…] terytorium zwycięstwa struktur ekspansywnych, bogatych w abstrakta, nad typami recesywnymi", przy czym te pierwsze inspirowane są „nowoczesną nauką", której „słowo" miałby poeta „rehabilitować"[18]. Mniej oczywiste jest natomiast splątanie tego naukowego pasma – w naszym wyliczeniu piątego, lecz pod wieloma względami prymarnego i domagającego się uważniejszej lektury, także w kontekście „nieantropologicznych" przygód współczesnej poezji – z nicią postsekularną. Uwidacznia się ona zwłaszcza w zakończeniu, w którym pojawia się motyw „nieśmiertelności" Molibdenu, jak również we fragmencie mówiącym o jego „metafizyce". Dyskurs pozaludzkiego podmiotu prowadzony jest tu z pozycji Boga-władcy i nakazuje myśleć o boskiej (prze)mocy; Molibden prezentuje się wszak jako „król" otoczony „Majestatem" i „Władzą", moszczący się „w samym środku świata" i rzucający zeń groźne „błyski". Jako „wiedzący wszystko", z niezachwianą pewnością, cechującą mściwych, pełnych pychy bogów greckich, zapowiada: „Po tysiącleciach wnikać będę/ W kości ludzkie, by stać się kostnym, a nie człowieczym/ Losem człowieka. Będę stanowić prawa".

Wyodrębnienie siódmego tekstowego pasma wiąże się z odkryciem konstrukcyjnej dominanty wiersza, którego liczne dygresje i „wielojęzyczne" osobliwości (formuły oralne, wykorzystanie leksyki chemicznej, przytoczenia precyzyjnych informacji naukowych, obecność języka religijnego), jak również używane przez mówiącego makaronizmy, autokorekty, nieumotywowane przerzutnie, „pomruki" i „szmery" dają się rozpoznać jako szum informacyjny. Zgodnie jednak z tezami poświęconych mu artykułów Wirpszy – napisanych w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, a w polskim „literaturoznawstwie literackim" będących bodaj najciekawszymi

[18] E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II: Ideologie artystyczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 92.

tekstami na ten temat – w poezji szum pełni rolę zasadniczo pozytywną: „[…] szum informacyjny, tak bardzo niepożądany w komunikacji prawd naukowych, jest w komunikacji wartości artystycznych wręcz niezbędny: więcej, jest w wartościach artystycznych zawarty, bez niego wartość artystyczna nie da się ani pomyśleć, ani urzeczywistnić”[19]. W literaturze – kontynuuje Wirpsza w innym miejscu – im „[…] «zniekształcenie» mocniejsze, tym wieloznaczność większa, tym większa i wartość”, w związku z czym „[…] odbiór poematu jest co prawda poznaniem, ale tylko i jedynie poznaniem poematu, między innymi jego energii”, gdyż „[…] umieszczenie jednego słowa w towarzystwie innych wyzwala w akcie odbiorczym z tego słowa wiązkę energii ku różnym desygnatom”[20]. Chciałoby się dopowiedzieć: im więcej „zwojów postronka”, tym mocniejszy „węzeł” poezji.

„On już wie dlaczego” (dedykacja jako interpretant)

Z całą pewnością wyodrębnić trzeba jeszcze jedno – autobiograficzne – pasmo *Monologu w samym centrum*, oplatające się wokół dedykacji i dopisku. Na podstawie tych i innych paratekstów wierszy z tomu *Spis ludności* zrekonstruować można najważniejsze fakty dotyczące zdrowia poety. Oto prace nad „[…] zaczętym w listopadzie 1979 roku, ukończonym w kwietniu 1980 roku” poematem *Zabijanie* przedłużyły się w związku z – jak pisze Wirpsza – „[…] trzy i pół miesięczną przerwą po wypadku samochodowym, kiedy to mnie nie zabito”[21]. Z glosy do *Monologu Wolfganga Amadeusza Mozarta* dowiadujemy się, że w szpitalu przebywał poeta jeszcze „w lutym 1980”, kiedy rozpoczął pracę nad wierszem, a w „kwietniu tegoż roku”

[19] W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej szumu informacyjnego*, [w:] tegoż, *Varia…*, dz. cyt., s. 95 (wyd. 1 – „Twórczość” 1966, nr 4).

[20] Tenże, *Przedmiot w poezji*, [w:] tegoż, *Varia…*, dz. cyt., s. 217 (wyd. 1 – „Poezja” 1966, nr 8).

[21] Tenże, *Spis ludności*, dz. cyt., s. 51.

dokończyć mógł go już „przy własnym biurku"[22]. Pobyt „w szpitalu w lipcu 1981 roku", gdzie „wykoncypować" miał Wirpsza *Monolog w samym centrum* i skąd wyszedł z „tytanem w kości", jawi się zatem czytelnikowi tomu jako konsekwencja wspomnianego wypadku. W istocie, wykonana wówczas operacja zespolenia kości za pomocą „wwiercenia" weń śruby ortopedycznej była następstwem zdarzenia z 1980 roku, w wyniku którego poeta już nigdy nie odzyskał pełnej sprawności[23]. Na pragnienie powrotu do zdrowia i odzyskania utraconej równowagi wskazywać może oryginalne zwieńczenie dopisku do wiersza: „Symetria: 18.8.81", być może odsyłające również do daty przecięcia węzła gordyjskiego – w 333 roku p.n.e.

W perspektywie maladycznej sytuować może nas także dedykacja *Monologu w samym centrum*: „Walterowi Hoellererowi/ a on już wie dlaczego". Chociaż my wiedzieć nie możemy, mamy prawo się domyślać. W 1980 roku również Hoellererowi – profesorowi literaturoznawstwa z Berlina, a w poprzednich dekadach członkowi Grupy 47 i jednemu z najbardziej aktywnych animatorów życia literackiego w RFN – przydarzył się „[…] zagrażający życiu wypadek samochodowy, mający dla niego długotrwałe konsekwencje"[24]. Zasadne może wydać się zatem przypuszczenie, że decyzja Wirpszy o zadedykowaniu mu *Monologu* zrodziła się z akcydentalnej wspólnoty dramatycznych w skutkach zdarzeń drogowych. Nie powinna ona jednak przesłonić wspólnoty wcześniejszej i znacznie trwalszej – współpracy i przyjaźni obu autorów, o której świadczą zachowane teksty, listy, wspomnienia i fotografie. Bez większej przesady powiedzieć można, że po przeniesieniu się Wirpszy do Berlina Zachodniego najwięcej pomocy – odciskającej się nie tylko na jego biografii, ale i bibliografii – otrzymał poeta właśnie od Hoellerera, który jako ówczesny profesor literaturoznawstwa

[22] Tamże, s. 38.

[23] Za informację tę, jak i za zgodę na pracę z archiwalnymi zbiorami Wirpszy, dziękuję Leszkowi Szarudze.

[24] Zob. H. Böttiger, *Walter Höllerer. Spaßmacher und hochgebildeter Homme de Lettres*, https://www.deutschlandfunk.de/der-literaturwissenschaftler-walter-hoellerer-geboren-100.html (dostęp: 11.05.2025).

na berlińskim Uniwersytecie Technicznym pomógł mu zatrudnić się w tej placówce[25]. W latach 1971–1972 Wirpsza prowadził tam seminarium *Poezja konkretna a logika wielowartościowa*, którego autorski program zajęć można uznać za podjęcie wyzwania, jakie przed literaturą stawiał profil założonego przez Hoellerera pisma „Sprache im Technischen Zeitalter" (Język w Dobie Technologii). To w tym prawdziwie interdyscyplinarnym, bazującym na semiotyce periodyku ukazało się przygotowane przez poetę w formie artykułu sprawozdanie z seminarium. Wychodząc od intuicji, jaką zawierała zaproponowana dziewięć lat wcześniej koncepcja dzieła otwartego Umberta Eco (która zdążyła już zainspirować Wirpszę do napisania powieści *Wagary*), oraz omawiając przeprowadzane przez swoich studentów analizy utworów Eugena Gomringera i Gerharda Rühma, w kontekście semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a i prac Maxa Bensego, argumentował Wirpsza, że „[…] tak dziś rozpowszechnione mniemanie o dwóch niezależnych i sobie wzajem obcych kulturach – humanistyki i przyrodoznawstwa – między którymi powstała ostatnio przepaść nie do przebycia, jest być może bezpodstawne"[26].

„Sprache im Technischen Zeitalter" nie jest jedynym założonym przez Hoellerera tytułem, na którego łamach publikował Wirpsza; przygotowywał on artykuły również dla „Akzente". To tam w 1975 roku ukazał się jego obszerny historycznoliteracki artykuł *Die Generation 70 oder die aesopische Sprache der jungen polnischen Lyrik* (Pokolenie lat siedemdziesiątych, czyli język ezopowy młodej liryki

[25] Hoellerer pomagał Wirpszy w znalezieniu posady również w innych ośrodkach, o czym świadczy m.in. fragment adresowanego do Heinricha Kunstmanna listu z 23 stycznia 1972 roku: „[…] wysłałem swoją kandydaturę na stanowisko wykładowcy w Instytucie Przekładoznawstwa uniwersytetu w Amsterdamie. […] Podanie wykoncypowaliśmy razem z Hoellererem tak, że wszystkie moje zasługi i talenty jako tłumacza, teoretyka języka itd. błyszczą pierwszym blaskiem" (W. Wirpsza, H. Kunstmann, *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, przeł. i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Universitas, Kraków 2015, s. 163).

[26] Cytuję maszynopis polskojęzycznej wersji tekstu, przechowywany w berlińskim archiwum Wirpszy (teczka A5/5).

polskiej), jak również esej *Die Verarbeitung* (Przerób) nawiązujący do cybernetyki i strukturalizmu, a stanowiący jeden z najciekawszych (choć w polszczyźnie znany dopiero od 2008 roku) przykładów dociekań teoretycznoliterackich pisarza[27]. Hoellerer zaprosił też Wirpszę do współpracy przy przygotowywaniu w Akademie der Künste wystawy „Welt aus Sprache" (Świat z języka; wrzesień–październik 1972 roku). W jej katalogu zamieszczony został – do dziś nieprzełożony – kolejny zajmujący esej polskiego poety, jego artystycznym owocem okazał się zaś zainspirowany semiotyką poemat *Berlin: als Zeichen und Verstellung* (Berlin jako znak i przestawienie)[28]. Niemieckiemu profesorowi literaturoznawstwa zawdzięcza też Wirpsza udział w organizowanych przez niego kolokwiach literackich DAAD. To w serii Literarisches Colloquium Berlin ukazała się (jako jej 42. tom) jego druga niemieckojęzyczna książka poetycka – *Drei Berliner Gedichte* (Trzy wiersze berlińskie) z 1976 roku. Choć z uwagi na publikację tomu *Bruchsünden und Todstücke* (Ułamkowe grzechy i śmiertelne kawałki) w konkretystycznej serii „rot" (1967) za najważniejszą współpracę Wirpszy w okresie emigracyjnym zwykliśmy uważać tę z Maxem Bensem[29], przyznać trzeba, że bliższe i pod kilkoma względami istotniejsze były jego związki z Hoellererem. Nie były one też bynajmniej incydentalne; gdy periodyk „Sprache im Technischen Zeitalter" zaczął

---

[27] Zob. W. Wirpsza, *Die Verarbeitung*, przeł. M. Kurecka, „Akzente" 1975, z. 1, s. 83–94. Por. Tenże, *Przerób*, [w:] tegoż, *Gra znaczeń. Przerób*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008, s. 212–224.

[28] Zob. Tenże, *Ritual und Zeremonie*, [w:] *Welt aus Sprache. Auseinandersetzung mit Zeichen u. Zeichensystemen der Gegenwart. Ausstellung und Kongreß in der Akademie der Künste, vom 22. Sept. bis 22. Okt. 1972*, Berlin 1972, s. 166–171. O eseju nie wspomina się nawet w ukierunkowanej na wystawę „Welt aus Sprache" analizie poematu (zob. T. Sliwowski, *Witold Wirpsza. Ein polnischer Dichter in Westberlin*, [w:] *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)*, red. S. Klengel, J. Müller-Tamm i in., De Gruyter, Berlin–Boston 2023, s. 213–228).

[29] Zob. na przykład A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Wydawnictwo IBL PAN, Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Warszawa 2015, s. 299–329.

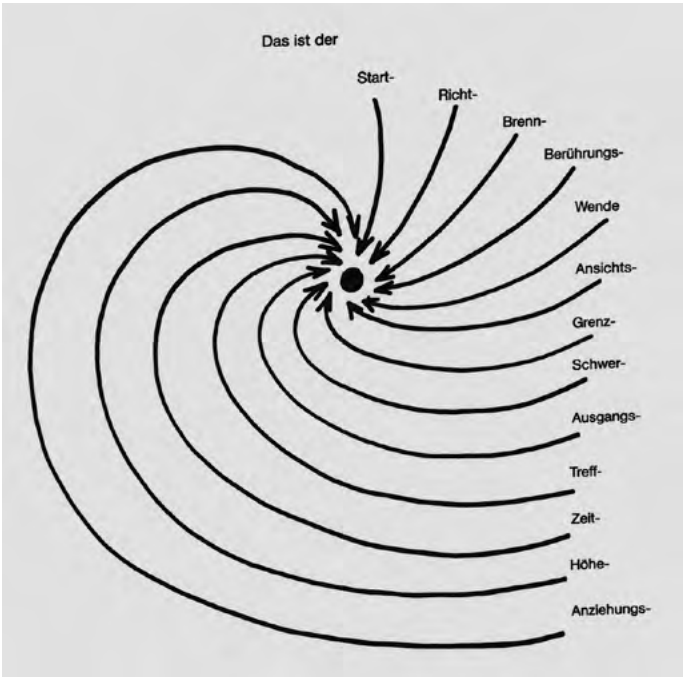
zmieniać profil, miejscem publikacji utworów poetyckich Wirpszy stał się literacki dodatek do czasopisma, noszący tytuł „Literatur im Technischen Zeitalter" (Literatura w Dobie Technologii). W 1980 roku miał w nim swój pierwodruk wiersz *Ein Monolog von Wolfgang Amadeus Mozart* (Monolog Wolfganga Amadeusza Mozarta), w 1985 roku opublikowano tu przekład poematu *Skóra* (pod tytułem *Die Haut*), natomiast w 1982 – by powrócić do sedna, a raczej do węzła – ukazał się w nim pierwodruk *Monologu w samym centrum*.

Na urodziny (duet)

Nosząca tytuł *Monolog exakt im Zentrum* niemieckojęzyczna, prymarna wersja wiersza ukazała się w numerze wyjątkowym, poświęconym „Walterowi Hoellerowi na 60. urodziny przypadające na 19 grudnia 1982 roku"[30], a zawierającym wyłącznie dedykowane mu teksty, w tym takich autorów, jak Italo Calvino, Umberto Eco, Max Frisch, Alain Robbe-Grillet czy Tomas Tranströmer. W numerze zamieszczono również zdjęcia przedstawiające jubilata z autorami dedykującymi mu teksty. Publikacji utworu Wirpszy towarzyszy fotografia szczególnie wdzięczna: oto wraz z Hoellererem wspiął się on na rozłożyste, pozbawione liści drzewo. Niemiecki teoretyk (ale i pisarz) znalazł sobie na jednym z jego niższych konarów dogodne miejsce, by przycupnąć; uśmiechnięty, wpatruje się stamtąd w fotografa. Polski poeta (lecz również teoretyk) wspiął się wyżej – jedną nogę zgiął w kolanie, drugą znalazł stabilne wsparcie na gałęzi; poważniej spogląda w dal. W roku publikacji numeru, na skutek wyżej wspomnianych wypadków, tego typu wspinaczki z pewnością były już dla Wirpszy i Hoellerera co najmniej niewskazane. Nie oznacza to bynajmniej, że przestali oni dążyć do miejsca, z którego widać więcej – nawet jeśli szukać mogli go już tylko najbliżej, w sobie, „w późnych kościach późnych poetów".

[30] W. Wirpsza, *Monolog exakt im Zentrum*, przeł. P. Lachmann, „Sprache im Technischen Zeitalter" 1982, nr 4 (84), s. 138–140.

W omawianym numerze „Sprache im Technischen Zeitalter" ofiarowany jubilatowi tekst zamieściła także żona Wirpszy, Maria Kurecka, co z uwagi na jej współpracę z wymienionymi periodykami w charakterze tłumacza nie może dziwić. Zdumiewać może natomiast to, że jej tekst przyjął postać wiersza wizualnego – zainspirowanego najpewniej literaturoznawczymi zainteresowaniami Wirpszy i Hoellerera. Opatrzony tytułem *Aus dem Zyklus „Der springende Punkt"*[31] (Z cyklu „Sedno sprawy") tekst ma zaprezentowaną na poniższej ilustracji postać.



Maria Kurecka, *Aus dem Zyklus „Der springende Punkt"*
Źródło: „Sprache im Technischen Zeitalter" 1982, nr 4 (84), s. 141.

[31] M. Kurecka, *Aus dem Zyklus „Der springende Punkt"*, „Sprache im Technischen Zeitalter" 1982, nr 4 (84), s. 141.

Logowizualną realizację tę – przyjmującą formę spiralną i przywodzącą na myśl tyleż kształt muszli ślimaków, co kłębek nici – uznać można za próbę podjęcia rozmowy z *Monologiem w samym centrum*, a tym samym za jego istotny kontekst interpretacyjny. Oto w „samym centrum" „dośrodkowego" tekstu umieszcza Kurecka punkt, stanowiący podstawę słowotwórczą trzynastu leksemów, których prefiksy zapisane są po prawej stronie, przy końcach strzałek kierujących groty ku centrum kompozycji. Choć to ostatnie nie ma formy tekstowej, lecz wizualną (widniejący w centrum punkt jest w istocie nieregularną plamą), wszystkie słowa są w pełni czytelne; ludyczną grę uruchamia porównywanie długości dróg, jakie przebyć trzeba wzrokiem, by je odczytać. Najkrótsza droga jest w przypadku punktu wyjścia (*Startpunkt*) i militarnego punktu celowniczego (*Richtpunkt*), najdłuższa zaś w przypadku magnetycznego *Anziehungspunkt* ('punkt przyciągania', ale też 'miejsce wzbudzające zainteresowanie') oraz wyczekiwanego *Höhepunkt* ('apogeum, punkt kulminacyjny', choć także 'orgazm'). Znacznie dłuższą i bardziej mozolną czytelniczą drogę pokonać trzeba, by uchwycić „zniekształcający" koncept i „odśrodkową" zasadę konstrukcyjną *Monologu w samym centrum*, choć z uwagi na mitologiczną tematykę wydaje się on przecież tekstem znacznie bardziej tradycyjnym.

Opublikowane obok siebie, dialogujące ze sobą teksty Wirpszy i Kureckiej celebrują jubileusz Hoellerera *a due*, pokazując jednocześnie, że relacja pomiędzy tym, co centralne, a tym, co peryferyjne, tym, co tekstowe, a tym, co wizualne, nade wszystko zaś tym, co teoretyczne, a tym, co literackie, nie zawsze układa się tak, jak zwykło się przypuszczać. Dają też wgląd w „samo centrum" międzynarodowej sieci literackich i akademickich kontaktów w Berlinie Zachodnim, której „[…] wielokulturowe węzły uwalniały niezwykłe czasem moce kreacyjne"[32]. Wreszcie – uświadamiają, jak trudno jest odnaleźć tekstową formułę, by oddać hołd Komuś, kogo teksty uznaje się za prace najwyższej próby, kto nie przestał przyciągać, komu zawdzięcza się wiele.

[32] L. Szaruga, *Węzły polsko-niemieckie (2)*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Częstochowa 2003, s. 104.

Abstract

"A Formula for the Coils". *Monologue at the Very Core* by Witold Wirpsza (An Attempt at a Dedication)

This article analyses Witold Wirpsza's poem *Monologue at the Very Core*, an ironic rewriting of the Gordian knot myth. First published in German in 1981 and posthumously in *Spis ludności* (2005), the poem features molybdenum (Mo) as its speaking subject. The study traces its semantic layers and reconstructs the avant-garde network linking Wirpsza, Maria Kurecka, and Walter Höllerer in West Berlin's literary milieu.

Keywords: Witold Wirpsza, Maria Kurecka, Walter Hoellerer, neo-avant-garde, concrete poetry, the Gordian knot

Regina Lubas-Bartoszyńska
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Rzut oka na dokonania naukowe prof. Danuty Ulickiej

Profesor Danuta Ulicka należy do ścisłej czołówki wybitnych teoretyków literatury w Polsce. Jest chyba jedynym w kraju wnikliwym znawcą filozofii literatury Ingardena, zasłużonym tłumaczem dzieł Bachtina i Proppa, redaktorem wielu edycji zbiorowych poświęconych teorii literatury, filozofii Ingardena i prac Bachtina oraz znakomitym pedagogiem.

Gdy widzę tytuł książki zapowiadający pewne szczególne treści teoretycznoliterackie albo nazwisko Ingardena jako temat badawczy, moja uwaga kieruje się w stronę prof. Ulickiej, która znakomicie te dwie domeny wiedzy humanistycznej uprawia. Różne składniki poetyki i metodologii stały się tematami jej artykułów i książek, często o charakterze antologijnym, ale także innych, publikowanych pod jej redakcją. Konwencja szkicu niebibliograficznego pozwala jednak zwrócić uwagę tylko na prace najważniejsze. I to niektóre.

Fundamentalnym dziełem Jubilatki z zakresu teorii literatury jest *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego* (2020). Składają się na nie opublikowany pod jej redakcją tom monografii i dwa tomy antologii poświęcone historii i rozwojowi nowoczesnego literaturoznawstwa w Polsce. Jest to bogaty zestaw opracowań dotyczących różnych problemów „literaturoznawstwa teoretycznego" – jak Autorka proponuje określać tę dyscyplinę – oraz jego stuletniej historii. Jedno i drugie zostało ukazane na szerokim tle kulturowym oraz interdyscyplinarnym nauk humanistycznych. Najciekawsze są

dla Autorki styki kultur. Mamy przy tym rozliczenia z wieloma mitami teoretycznymi i wadliwymi opiniami. Zachowany jest natomiast szacunek dla historii i tradycji, które kształtowały przyszłość. Autorka właściwie określa (na przykład w antologii) wszystkie teksty teoretyczne, by wymienić tylko prace Łempickiego, Kleinera, Siedleckiego czy Kucharskiego, a także Skwarczyńskiej, Markiewicza i innych. Zasugerowanych przez Ulicką jedenaście zasad patrzenia na teorię literatury potwierdza najważniejszą myśl tego podręcznika, którą Jubilatka stara się przeforsować, a mianowicie, że dyscyplina ta zrodziła się w Europie Środkowej i Wschodniej, tj. tam, gdzie krzyżowały się różne domeny wiedzy i kultury. Imponuje przy tym wielka erudycja Autorki i jej nowoczesny styl myślenia.

Wcześniej, zanim Uczona zaproponowała w wyżej wspomnianej „trylogii", jak nazywają te trzy teoretyczne tomy recenzenci, termin „literaturoznawstwo teoretyczne", posługiwano się pojęciami „teoria literatury" i „metodologia badań literackich". Elementy takich terminów widnieją też w tytule zbioru materiałów dla studentów, wybranych i odpowiednio zredagowanych przez Danutę Ulicką, który brzmi: *Literatura. Teoria. Metodologia* (1998). Opracowanie to pełniło funkcję podręcznika literaturoznawstwa, samej teorii literatury i metodologii badań literackich. Wyjaśniało podstawowe pojęcia z tych dziedzin oraz kierunki badawcze, jakie pojawiały się przez wiele lat. Jego kolejne edycje stanowiły dopełnienie wiedzy oferowanej przez istniejące już podręczniki z tej dziedziny autorstwa Zofii Mitosek, Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego.

Zanim prof. Ulicka podjęła trud pisania wielkich syntez teoretycznych i kulturowych, jej uwagę zwróciły dwa kierunki badań: najpierw formalistycznych, a potem strukturalistycznych, mające źródła w Rosji. Spojrzenie na nie od strony faktograficznej – oprócz technicznej – ujawnia tragiczne losy ich twórców. Profesor Ulicka poświęciła formalistom rosyjskim kilka artykułów, m.in. ten pt. *Żurnal i protokół. Dwa style krytyczne rosyjskich formalistów* (2011). Następnie pisała także o strukturalistach, między innymi dlatego, że byli to często ci sami ludzie. Poświęciła im książkę pt. *Strukturalizm w Europie*

Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje (red. D. Ulicka, W. Bolecki, 2012). Fascynacja polskich badaczy teoriami zachodnimi, na przykład koncepcją narracji Gerarda Genette'a, znalazła tutaj przeciwwagę w eksplikacji myśli Szkłowskiego, Jakobsona, Mukařovsky'ego i innych. W ten sposób Jubilatka przedstawiała również własną wizję badania tekstów literaturoznawczych.

Nie mając jeszcze na swoim koncie wielkich publikacji o charakterze teoretycznoliterackim, a dopiero je przygotowując, prof. Ulicka zajmowała się filozofią Ingardena. Jak wiadomo, Ingarden wypracował też własną filozofię i teorię literatury, których elementy studenci poznają na zajęciach z metodologii badań literackich. Potrzeby dydaktyczne zbiegły się więc z osobistymi zainteresowaniami Danuty Ulickiej. Profesor obrała fenomenologię Ingardena jako domenę własnych pasji filozoficznych, zespolonych z potrzebą zdobywania kolejnych szczebli kariery naukowej. Znakami awansu w tej karierze były coraz to nowe książki, na przykład poświęcone wspomnianym wyżej pasjom filozoficznym i teoretycznoliterackim: *Ingardenowska filozofia literatury* (1992) oraz *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej* (1999). Wspomnianym tematom Autorka poświęciła też wiele innych prac. Wykracza w nich daleko poza zakres „programów" uniwersyteckich, poza zasięg między innymi takich pojęć oraz terminów jak „sądy", „quasisądy", „struktura dzieła literackiego", „miejsca niedookreślenia", „podstawowe kategorie estetyczne" i inne, osadzając je raczej w kontekstach filozofii języka. Bada, jak funkcjonują na granicy z innymi dziedzinami wiedzy humanistycznej. Zawsze była i jest zainteresowana zbieżnościami różnych dziedzin wiedzy i kultur. Nie oznacza to, że nie dokonuje wnikliwej, fenomenologicznej analizy ingardenowskiej koncepcji dzieła literackiego, jego uwarstwienia, kwestii mimetyczności i literackości oraz kategorii estetycznych. Wkracza tym samym na tereny estetyki Ingardena.

Jeden z recenzentów jej książek teoretycznofilozoficznych – Kazimierz Bartoszyński, mój śp. Mąż – wysoko oceniał trud badawczy Jubilatki. Swoje uznanie wyrażał i w recenzjach pisanych na zamówienie, i w opiniach prywatnych.

Pani prof. Danuta Ulicka wzbogacała wiedzę filozoficzną oraz wyostrzała swój pazur debat fenomenologicznych podczas prywatnych dyskusji z Mężem. A on nie tylko czytał Ingardena, lecz także słuchał go we Lwowie (obok znakomitości matematycznej – Stefana Banacha, i literackiej – Juliusza Kleinera) i polemizował z Mistrzem. Nieraz też prowadził w Krakowie jego zajęcia z filozofii.

Debaty filozoficzne prof. Ulickiej z moim Mężem były bardzo szerokie i znacznie wykraczały poza obszar fenomenologii. Dyskutowali tyleż o istocie tego kierunku filozoficznego, o różnych rozumieniach jego rozmaitych kategorii, co i o innych nurtach, kierunkach filozoficznych oraz ich słownikach, w tym o Derridzie i jego różni. Wiele problemów derridiańskiej filozofii znalazło wyraz we współorganizowanej przez Profesor Ulicką, poświęconej mu konferencji „Derrida AdirreD" (2005).

Gęste debaty filozoficzne i teoretycznoliterackie Jubilatki z moim Mężem stanowiły jeden z archeologicznych „korytarzy" czasu i pamięci w przestrzeni archiwum, o których pisze ona w swojej ostatniej książce pt. *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum* (2024). Tych korytarzy jest wiele. Są one bardzo różne, głębokie i długie. Bo jej życie naukowe jest bogate i ciekawe. Profesor Ulicka w swoich badaniach idzie z duchem czasu i umie stawić czoła wielu wyzwaniom badawczym. Wszak i formalizm, i strukturalizm to metody badawcze, które już w owym czasie należały do przebrzmiałych. Niełatwym wyzwaniem było dostarczanie – zwłaszcza studentom – systematycznej wiedzy z zakresu teorii literatury w postaci bądź to podręcznikowej, antologijnej, redakcyjnej, bądź w formie artykułów. Szacunek budzi konsekwentne stawianie przez prof. Ulicką na Europę Wschodnią i Środkową, zarówno w pracy translatorskiej, jak i badawczej. Bo Jubilatka zawsze jest otwarta na to, co przed nią.

Seweryna Wysłouch
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0001-5557-5299

Danuta Ulicka, Jej bohaterowie i humor akademicki

Roman Ingarden i Michaił Bachtin to ulubieni bohaterowie Danuty Ulickiej. W latach dziewięćdziesiątych Ingarden doczekał się dwóch Jej książek. Były to: *Ingardenowska filozofia literatury* (1992)[1] oraz *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej* (1999)[2]. Bachtin nie miał takiego szczęścia. Książka o nim stale jest do napisania…

Ingarden widziany z daleka

Ingardenowska filozofia literatury sytuuje swojego twórcę w odniesieniu do pozytywizmu i neoidealizmu w wydaniu Henriego Bergsona, Benedetta Crocego i Wilhelma Diltheya. W książce następnej – *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa…* – Autorka szczegółowo analizuje ingardenowską filozofię języka, koncepcję znaczenia i zbieżności z teorią aktów mowy. Ingarden został więc przedstawiony „na mapie świata", widziany nie z polskiego podwórka, ale z dalekiego horyzontu, odległego od rodzimych

[1] D. Ulicka, *Ingardenowska filozofia literatury. Konteksty*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

[2] Taż, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.

badań literackich, którymi Ulicka zajęła się później, dzięki czemu otrzymaliśmy *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego* (2020)[3].

Bachtin widziany z bliska

Z Bachtinem było inaczej. Najpierw Ulicka wzięła go na warsztat jako tłumaczka i w 1986 roku wydała przekład *Estetyki twórczości słownej*[4]. Później powstawały jej własne „bachtinowskie" teksty i prace redakcyjne. Książka *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej* (2013) miała być monografią lub bio-monografią Bachtina, o czym Autorka obszernie pisze w przedmowie[5]. Ale świadomość najróżniejszych teoretycznoliterackich komplikacji: problemów autorstwa, podmiotu piszącego i bohatera, wyboru faktów, roli pamięci i zapomnienia, wreszcie niedocenianej dotąd mikrohistorii i anegdoty w badaniach literackich, spowodowała, że planowana monografia nie powstała. Ukazał się za to autorski manifest „antropologii filologicznej", która stawia słowo w centrum i widzi „człowieka poszczególnego", sytuując jego słowo – jak pisze Autorka – „[…] w określonym czasoprzestrzennie i zróżnicowanym społecznie polu dyskursywnym"[6].

Tak czy inaczej, to właśnie Bachtin stał się bohaterem połowy szkiców książki Danuty Ulickiej. Poszczególne rozdziały omawiają spory wokół jego autorstwa, terminologię użytą w pismach i przekładach, życie naukowe i problemy podmiotowości. Dociekania pokazują perypetie biograficzne, a także światową recepcję jego dzieł. Ale w przeciwieństwie do prac o Ingardenie pisanych

[3] *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020.

[4] M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

[5] D. Ulicka, *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

[6] Tamże, s. 20.

z dalekiej perspektywy, przedkładających szerokie konteksty nad tajniki poetyki, *Słowa i ludzie* ukazują Bachtina oglądanego z bliska, wydobytego z archiwum, „rekonstruowanego" punktowo. To „zwrot archiwalny"[7], który według Autorki preferuje szczegół, domniemanie i anegdotę, utrudnił syntezę i spowodował, że Bachtin jest „rozproszony", że poszczególne szkice nie tworzą spójnej całości. A jednak to Bachtin, a nie Ingarden, okazał się dla Ulickiej bardziej inspirujący.

Bachtin – nie *uniwiermag*

Wielka popularność Bachtina w Polsce wiąże się przede wszystkim z *Twórczością Franciszka Rabelais'go*, koncepcją literatury karnawałowej i karnawałowego śmiechu[8]. Młody Stanisław Barańczak wykorzystał te pomysły w pracy magisterskiej *O prozie Leopolda Buczkowskiego*, co nie zyskało aprobaty promotora, prof. Jerzego Ziomka, który w recenzji nie omieszkał napisać: „[…] wątpliwości budzi uniwersalizacja pojęcia i kategorii karnawału wedle Bachtina"[9]. Nie tylko Barańczak miał kłopot z Bachtinem. Wojciech Wielopolski wspomina:

> Nigdy nie zapomnę, jak Jerzy Ziomek najwyraźniej znużony uporczywym odwoływaniem się do myśli wielkiego uczonego rosyjskiego napisał na marginesie mojego konspektu „Bachtin nie *uniwiermag*". Zdaniem tym Profesor oprotestował moją ambitną próbę skarnawalizowania wizji młodej prozy przełomu październikowego, co żarliwie lansowałem w brulionie rozprawy

[7] Zob. Taż, *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*, „Teksty Drugie" 2010, nr 1–2.

[8] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

[9] Zob. A. Legeżyńska, *Stanisław Barańczak (1946–2014) o języku poetyckim, kulturze popularnej i sztuce przekładu*, [w:] *Stulecie poznańskiej polonistyki (1919–2019)*, t. 3: *Nauka o literaturze (po roku 1945)*, red. S. Wysłouch i in., Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2019, s. 223–224.

doktorskiej. I trudno było wytłumaczyć się z tego zarzutu podczas zakładowej dyskusji[10].

Oczywiście nie wszystkie Bachtinowskie aplikacje muszą być naiwne. Książkę *Słowa i ludzie* kończy znakomity rozdział *Humor strukturalistów (fotoopowieść)*, w którym – ku mojemu zdziwieniu – w ogóle nie ma odwołań do Bachtina… Autorka charakteryzuje żywiołową, „okołokonferencyjną", nieoficjalną, ulotną twórczość, która łatwo może zostać zapomniana. Przytacza mnóstwo przykładów, tworzy listę wykorzystywanych i nowo utworzonych gatunków literackich. Na dodatek czas wolny uczestników sesji dokumentuje fotograficznie. Nie wiem, czy dałoby się tu coś jeszcze dodać. Na humor strukturalistów można jednak spojrzeć z innego punktu widzenia. Przede wszystkim oddzielić folklor konferencyjny od innych typów humoru, ponieważ wyróżnia go zasadniczo sytuacja komunikacyjna i status autora.

Folklor konferencyjny powstaje okazjonalnie, w małych wspólnotach, w wąskim kręgu uczestników, inspirowany zaistniałą sytuacją towarzyską. Ma charakter nieoficjalny, nie zostawia śladu w sprawozdaniach czy księgach naukowych. Dowcipy i wierszyki, często pisane zbiorowo, na poczekaniu, krążą jako teksty anonimowe, o nieustalonym (albo wątpliwym) autorstwie. Nierzadko też łamią obowiązujące normy, lekceważą akademicką hierarchię i wykpiwają „generalicję". Mają charakter karnawałowy, z ducha bachtinowski. Przywołują realia, posługują się aluzją, która – zrozumiała w chwili powstania – później może stać się nieczytelna. Takie „karnawałowe" teksty rodziły się na konferencjach teoretycznoliterackich.

Podczas ostrej zimy 1978 roku młodzi (i starzy) teoretycy mieszkali w Przyjezierzu w budynku przeznaczonym na wypoczynek letni. Pokoje, bez łazienek (nie te czasy!), miały wejścia z zewnętrznej galeryjki. Było przeraźliwie zimno. Pierwszego dnia Profesor Ziomek

[10] A. Legeżyńska, W. Wielopolski, *Trzcina metodologiczna*, [w:] *Stulecie poznańskiej polonistyki…*, dz. cyt., s. 259 (pierwodruk artykułu ukazał się pod tytułem *Bachtin – nie uniwiermag*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2, s. 154).

przeczytał swój referat i uciekł do Poznania, bo – jak powiedział – nie będzie chodził w płaszczu pod prysznic. Ale grono młodszych pracowników naukowych, magistrów i doktorów, gromadziło się wieczorami w którymś z pokojów, rozgrzewało składkowym alkoholem, i tak powstawały „nagrobki" – mniej lub bardziej eleganckie, mniej lub bardziej turpistyczne, które, rzecz oczywista, nie zostały upublicznione. Szanowny uciekinier też został bohaterem nagrobka:

Tu śmierci uległ
Chłop nie ułomek
Nazwisko: Bühler
Pseudonim: Ziomek.

Dlaczego Bühler? Otóż dlatego, że Profesor w referacie zachwycał się Karlem Bühlerem. Zachwyt ten w wersji drukowanej zamienił się raptem w jeden rozbudowany przypis. Nagrobki otrzymali także organizatorzy sesji, Janusz Sławiński i Michał Głowiński:

Sławińskiego Janusza
Wiedza już nie chroni,
W synchronii jego dusza,
A ciało w diachronii.

Biedny Yorick, lecz cóż z tego,
Gdy to czaszka Głowińskiego?

Bohaterami nagrobków byli także młodsi: Balcerzan, Bolecki i Nycz:

Co to za semiota
Tak się w grobie miota?
To Edwarda dusza twarda
Pragnie dalej tworzyć,
Nie chce się rozłożyć.
Pod kamienną płytą
Wyje za kobitą.

Zapal znicz! Tu leży Nycz!

Tutaj zgodnie z Bożą wolą
Spoczął nasz kochany Bolo.

Folklor konferencyjny często jest dziełem zbiorowym i wiedzie anonimowy żywot. Najlepszym przykładem jest przytoczona przez Danutę Ulicką, prezentowana w Świdrze (2010) na międzynarodowej konferencji poświęconej strukturalizmowi „Uczta ludożerców. Potrawy skomponowane wg projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”[11]. Skrzące się dowcipem menu strukturalistów zawiera aluzje do nazwisk naukowców i ich narodowości („Greimaski litewskie z farszem francuskim”, „Kridle po wileńsku”, „Kotlet de Courtenay z Saussure’em słodko-kwaśnym”, „Grzybki Mayenowane”, „Vodička niegazowana”). Bardziej wyrafinowane gatunki wypowiedzi – literackie pastisze, moskaliki i limeryki – mają oczywiście swoich autorów, ale popularyzują się i stają własnością powszechną. Jeśli nie zostaną opublikowane, ich autor popada w niepamięć. Zawsze jednak ta nieoficjalna (lub półoficjalna) działalność ma charakter świąteczny. Prezentowana jest na uroczystej kolacji, przy biesiadnym stole, poza salą konferencyjną. Zabawy literackie Henryka Markiewicza *Z biurek i szuflad pracowników Instytutu Filologii Polskiej UJ. Fantazja bibliograficzna*[12], w których autor dowcipnie parafrazował tytuły prac krakowskich polonistów i kpił z czasopism, które redagowali, były czytane w Piwnicy pod Baranami, po sesji z okazji 90-lecia profesora. Wiersze poświęcone jubileuszowi Teresy Walas, przedrukowane w antologii *Wiek teorii*, opatrzone przez redaktora wieloma przypisami[13], dowodzą, że folklor konferencyjny jest kierowany do wąskiej wspólnoty, a czytany po latach, w szerszym gronie, wymaga wyjaśnienia realiów i aluzji. Zawsze jednak funkcjonuje w „czasie świątecznym”, poza

[11] Danuta Ulicka, cytując *Ucztę*…, zdradza jej autorów: A. Berkietę, A. Kobelską i Ł. Wróbla, zob. *Słowa i ludzie*…, dz. cyt., s. 331–333.

[12] H. Markiewicz, *Żartem i pół serio*, Universitas, Kraków 2008, s. 29–32.

[13] Tenże, *Nowe rymowanki dla Teresy Walas. Naśladowanie z Wisławy Szymborskiej z autointerpretacją*, oprac. A. Hellich, [w:] *Wiek teorii. Antologia 2*, red. D. Ulicka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020, s. 47–50.

oficjalnym obiegiem. Nieoficjalna historia konferencji jest jeszcze do napisania.

Humor akademicki

Zjawisko, którym kompetentnie zajęła się Danuta Ulicka, ma szerszy, nie tylko „strukturalistyczny" wymiar. Wiersze okolicznościowe, pastisze, parodie pracownicy i studenci pisali „od zawsze", a niektóre nawet zachowały się w archiwach[14]. Dlatego proponuję mówić nie o „humorze strukturalistów", tylko o **humorze akademickim**. Przejawia się on najczęściej w trzech formach jako:

1) folklor okolicznościowy;
2) satyra środowiskowa;
3) parodia metodologiczna.

Oczywiście granice między nimi nie są, bo nie mogą być, ostre.

„Bachtinowski" folklor konferencyjny stanowiłby jeden z typów humoru akademickiego, obok dwóch pozostałych, różniących się układem komunikacyjnym: pozycją autora i zbiorowego odbiorcy. Satyra środowiskowa ma charakter obyczajowy i szeroki adres społeczny. Jest autorska i „profesjonalna", skierowana do całej rzeszy humanistów. Jednym z jej gatunków jest powieść uniwersytecka, o której także pisała Danuta Ulicka[15]. Koronny przykład stanowi tu *Mały światek* Davida Lodge'a, ukazujący w krzywym zwierciadle ambitnych i zawistnych bohaterów, łasych na apanaże i zaszczyty. Nasza konferencja teoretycznoliteracka także została sportretowana – w powieści Jerzego Kaczorowskiego *Zamek* (1978)[16] – jako targowisko próżności. Autor skarykaturował tematy referatów,

[14] I. Kiec, *Poznańscy poloniści i polonistyka w krzywym zwierciadle noworocznej szopki AD 1934*, „Studia z Kultury Popularnej" 2017, nr 1, s. 67–90.

[15] D. Ulicka, *Obrona teorii (o upowieściowieniu literaturoznawstwa i powieściach profesorskich)*, [w:] tejże, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*, Universitas, Kraków 2007, s. 277.

[16] J. Kaczorowski, *Zamek*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1978.

dyskusję[17] i terminologię, a także pokazał, że uczestnicy zamienili się w sektę, zagrażającą inaczej myślącym.

Gatunkiem chętnie wykorzystywanym w satyrze środowiskowej jest felieton. Niezastąpiony okazał się tu Umberto Eco, drwiący z instytucji i konwencji prac naukowych. W jego *Zapiskach na pudełku od zapałek* znajdziemy kpinę z przypisów, które wielokrotnie są obszerniejsze od tekstu (*Suplement*), czy instrukcję *Jak urządzić bibliotekę publiczną*, zawierającą rady mające zniechęcić czytelników, a najlepiej w ogóle ich odstraszyć od korzystania z biblioteki, w której są uważani za wrogów, a dostęp do książki jest maksymalnie utrudniony[18].

Jednakże za najciekawszy i najbardziej wyrafinowany typ humoru akademickiego uważam **parodię metodologiczną**. Zrodził ją pluralizm metodologiczny, a wypracowane przez strukturalizm i psychoanalizę procedury oraz wyrazista terminologia zachęcały, żeby je sprawdzić w analizie literackiej. Ale problem jest głębszy, ponieważ interpretacja stanowi podstawową czynność filologa i nie da się jej zlekceważyć ani pominąć. Toteż w latach dziewięćdziesiątych przetoczyła się burzliwa dyskusja na temat granic interpretacji, kwestionowanych przez pragmatystów[19]. Czy mamy do czynienia, jak twierdził Andrzej Szahaj[20], z „anarchizmem interpretacyjnym",

---

[17] Kaczorowski przedstawił incydent, do którego doszło w Ślemieniu (1975). Marian Stępień ostro zaatakował referat Michała Głowińskiego o stylach odbioru za brak badań socjologicznych, na co referent odrzekł, że zgodnie z wojskowym rozkazem wykonał „krótką pracę myślową". Bohater powieści, krytyczny wobec środowiska, solidaryzuje się z dyskutantem i nazywa go Don Kichotem (*Zamek*, dz. cyt., s. 28, 31, 35, 43, 47).

[18] U. Eco, *Zapiski na pudełku od zapałek*, przeł. A. Szymanowski, Historia i Sztuka, Poznań 1993, s. 19–23. Fragment dotyczący biblioteki znajduje się także w książeczce Eco *O bibliotece*, przeł. A. Szymanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

[19] U. Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996; H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, [w:] tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000; „Teksty Drugie" 1997, nr 6 oraz 1998, nr 4.

[20] A. Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997, nr 6.

którego granice wyznacza nie sam tekst, lecz kontekst kulturowy i społeczny? Czy może to tekst stawia wymogi, które należy respektować, co pozwala falsyfikować interpretacje?[21] Umberto Eco w dyskusji o interpretacji i nadinterpretacji wyróżnił trzy kryteria, które należy uwzględnić: *intentio auctoris*, *intentio operis* i *intentio lectoris*[22]. Czy mogą się one przydać? Kazimierz Bartoszyński podsumował kontrowersje, mówiąc o dwóch typach interpretacji: „klasycznej", opartej na „kontekście macierzystym" (rozumianym jako konwencja literacka) oraz „hermeneutycznej", swobodnej, wolnej od wszelkich rygorów[23].

Parodie interpretacji proponuję potraktować jako swoiste laboratorium i sprawdzić proponowane kryteria na tekstach znakomitych badaczy: Henryka Markiewicza, Leszka Kołakowskiego i Edwarda Balcerzana.

Twórcze zdrady „Przyjaciół" Mickiewicza mają trzy datowane przez Markiewicza części, które powstawały kolejno w latach 1962, 1981 i 1995[24]. Daty te są znaczące, sygnalizują okresy popularności określonej metody interpretacji. Część pierwsza (1962), jeszcze nieśmiała, przedstawia dwa alternatywne odczytania wiersza: marksistowskie i „sartrowskie". Według nich fabuła pokazuje upadek feudalizmu i nowy egoistyczny ustrój – kapitalizm (oczywiście z odwołaniem do Marksa i Engelsa). Albo też ukazuje sytuację egzystencjalną Mieszka, porzuconego niedźwiedziowi na pożarcie, samotnego i nieszczęśliwego jak bohaterowie Becketta. Część druga (1981) jest bachtinowska (sic!), ponieważ czerpie z Bachtina kategorie interpretacyjne: chronotop oraz opozycję góra–dół. Postacie znalazły się w innych przestrzeniach, w górze Leszek, a w dole Mieszek, doświadczający strachu i jego fizjologicznych skutków.

---

[21] H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, dz. cyt.

[22] U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, dz. cyt.

[23] K. Bartoszyński, *„Klasyczność" i „nieklasyczność" interpretacji*, „Teksty Drugie" 1998, nr 4.

[24] H. Markiewicz, *Twórcze zdrady „Przyjaciół" Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2003.

Opozycje czasowe (teraz i dawniej) oraz przestrzenne (dół i góra), kontrastowe postacie (kontrast wzmacniają dywagacje onomastyczne) oraz poniżająca i jednocześnie „wesoła materia" ratująca bohatera odwołują się do Bachtina (nie mówiąc już o przypisie do *Twórczości Franciszka Rabelais'go*).

Część trzecia (1995), pisana – jak zanotował autor – „po lekturze dekonstrukcjonistów", falsyfikuje początek utworu, akcentując nierozstrzygalną aporię w kwestii istnienia/nieistnienia przyjaźni na świecie i pokazuje, jak retoryka zawiesza logikę. Nie obyło się tu bez cytatu z de Mana. Wszystkie trzy interpretacje parodiują modne trendy w literaturoznawstwie. Pierwsza – poprzez przywołanie nieuzasadnionych kontekstów interpretacyjnych, druga i trzecia – poprzez stosowanie w analizie prostego dydaktycznego utworu wyrafinowanych kategorii i dwudziestowiecznych procedur interpretacyjnych. Natomiast tytuł całości – *Twórcze zdrady „Przyjaciół" Mickiewicza* – podkreśla zdradę *intentio auctoris* i ludyczny dystans autora.

Parodią jest także *Legenda o Cesarzu Kennedym. Nowa dyskusja antropologiczna* Leszka Kołakowskiego (1986)[25]. Autor, zgodnie z tytułem, przedstawia dyskusję toczącą się w 6684 roku na zjeździe Akademii Nauk, po Wielkiej Katastrofie, która zniszczyła ziemską cywilizację. Trzech antropologów: Rama, Gama i Ngama, interpretuje szczątkowo zachowaną, niejasną legendę o Cesarzu Kennedym. Utwór zawiera wiele dowcipów słownych, jak znaczące, deprecjonujące nazwiska filozofów patronujących dyskutantom, zawierające aluzje do Freuda (Fraud) i Marksa (Calamarx), czy też utożsamienie Levi-Straussa z dziewiętnastowiecznym amerykańskim producentem spodni. Synonimiczne nazwy państw traktowane są jako byty odrębne (Ameryka i USA, Rosja i Związek Radziecki), a dwie wyspy, Irlandia i Islandia, traktowane jako jedna. Dosłowne tłumaczenie zwrotów frazeologicznych wprowadza dodatkowe

[25] L. Kołakowski, *Legenda o cesarzu Kennedym. Nowa dyskusja antropologiczna*, przekład autoryzowany A. Barańczak, [w:] tegoż, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Res Publica, Warszawa 1990.

komplikacje. Nie wiadomo, jak rozumieć Zatokę Świń – jako krainę kastratów czy krainę bogactwa? A milioner to bogaty czy biedny? Cesarz, kobieciarz (fr. *un coureur des jupes*), uznany zostaje przez dr. Ramę za androgyna biegającego w spódniczkach. Rama wyznaje „dżinsową doktrynę" Levi-Straussa, stosuje binarne opozycje wywiedzione z kroju spodni, które muszą mieć dwie nogawki. Te opozycje to: marzenie–rzeczywistość, Północ–Południe, męskość–żeńskość i biedny–bogaty. Według niego szlachetny Cesarz Kennedy usiłował zniwelować te opozycje, co zakończyło się jego klęską w Zatoce Świń. Zdaniem dr. Ramy legenda dowodzi, że sprzeczności życia ludzkiego są nieusuwalne. Psychoanalityk, dr Gama, polemizuje z tezami przedmówcy: Cesarz był nie androgynem, tylko kastratem, pokonanym w krainie kastratów (w Zatoce Świń), a cała legenda ujawnia lęk przed kastracją. Natomiast dr Ngama interpretuje legendę po marksistowsku, jako obraz walki klas. Świnie nie są symbolem seksualnym – symbolizują bogactwo (dowodzi tego zachowana ulotka: „zabić te bogate świnie"). Szlachetny Cesarz, walczący o sprawy biednych, został zamordowany przez bogatych. „Wspólnota interpretacyjna" szacownej Akademii miała problem, którą z trzech interpretacji przyjąć. Dopiero piąte głosowanie przyniosło rozstrzygnięcie. Zwyciężył psychoanalityk, a jego adwersarze – zgodnie z obowiązującym prawem dotyczącym niesłusznych teorii antropologicznych – zostali skazani na śmierć.

Najciekawsze wydają się parodie metodologiczne – nie tylko dlatego, że pokazują wielość interpretacji i demonstrują różne narzędzia interpretacyjne. Poprzez negację zakładają one granice interpretacji, których przekroczenie jest źródłem komizmu. U Markiewicza taką granicą jest konwencja literacka: utwór Mickiewicza to bajka z morałem, w której ludzie, przedstawieni jako typy, nie wymagają analizy psychologicznej, a prosta fabuła – przestrzennej. U Kołakowskiego granicę wyznacza prawda historyczna, którą zna czytelnik, ale nie znają jej dyskutanci, błędnie odczytujący semantykę tekstu. Obie parodie utrzymane są więc w ramach „interpretacji klasycznej", zmierzającej do jednoznaczności. Kołakowski jednak ostrzega przed

„wspólnotą interpretacyjną", która dążąc do przyjęcia jedynej słusznej wykładni, może być dla społeczeństwa groźna.

Inną sytuację przedstawił Edward Balcerzan w krótkim tekście *O interpretacji zabawowo*[26]. Znajdujemy tam sześć odczytań krótkiego wiersza Mirona Białoszewskiego *Niedopisanie*. Interpretatorzy – poloniści – przywołują najróżniejsze konteksty: językowy, egzystencjalistyczny, obyczajowy, psychoanalityczny, feministyczny, a nawet norwidowski. I każdy z kontekstów znajduje w semantyce utworu jakieś uzasadniające pojęcie. Autor jest wobec tego bogactwa bezradny, bo chciał właśnie polemizować z poglądem o „anarchizmie interpretacyjnym". Komizm polega na tym, że przedstawione interpretacje wyglądają na równorzędne. W przeciwieństwie do poprzednio omówionych, mocno osadzonych w „kontekście macierzystym" utworu, wydają się bliższe interpretacji hermeneutycznej, preferującej wieloznaczność, doświadczenie osobiste interpretatora i swobodę w docieraniu do znaczeń ukrytych pod powierzchnią tekstu. Jednakże zdemaskujmy żart Balcerzana: w zgromadzonych interpretacjach nie pojawiła się ta, którą można by uznać za „klasyczną", opartą na wyraźnych sygnałach ważności, jak tytuł, na który nikt nie zwrócił uwagi (*Niedopisanie*), i początek („przyjdź pismo"), sugerujące dylematy procesu twórczego.

Wszystkie omawiane parodie poprzez negację potwierdzają istnienie *intentio auctoris*, której nie można lekceważyć, a także *intentio operis*. Tekst literacki stawia opór. Jego semantyka oraz konwencja gatunkowa powodują, że naruszenie ich staje się komiczne, co potrafili wykorzystać znakomici literaturoznawcy.

Od Ingardena do Bachtina, od teorii do archiwum, od naukowej powagi do humoru strukturalistów. Życzę Danucie Ulickiej, żeby jeszcze nie raz zaskoczyła polonistyczną wspólnotę interpretacyjną!

---

[26] E. Balcerzan, *O interpretacji zabawowo*, [w:] tegoż, *Zuchwalstwa samoświadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.

Abstract

Danuta Ulicka, Her Subjects, and Academic Humour

The author examines the issue of academic humour, which Danuta Ulicka addressed following her studies on Roman Ingarden and Mikhail Bakhtin. She distinguishes three types of humour: conference lore, satire of the academic milieu, and methodological parody. The article analyses three parodies written by prominent scholars: Henryk Markiewicz, Edward Balcerzan, and Leszek Kołakowski.

Keywords: Danuta Ulicka, academic humour, conference lore, methodological parody

Teresa Dobrzyńska
Instytut Badań Literackich PAN
ORCID: 0000-0002-7078-9209

Interpretacja utworu poetyckiego w świetle pytań o status podmiotu i rolę języka w kreowaniu obrazu rzeczywistości (refleksje przy lekturze wiersza Piotra Matywieckiego *XXX*)

Poezja może wyrażać rozmaite stany rzeczy, formy obecności podmiotu i modalności istnienia, analizy przedstawień poetyckich mają zatem dużą wartość poznawczą. Z tego punktu widzenia interpretacja poezji powinna być traktowana jako alternatywna ścieżka badania pewnych podstawowych kwestii i ich zmiennych ujęć w obrębie relacji człowiek–język–świat, kwestii, które w innym trybie bywają analizowane w dyskursie teoretycznoliterackim lub filozoficznym.

Za przykład tekstu poetyckiego kryjącego w sobie wiele odniesień do zagadnień podejmowanych w rozważaniach współczesnych teoretyków literatury i filozofów niech posłuży wiersz Piotra Matywieckiego, opatrzony enigmatycznym tytułem *XXX*[1]:

Cień kolumny przybiera kształty świata.
Jest fragmentem psalmu w kryminalnym filmie.
Deszczem bijącym o blaszany dach stadionu.
Przypadkowym rytmem głosek w mojej mowie.
Niemożliwą wspólną myślą miejskiego tłumu.
Jest zaropiałym okiem wszechwiedzącej myszy –
w mrugnięciu sekundy przebija ludzi.
Jest sekundą. Jest mną za sekundę.
Nikt nie zna mojej przyszłej twarzy,

[1] P. Matywiecki, *XXX*, [w:] *Epika*, Biuro Literackie, Kołobrzeg 2025, s. 6.

ale jeśli jej nie będzie,
nie popatrzy na mnie żadna twarz.
Cień kolumny drży, bo uciekły mu ziemia i słońce,
wysokie znaczenia nie dotykają mnie cieniem.

Utwór opisuje stany przedmiotów i zjawisk włączonych w obręb osobistych doświadczeń człowieka – stany doświadczane przez podmiot w osobliwie przeżywanym czasie i w potoku różnych osobistych doznań. Przejdźmy do dokładnej lektury tego tekstu.

Na początku wiersza pojawia się obraz rzucającej cień kolumny, a dokładniej: cienia kolumny, bo to cień jest głównym przedmiotem obserwacji. Powtórzenie tego motywu pod koniec utworu tworzy ramę kompozycyjną tekstu i nadaje mu spójność tematyczną[2], a finalny powrót do obserwacji cienia jest czynnikiem scalającym w potoku myśli, zarazem zaś przekształca linearne następstwo scen w momentalne przeżycie.

Ujęcie czasowe obu przedstawień cienia kolumny: czas teraźniejszy użyty w zdaniach głównych rozpoczynających i kończących wiersz sugeruje, że całość utworu odtwarza akt medytacji wymykający się porządkowi opowiadania o zdarzeniach zewnętrznych – uobecnia czas zatrzymany w pewnym „tu i teraz". Tekst werbalizuje zatem pewne doświadczenie egzystencjalne: jest to doznanie czasu niemierzalnego czy zneutralizowanego pod względem trwania, a wypełnionego osobistym przeżyciem dokonującym się w akcie kontemplacji cienia kolumny.

„Cień kolumny" nie jest w wierszu bytem niezależnym. Jest przedmiotem obserwacji osoby, która parokrotnie potwierdza w tekście swoją obecność, używając zaimków: „mną", „mojej",

[2] O roli ramy w tworzeniu całościowych znaczeń dzieł plastycznych (m.in. ikon) i tekstów literackich pisał Borys Andriejewicz Uspienskij, zob. B.A. Uspienskij, *Poetika kompozicyi*, „Iskusstwo", Moskwa 1970; przekład polski: B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, „Śląsk", Katowice 1997. Zob. też rozważania na ten temat na gruncie teorii tekstu: T. Dobrzyńska, *Tekst. Próba syntezy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993.

(dwukrotnie) „mnie”[3]. Wszystko jest przeniknięte obecnością owego podmiotu, a zauważane zjawiska są elementami obserwacji prowadzonych z perspektywy tej osoby i stają się treścią jej indywidualnych przeżyć.

Zagadkowy status najważniejszego obrazu cienia kolumny i związku tego ulotnego zjawiska z podmiotem wiersza objawi się z większą wyrazistością, gdy weźmiemy pod uwagę wieloznaczność leksemu *cień*. W haśle słownikowym odnotowano kilka znaczeń tego słowa, spośród których wybierzmy te najbardziej relewantne w przypadku prowadzonej tu analizy: „**cień** – **1.** ciemne odbicie oświetlonego przedmiotu padające na stronę odwróconą od źródła światła; […] *fraz.* Być czyimś cieniem ‘być czyimś nieodstępnym towarzyszem; podporządkowywać się całkowicie komuś’; […] **5.** ‘zarys postaci, kształtu; sylwetka’ […]; **6.** ‘duch zmarłego; upiór, widmo, zjawa’ […]”[4]. W wierszu Matywieckiego cień pojawia się w trzech odsłonach: „Cień kolumny przybiera kształty świata”, „Cień kolumny drży, bo uciekły mu ziemia i słońce” i „wysokie znaczenia nie dotykają mnie cieniem”. Dwa z wymienionych tu zdań (te bezpośrednio wiążące cień z kolumną) można odczytać jako obserwacje wyglądu cienia padającego od kolumny; nazwa zjawiska ma w tym wypadku znaczenie dosłowne. Ale zaskakujące powiązanie drżeń cienia z przyczyną tego drżenia („bo uciekły mu ziemia i słońce”), a także uwydatniona w trzecim zdaniu relacja: cień kolumny–podmiot wiersza, w której cień nie spełnia oczekiwanej roli (mógłby padać na obserwatora i otwierać mu dostęp do „wysokich znaczeń”, których kolumna jest symbolem, ale tego nie robi) – oba te ujęcia nadają cieniowi szczególny status. Zestawienie tych

[3] Orientującą rolę perspektywy osobowej „ja” w akcie mówienia – rolę zasadniczą przy wyznaczaniu podstawowej orientacji w czasie, przestrzeni i w obrębie relacji personalnych („ja”–„tu”–„teraz” / „ty”–„tam”–„wtedy”) – analizował Émile Benveniste. Por. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard, Paris 1966.

[4] Por. *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, wyd. 9, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989 – hasło: *cień* (wypis znaczeń).

sformułowań pozwala wysnuć wniosek, że przybieranie kształtu świata przez cień i drżenie cienia, a także jego wyłączenie się z pośrednictwa w kontakcie kolumna–człowiek, nie są to po prostu obserwowane zdarzenia, w których cień pełni bierną rolę. Czasowniki opisujące zachowanie cienia ulegają deleksykalizacji i uaktywnia się ich zatarty potencjał znaczeniowy, dzięki czemu cień kolumny staje się aktywnym bytem, który jest zdolny do autonomicznych działań: przybiera kształty, drży, może wpływać na kontakt obserwatora z otoczeniem. Wszystkie te ukryte potencje, związane z pojęciowym statusem językowych reprezentacji zjawisk jako metafor językowych[5] – określeń, które w odpowiednim kontekście objawiają swoje dosłowne znaczenia, awansują cień do kategorii ożywionego bytu. Jest to jednocześnie byt wyjątkowy, o wysokim statusie, a przesądza o tym jego rozległy, wręcz kosmiczny zasięg oddziaływań – por.: „Cień kolumny przybiera kształty świata", „Cień kolumny drży, bo uciekły mu ziemia i słońce". Ale najważniejszy jest tu związek cienia z kolumną. Oba obiekty należą do arsenału symboli archetypowych, a to ich szczególne wyposażenie semantyczne znalazło w wierszu potwierdzenie. Zostało wyrażone expressis verbis w odniesieniu do kolumny, którą określa figuralna peryfraza: „wysokie znaczenia"[6].

Przywołajmy zatem treść symboliczną najważniejszych motywów wiersza: „kolumny" i „cienia". W *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego[7] czytamy:

---

[5] Nawiązuję tu do kognitywnej koncepcji George'a Lakoffa i Marka Turnera, zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live by*, University of Chicago Press, Chicago 1980; przekład polski: *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988 (zob. zwłaszcza rozdz. 7 – *Personifikacja*, s. 56–57).

[6] To określenie reprezentuje figurę retoryczną syllepsy, łączy bowiem sens dosłowny (kolumna jest wysoką pionową konstrukcją) z przenośnym (kolumna jest symbolem oznaczającym różne wzniosłe pojęcia mające wysoką rangę).

[7] Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990 – hasła: *kolumna* i *cień* (wybór znaczeń).

KOLUMNA (Filar, Słup)
Kolumna jest symbolem osi świata, połączenia Ziemi z niebem; trwałości. […] jako kolumna z bazą i głowicą bliska wyobrażeniom drzewa kosmicznego, drzewa świata, drzewa życia. […] W wielu kulturach świata wznosi się kolumny wolno stojące, nie przeznaczone do podpierania żadnego stropu, mające sens jedynie symboliczny. Wyobrażają one tryumf nad nieprzyjaciółmi, upamiętniają zwycięskie wyprawy, […], wyrażają wdzięczność niebu, prezentują wieczno-trwałość skutków znakomitych czynów, głoszą ubóstwienie wielkich ludzi. [Wśród najsłynniejszych kolumn z różnych krajów wymieniony został – dop. T.D.] symbol Warszawy, kolumna Zygmunta III Wazy na placu Zamkowym, o której pisał Słowacki: „jest u nas kolumna w Warszawie, na której usiadają podróżne żurawie, spotkawszy jej liściane czoło wśród obłoka; taka zda się odludna i taka wysoka!" (*Uspokojenie* 1–4) […].

CIEŃ
Cień symbolizuje (pół)mrok […], negatywnego sobowtóra, drugie Ja […], nierealność (świata), ulotność, iluzoryczność. […].
Cień na ziemi – mijająca chwila […].
Cień jako bezkrwisty i pozornie tylko ożywiony kształt – nierealność doczesnego świata […].
Być czyimś cieniem – być czyimś nieodstępnym towarzyszem […].
Cień – ulotność, nietrwałość, nierealność, zmienność […].

Kolumna z wiersza Matywieckiego jest nasycona treściami symbolicznymi: stoi wysoka i wzniosła, skierowana ku górze; jest materializacją wartości i heroizmu jako nośnik „wysokich znaczeń". Jej wysmukła sylwetka pnie się w niebo i wyznacza linię pionową, która w scenie przedstawionej w wierszu reprezentuje podstawowy układ orientujący – swoistą *axis mundi*. Przytoczona słownikowa definicja kolumny podsuwa możliwość jej identyfikacji z Kolumną Zygmunta w Warszawie – obiektem koncentrującym w planie symbolicznym bogate treści, szczególnie bliskie mieszkańcom Warszawy. Hipoteza identyfikująca kolumnę z wiersza Matywieckiego z tą właśnie warszawską kolumną z Placu Zamkowego konkretyzowałaby i zawężała w sposób arbitralny sens motywu, ale w wierszu warszawskiego

poety, głęboko związanego z miastem, jest hipotezą kuszącą. Przyjęcie jej pozwala powiązać opisaną w wierszu scenę z refleksjami na temat Kolumny Zygmunta wypowiadanymi w poemacie Juliusza Słowackiego, który w tym obiekcie odkrywał centrum aksjologiczne swojego świata i losów narodu w dramatycznym momencie historii.

Odczytywanie archetypowych treści reprezentowanych przez najważniejsze motywy wiersza uwydatnia kontrast, wokół którego komponowana jest scena liryczna. Wertykalna oś kolumny pojawia się w nierozerwalnym związku z horyzontalnie ułożonym cieniem. Pion i poziom tych zjawisk zyskują dodatkowe skontrastowanie w polu konotacji: niezmienność, bezruch, niedostępność, cechujące kamienny obiekt, przeciwstawiają się konotacjom zmienności położenia i kształtu oraz zależności bytowej cienia, który – choć nierozłącznie związany z kolumną – nie przenosi na obserwatora jej wzniosłych znaczeń („wysokie znaczenia nie dotykają mnie cieniem").

Kolumna i jej cień tworzą skontrastowaną parę obiektów symbolicznych, ale już jako zespolony obraz stanowią punkt wyjścia serii asocjacji. Banalna obserwacja cienia, który „przybiera kształty świata" (bo jego liniowy zarys załamuje się na nierównościach terenu lub, na przykład, na schodkowej konstrukcji bazy kolumny), dopełnia się serią zjawisk skojarzonych z tym obrazem, a „przybieranie kształtów świata" zyskuje jeszcze bogatszy sens przenośny. Skojarzone zjawiska to swego rodzaju ekwiwalencje lub metamorfozy wyjściowego motywu; ich seria wypełnia całą wewnętrzną część utworu i do obrazu spokojnej obserwacji bezgłośnego fenomenu „cienia kolumny przybierającego kształty świata" wprowadza nagle dźwięki, hałas, brzmienia języka, obecność tłumu i atmosferę zagrożenia:

Jest fragmentem psalmu w kryminalnym filmie.
Deszczem bijącym o blaszany dach stadionu.
Przypadkowym rytmem głosek w mojej mowie.
Niemożliwą wspólną myślą miejskiego tłumu.
Jest zaropiałym okiem wszechwiedzącej myszy –
w mrugnięciu sekundy przebija ludzi.
Jest sekundą. Jest mną za sekundę.

Elementy serii ekwiwalentnych obrazów, która realizuje strukturę: X jest tym, jest tym, jest tym…, przypominają definicje poetyckie[8]. Rzeczywiście mówią one wciąż o tym samym przedmiocie, ale w różny sposób kojarzonym ze zjawiskami pokrewnymi. Treść kolejnych członów utożsamień sumuje się i tworzy unikalną rozbudowaną strukturę predykatywną. Jest to układ kompozycyjny znany z tekstów opartych na strukturze medytacji; układ, który neutralizuje upływ czasu, zatrzymuje myśl na jednym temacie, pogłębiając jego ogląd i otwierając możliwość dołączania nieskończonego ciągu dopełnień[9].

Przepływ obrazów jest chaotyczny, odzwierciedla tok luźnych asocjacji. Kolejne człony kaskady nie mówią o faktycznych przeobrażeniach cienia kolumny, lecz werbalizują rozmaite skojarzenia, jakie ta inicjalna obserwacja wywołuje. Można przypuszczać, że są to zdarzenia przywoływane z pamięci, objawiają się więc w kolejności nieumotywowanej zewnętrzną dynamiką jakiejś łatwej do zidentyfikowania historii, następując w arbitralnym uszeregowaniu, zależnym jedynie od „ruchu myśli" czy tajemnego porządku nawarstwiania się wspomnień. Wszystkie one mają w wierszu cechę wspólną: nie są zdarzeniami osobnymi, lecz dopełniają treść przeżycia

---

[8] Definicje poetyckie dokładniej analizowała Anna Pajdzińska. Badaczka zwróciła uwagę, że takie konstrukcje „[…] przypominają definicje tylko formalnie. Z logicznego punktu widzenia są błędne: nie ujawniają treści i zakresu jednostki, nie odwołują się do zestawu cech koniecznych i wystarczających. […] Eksponują jeden lub – co najwyżej – kilka aspektów opisywanej jednostki, a nie jej znaczenie całościowe", zob. A. Pajdzińska, *Definicje poetyckie*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1993, s. 221, 235.

[9] Takie układy kompozycyjne, charakterystyczne dla gatunku medytacji, analizowałam w artykule: T. Dobrzyńska, *Medytacja. Gatunek mowy i jego realizacje tekstowe*, [w:] *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2010, s. 115–143; przedruk w: tejże, *Tekst poetycki i jego konteksty*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 32–56. Strukturę medytacji i różne zastosowania tej formy omawia też Stanisław Dąbrowski w rozprawie *Medytacja (studium genologiczne)*, „Przegląd Humanistyczny" 1989, nr 4, s. 61–81 (cz. 1), nr 5, s. 89–107 (cz. 2).

związanego z początkowym elementem sceny lirycznej – ze spostrzeżeniem zmiennych wyglądów cienia kolumny. Dookreślając treść tego zjawiska, stają się jego ekwiwalentami w planie doświadczeń wewnętrznych podmiotu – tego indywidualnego bytu, który odsłania swoje myśli w wierszu.

Kontemplacja cienia kolumny otwiera bohaterowi lirycznemu dostęp do własnych wewnętrznych przeżyć[10], a „kształty świata" przybierane przez cień to ślady jego doświadczeń utrwalonych w pamięci. Część z tych doświadczeń zdaje się kontynuować dwudzielność i aksjologiczną przeciwstawność wyjściowego obrazu: wzniosły psalm, reprezentujący kulturę sakralną, pojawia się w kontekście filmu kryminalnego, należącego do kultury popularnej; padający z nieba deszcz (który niesie konotacje rytualnego zmycia win i oczyszczenia) uderza w dach stadionu – miejsca masowej rozrywki, a rytm, pojawiający się przypadkowo w wypowiedzi i ewokujący metrum wiersza, stoi w opozycji do niezorganizowanej rytmicznie zwykłej mowy (także do prozy).

Cień kolumny, który staje się impulsem wyzwalającym tak różne, a często niezrozumiałe dla kogoś z zewnątrz asocjacje, okazuje się łącznikiem podmiotu z jego wewnętrznym światem we wszystkich możliwych konfiguracjach czasowych: jest jego łącznikiem z przyszłością i świadkiem niepokoju o własne przyszłe istnienie, istnienie ważne nie tylko samo w sobie dla pragnącego żyć człowieka, ale też konieczne, by rzeczywistość mogła przetrwać w takim kształcie, jaki się wyłonił w jej niepowtarzalnym osobistym odbiorze doświadczanym przez jednostkowe „ja"[11]:

Cień kolumny przybiera kształty świata.
[…]

[10] Motyw cienia – pośrednika podmiotu lirycznego z jego przeszłością – pojawia się też w wierszu Piotra Matywieckiego *Dotknięcie*, z tomu *Epika*, dz. cyt., s. 7.

[11] Problem unikalnej podmiotowości wyraził Matywiecki w lakonicznej notatce poetyckiej: „Poznałem mnóstwo «ja», ale nie było tam mnie", zob. tegoż, *Dni*, [w:] *Epika*, dz. cyt., s. 15.

Jest sekundą. Jest mną za sekundę.
Nikt nie zna mojej przyszłej twarzy,
ale jeśli jej nie będzie,
nie popatrzy na mnie żadna twarz.

Moment zadumy w cieniu kolumny wyzwala manifestację pragnień i niepokojów człowieka, który broni swojego prawa do istnienia w poczuciu wartości własnego niepowtarzalnego bytu. Świat, w którym istnieje i który przeżywa, jest jego światem, bo to w nim nawarstwiają się i sumują ważne dla podmiotu lirycznego doświadczenia – na tyle ważne, że odsuwa on nawet (może tylko w chwili zadumy utrwalonej w wierszu) „wysokie znaczenia" symbolizowane przez kolumnę.

Napięcie między rzeczywistością zewnętrzną a indywidualnym istnieniem jaźni, między chaotycznym światem a wrażliwym ludzkim bytem przeciwstawiającym się groźnym zjawiskom – podmiotem głoszącym pragnienie trwania w poczuciu swojej wyjątkowości – przybliża wiersz Matywieckiego do aury liryki romantycznej. Nasuwa się skojarzenie z *Lirykami lozańskimi* Adama Mickiewicza, z wierszem *Nad wodą wielką i czystą…*

* * *

Przeprowadzona interpretacja wiersza Piotra Matywieckiego dowodzi niezwykłych możliwości poezji, która nie tylko konkretyzuje, ale też przetwarza stereotypy pojęciowe zakodowane w języku i modyfikuje językowy obraz świata utrwalony w danym środowisku kulturowym[12]. Utwór poetycki we właściwy sobie sposób

[12] Szeroko zakrojone badania nad pojęciowymi reprezentacjami świata i językowym obrazem rzeczywistości zakodowanym w językach etnicznych prowadzą od lat etnolingwiści ze szkoły lubelskiej, zob. m.in. tomy zbiorowe z tak zwanej czerwonej serii: *Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1993; *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998; *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-

weryfikuje lub podważa przeświadczenia na temat podstawowych kategorii antropologicznych włączonych w relację człowiek–język–czas–rzeczywistość. Jego odczytanie staje się aktem poznawczym, wspierającym rozważania teoretyczne podejmowane w alternatywnym trybie na gruncie teorii literatury i filozofii.

-Skłodowskiej, Lublin 1999; *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995; *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorczykowa, A. Pajdzińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996. Podręcznikowe opracowanie zagadnienia przynoszą monografie: J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006; R. Tokarski, *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

Abstract

Interpretation of a Poetic Work in the Light of Questions about the Status of the Subject and the Role of Language in Shaping the Image of Reality (Reflections While Reading Piotr Matywiecki's Poem *XXX*)

The interpretation of Piotr Matywiecki's poem *XXX* presented in the article reveals the typical ways in which the potential meanings of language are actualised and transformed in poetry. The poet modifies the stereotypical image of the world encoded in language and culture, showing his own "being-in-the-world" determined by his personal way of experiencing time, place, objects, and human existence. The poetic work thus proves to be a space for analysing fundamental anthropological categories, and a reading of it offers an alternative means of accessing the content of reflections pursued simultaneously in the fields of literary theory and philosophy.

Keywords: linguistic worldview, subject, basic anthropological categories, modification of cognitive stereotypes, cognitive function of poetry, Piotr Matywiecki, poem *XXX*

Tomáš Glanc
Universität Zürich
ORCID: 0000-0001-5130-5806

Jakobson's "*Linguistici nihil a me alienum puto*"

"*Linguistici nihil a me alienum puto*" ("nothing linguistic is alien to me"),[1] Roman Jakobson once declared playfully in the later stages of his distinguished career. What exactly did he mean by this? What implications does the statement carry? How are we to understand it today: what associations arise in our minds more than forty years after his death – within a profoundly altered landscape of literary theory and the humanities in general – when we hear this assertion?

Let us first recall the origin of this learned aphorism – while noting at once that the very phenomenon of origin itself, in the sense of a reference to a particular type of canon to which Jakobson alludes, is endowed with its own semantics and discursive value. It is therefore not a matter of merely identifying the source mechanically for the sake of historical accuracy or citation provenance; rather, it is an act that in itself bears interpretive and hermeneutic significance.

Jakobson frequently invoked sources that, from his axiological perspective, were beyond dispute when canonizing his own views and positions. His engagement with references to T. G. Masaryk,[2]

---

[1] R. Jakobson, *Postscriptum*, [in:] *Questions de poétique*, ed. T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1973, p. 486. See in Р. Якобсон, *Вопросы поэтики. Постскриптум к одноименной книге,* [in:] *Работы по поэтике*, Прогресс, Москва 1987, p. 81.

[2] For reasons of greater historical accuracy, I refer to publications of Jakobson's works from the period when he wrote and published them, where

or allusions to Pushkin as a pioneer in the attention to literary form,[3] exemplifies a historically grounded legitimation through the canon of intellectual and cultural history. Thus, when Jakobson asserts that he considers the linguistic approach to be a fundamental matrix of scientific reasoning as such, he turns to a multilayered citation that is not merely a widely recognized bon mot, but also refers to Latin and Greek culture and scholarship as the fundamental canon of European civilization.

"*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*" ("I am human, and I consider nothing human alien to me") was originally a line written in his most famous play, *Heautòn timōroúmenos* (commonly translated as *The Self-Tormentor*), by the Roman dramatist and poet Publius Terentius Afer (Terence).[4] Born in Carthage – hence the cognomen Afer – he arrived in Rome in the second century BCE as an immigrant, often described as a slave (of the senator Terentius, from whom he took his name), though of a privileged background, and later became a prominent writer of comedic drama. The wisdom of this line, as well as the entire plot, was likely borrowed intertextually by Terence from an earlier Greek play; it is often suggested that the author could have been Menander, the most renowned writer of New Attic Comedy, whose dozens of plays – by some estimates nearly a hundred – have survived only in fragments, with one reportedly entitled *Heautòn timōroúmenos*. Jakobson, therefore, is alluding to something indisputably and multilayeredly classical,

---

possible. But it is obvious that the vast majority of these texts are also printed in Jakobson's *Selected Writings*. *Масарик о языке*, [in:] *Центральная Европа* 1930, Vol. 3, pp. 270–276. See also R. Jakobson, *Problems of Language in Masaryk's Writings*, [in:] *T. G. Masaryk in Perspective. Comments and Criticism*, eds. M. Čapek and K. Hrubý, SVU Press, New York 1981, pp. 63–82.

[3] R. Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, ed. T. Glanc, Academia, Praha 2005, s. 22. In Russian: Р. Якобсон, *Формальная школа и современное русское литературоведение*, сост. Т. Гланц, Издательство. Языки славянских культур, Москва 2011, p. 19.

[4] Publius Terentius Afer, *Komödien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), Darmstadt 2012.

much as he did on other occasions when invoking the authority of figures like Leonardo da Vinci (see below).

At first glance, the quote appears straightforward, though it is not entirely unambiguous – especially in Jakobson's paraphrase. What exactly is meant by "human" (*humani*), and how does it relate to what is "linguistic" (*linguistici*)?

Certainly, a musician might claim that nothing musical is alien to them, or a poet that nothing poetic is foreign to them. Yet, in the given context, such a substitution may not remain – at least not in every case – entirely without consequences.

Terence places the line in the mouth of a character named Cremes, who reproaches his neighbor Menedemus (the protagonist) for immersing himself in arduous labor to atone for the wrongs he has committed against his own son. Menedemus retorts by asking whether Cremes has not enough of his own concerns. Cremes' reply – this celebrated line – expresses both his human compassion for the complex situation and his concern over the folly of his neighbor's self-inflicted suffering. Understanding people, their struggles and weaknesses, later becomes, for example in Seneca, the basis of a kind of moral imperative for universal empathy – an imperative that is encapsulated in the aforementioned famous slogan.

Of course, this introduction – with its scarcely justifiable digressions into the details of Jakobson's elegant updating of an ancient citation – might be dismissed as unduly lengthy and deliberately obtuse. Jakobson, who replaces all that is human with all that is linguistic, asserts, entirely understandably and with a touch of humor, that he engages with the world and humanity through the prism of the linguist.

A closer reading – or, more precisely, a differentiation between "man as such" and man–linguist – is, however, not entirely misplaced. For in Jakobson's thought, few things are as typologically distant or alien as the universalism of moral or political empathy toward humans, whether as individuals or communities – that principle of "*humani*." By contrast, all his energy and creativity are directed – with remarkable results, as we know – toward systems, paradigms, rules

and regularities, functions, and phenomena that are either rhetorical (metaphor, metonymy) or scientifically theoretical (symmetry).

Thus, during revolutions and civil wars, he observes with amused detachment the effects of human and political catastrophe on the lexicological consequences of a bloody conflagration,[5] from the epicenter of which he relocated to the relative safety of Prague. Under Stalinism, he attempted, in Bucharin's speeches (before Bucharin fell victim to the terror), to trace support for Formalism and Structuralism.[6] Jakobson's most politically engaged period was perhaps during the Second World War, yet even then his interventions were not directed against the Holocaust itself (although, as a Jew, he had fled Czechoslovakia adventurously following the onset of the occupation). Rather, he used an accumulation of detailed evidence to construct Czech and Slavic culture as a perennial struggle against all that was German and, later, more generally Western – an argument articulated in his anti-German pamphlet *The Wisdom of the Old Czechs* (1943) and in the later manifesto of Slavic-centered comparative literary studies, *The Kernel of Comparative Slavic Literature* (1953).

By 1969, when speaking in Czechoslovakia, he did not address the recent military occupation of his beloved country and its people, but rather focused on his career and on Constantine the Philosopher, the ninth-century scholar mythologized within the "Slavic world."[7]

Not that anyone lacks the right to speak – or remain silent – on whatever they deem appropriate; yet typologically, these authorial choices indirectly illuminate the possible meanings of the aphorism, "nothing linguistic is alien to me." The sincerity of this witticism is beyond dispute, for linguistic methods truly became Jakobson's

---

[5] R. Jakobson, *Vliv revoluce na ruský jazyk (Poznámky ke knize André Mazona, Lexique de la guerre et de la révolution en Russie)*, [in:] „Nové Atheneum" 1920–1921, Vol. 2, pp. 110–114, 200–212, 250–255, 310–318.

[6] Jakobson, *Formalistická škola…*, op. cit., p. 25. In Russian: Якобсон, *Формальная школа…*, op. cit., p. 22.

[7] R. Jakobson, *Přípitek (1969)*, [in:] *Poetická funkce*, ed. M. Červenka. H+H, Jinonice 1996, p. 17 ff.

means of cognition, and he perceived their principles operating across all other sciences, from mathematics to neurology.[8] The deployment of the citation, with its reference to ancient cultural layers, is therefore genuinely central to understanding Jakobson's conception of scientific knowledge.

All the more interesting, in my view, is to reflect on Jakobson's relationship to a domain not usually regarded as the object of linguistics: the visual arts. Is it truly the case, as suggested by some semioticians, that the entire sphere of visual art can be reduced to sign systems analogous to those of language in the narrow sense – and that the history of visual representation is therefore merely a variant of the history of words, texts, and languages? I am not aware that Jakobson ever formulated this so unequivocally. What we do know, however, is that the reduction of visual expression to semiotic principles – albeit, it should be noted, primarily in later interpretations – can be subject to substantial doubt.[9]

It is also certain that visual art was immensely important to Jakobson, even if he wrote relatively little about it. To my knowledge, this issue remains underexplored in the existing literature, which often reduces it to a general acknowledgment of Jakobson's enthusiasm for the avant-garde. In his memoirs, published under the title *My Futurist Years* and edited by the contentious Swedish Slavicist Jangfeldt,[10] Jakobson recalls that around 1911 – when he

---

[8] R. Jakobson, *Linguistics in Its Relation to Other Sciences*, [in:] *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, Bucureşti 1969, pp. 75–111.

[9] J. Elkins, *Marks, Traces, "Traits," Contours, "Orli," and "Splendores". Nonsemiotic Elements in Pictures*, "Critical Inquiry", Summer 1995, Vol. 21, No. 4, pp. 822–860. See also J. Elkins, *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Routledge, New York 1999. I learned about Elkins in 1990s from Dieter Mersch. See for example his later *Alchemistic Transpositions. On Artistic Practices of Transmutation and Transition*, [in:] *Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, ed. M. Schwab, Leuven University Press, Leuven 2018, pp. 267–280.

[10] R. Jakobson, *My Futurist Years*, compiled and edited by Bengt Jangfeldt and Stephen Rudy, translated and with an introduction by Stephen Rudy, Marsilio Publishers, New York, 1997.

first met Mayakovsky, at the age of seventeen – visual art held a decisive significance for him: "At that time, I personally was much closer to artistic circles than to writers and poets."[11]

Jakobson shared – or perhaps inherited from his classmates – a fascination with French post-Impressionists and other protagonists of modern art. He mentions two in particular. The first, Isaak Kan (1895–1945), was the publisher of the school magazine *Мысль ученика* [The Pupil's Thought], with Jakobson and A. Balandin forming the editorial team. Together they participated in dialectological expeditions across the Moscow Governorate; after the revolution, Kan emigrated to Berlin and later to Prague, where he devoted himself to architecture. The second "artistic friend" was Sergei Baidin (Weinstein), himself an avant-garde artist and a friend of Mikhail Larionov, who took part in exhibitions such as *№ 4*, organized by Larionov in Moscow in March 1914.[12]

At the end of 1911, Jakobson, together with friends from the artistic circles, attended the funeral of the legendary painter and renowned portraitist Valentin Serov, who at the turn of the century had become one of the key figures of the modernist association Mir iskusstva, which published the eponymous journal programmatically exploring the Russian version of Art Nouveau and post-realist experiments. Serov also collaborated at the end of his life with Sergei Diaghilev, the legendary impresario of the European "Russian Seasons" of opera, ballet, and theater.[13] A third friend from the visual arts Jakobson mentions is Adolf Milman, a participant in the Bubnovyj valet (Jack of Diamonds) association and exhibitions,

---

The Russian version was first published in Stockholm in 1992 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature 26, Almqvist & Wiksell International, 1992). See also the later edition, *Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза*, Гилея, Москва 2012.

[11] Jakobson, *My Futurist Years*, op. cit., p. 5; in Russian: "Лично я в то время был куда более связан с кругами художников, чем с кругами писателей и поэтов."

[12] Ibid., p. 6.

[13] Ibid., p. 5.

a Jewish artist born in Kishinev in what was then Bessarabia, who emigrated to Paris after the revolution.[14]

A certain culmination of Jakobson's youthful personal ties to the art world is his account of meeting Malevich. The opening sentence reads almost like a fairy tale, and we will likely never know the exact circumstances of the encounter or Malevich's own perspective – he was, in 1913, roughly twice as old as the sixteen- or seventeen-year-old Jakobson, as Jakobson himself emphasizes in his memoir. That same year, Malevich first introduced the motif of the Black Square (in the staging of the opera *Victory over the Sun*) and already had an impressive portion of his career behind him. Unlike his admirer – who would later present himself as a colleague sharing identical views on the non-objectivity (*беспредметность*), though approached from a linguistic perspective – Malevich left no testimony of the meeting.

Jakobson, more than sixty years later, recounts the meeting as Malevich's initiative: "Malevich paid me a visit" ("*…ко мне пришёл Малевич*"). According to this apocryphal account, Malevich was already familiar with Jakobson's work (no specific titles are given), and the two allegedly found common ground in discussions on the relationships between the representational and non-representational (non-objective) principle in painting and poetry, which they understood not identically, but at least analogically. A high point of Malevich's enthusiasm for the teenage Jakobson, according to the memoir, was his proposal – quoted by Jakobson decades later in direct speech – that Jakobson accompany him to Paris and give lectures on the significance of his paintings at an exhibition. There is no verification of this invitation; it is only known that nothing of the sort took place, neither "that summer," as Jakobson envisioned (presumably the summer of 1914), nor at any later date.

The biographical connections to artistic projects and their creators, as well as the retrospectively formulated and constructed statements about the significance of visual art for the linguist's

[14] Ibid., p. 7.

cultural self-identification, are certainly persuasive and likely correspond, for the most part, to Jakobson's experience at the time. Yet, with regard to the relationship between poetry and visual art, even more crucial is the specific role Jakobson ascribed to the latter – and, indeed, his justification for it. A partial answer can be found in his 1919 essay *Futurism*.[15]

In Cubism and Futurism, Jakobson perceived precisely the same principles as in language and poetry: representation is not motivated by some external plausibility (a problematic correspondence with reality), but by its own internal laws. Jakobson is enthusiastic that Cubism operates not through mimetic correspondence but through series of devices,[16] and in their laid-bare form (the laying bare of the device, *обнажение приёма*). Nothing exists otherwise than in the act of concrete realization and specific perception, dynamically – any static state is deceit and falsehood (static perception is a fiction, *статическое восприятие – фикция*).[17]

Modern painting, much like poetry, operates according to the principle of braking, de-automatization, and turning attention back upon itself: "Cubism and Futurism widely use the device of impeded perception, which corresponds in poetry to the step-ladder construction discovered by contemporary theoreticians."[18]

Indeed, the manner in which Jakobson integrates Cubist and Futurist art into his conception of Formalism was aptly summarized by Stephen Rudy in the preface to his edition of Jakobson's early texts and memoirs on this period.[19] These insights are eloquently

---

[15] R. Jakobson, *Футуризм*, "Iskusstvo", no. 7, 2 August 1919; [in:] idem, *Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, ed. S. Rudy, Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York 1981, pp. 717–722; English trans. [in:] idem, *My Futurist Years*, op. cit. pp. 145–152 (quotation from this edition).

[16] R. Jakobson, *My Futurist Years*, op. cit., p. 147.

[17] Ibid.

[18] Ibid., p. 50; in Russian: "Кубизм и футуризм широко пользуются приёмом затруднённого восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение".

[19] Ibid., pp. XIX–XX.

formulated and constitute, in a sense, a professionally articulated celebration of modern art as well as post-Saussurean linguistics and philology more broadly. In paraphrase, one might say: *Linguistici nihil a me alienum puto* – and so too Cubism and Futurism.

The question that arises, in its most reduced form, might be: is everything in all artistic media mutually translatable? The singularity that gives an artistic mode – whether visual or any other – its fundamental meaning is here reduced to techniques. Consequently, in his enthusiasm for visual art, Jakobson rarely cites specific works, whether Malevich's or anyone else's. For him, it makes little sense to analyze individual artifacts in their incomparable uniqueness, because his attention is directed toward the procedures, which can ultimately be executed by anyone who understands how they function. Just as the young Jakobson himself became an occasional avant-garde poet, he knew from his linguistic practice what was required to do so.

This conception entails a devaluation of the individuality of authorship and its human uniqueness, as well as of the entire apparatus of visual art as a mode of representation – one that is not merely a translation of, or correspondence to, literature.

It should be added that Jakobson's perception of painting and visual art was not purely individual but reflected a viewpoint that was entirely conventional in his milieu at the time. Jan Mukařovský, who – unlike Jakobson – wrote relatively frequently on visual art, explicitly formulated the analogy between semantic relationships within a painting and the construction of a poem. Mukařovský authored dedicated studies on Josef Šíma (1936) and other painters – Jan Zrzavý (1941), Jindřich Štýrský (1946), Toyen (1946) – as well as on Surrealism in general (1938), and also composed the comprehensive theoretical essay *Podstata výtvarných umění* (The Essence of the Visual Arts, 1944).[20] Through careful analysis, he arrives at a significant differentiation: Mukařovský does not aim at reduction to a common denominator. He operates as an aesthetician

[20] J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966.

writing seriously about film, theater, and architecture, recognizing the irreducible and non-convertible specificity of each art form. Consequently, he moves no further than the concepts of equivalence ("sameness in a certain respect, from a certain standpoint") and competition (mutually negative interaction).[21]

Jakobson loves painting – but he loves it linguistically. This means not merely in terms of correspondence with other modes of expression; every art form is, after all, a type of representation, and all arts, like all works, function similarly in this regard. Yet Jakobson goes further: beyond this general and banal correspondence, he requires symmetry. Symmetry is a special case of correspondence in which the corresponding elements are identical according to a certain principle – and this is precisely the core of Jakobson's linguistic ideology. In symmetry, one element corresponds to another in such a way that the whole remains unchanged even under transformation: "flipping" or "rotation," for example, of a painting into a word. Symmetry represents, in a sense, a perfect correspondence according to a law of invariance. This symmetry applies both to linguistic and visual phenomena – which is only possible due to a very specific type of abstraction – but it also concerns the temporal axis.

Hence, at the conclusion of his essay on Futurism and its global impact on the theory of representation, Jakobson employs a familiar strategy also used by Shklovsky: he projects contemporary insights retrospectively onto the classics of the past in order to demonstrate that his conclusions are universal and timeless. Just as the postulates of Formalism were legitimized by the works of Pushkin and Tolstoy, Jakobson, in his discussion of Futurism, turns to Aristotle and Leonardo da Vinci.[22]

Although, in the case of Futurism, Jakobson embraces both the individual specificity of a given artifact and, above all, the distinction between word and image, the situation becomes even

---

[21] Ibid., p. 194.

[22] Jakobson, *My Futurist Years*, op. cit., p. 151.

more complex when he develops his linguistically coded affinity for visual art in relation to artists more distant from the straightforwardness and radicalism of the avant-garde experiments of the 1910s.

With Jindřich Štýrský and Toyen, Jakobson shared personal friendships and even spoke at the opening of their exhibition at the Gallery of the Group of Visual Artists in Brno in April 1938.[23] However, unlike Jan Mukařovský, he did not engage in detailed analysis of their work. According to contemporary press reports (*Ranní noviny*, 15 April 1938), his speech focused less on the analysis of Surrealist aesthetics than on defending the avant-garde against attacks from "reactionary ideology." It should be recalled that this was a tense period: the leading voice of Czech poetic Surrealism, Vítězslav Nezval, had parted ways with the rest of the group, who opposed both his support for Stalinism and his approval of political trials and terror (including the liquidation of Meyerhold) and his antisemitism (directed also at Jakobson).

A particularly notable case is that of Josef Šíma, whose work has been examined in detail by Alena Pomajzlová[24] in her theoretical and curatorial studies. In *Dialogues with Pomorská*, Jakobson recalls that, as early as the 1920s (they met either in 1923 or 1925 and maintained correspondence into the 1950s), he and Šíma discussed the binary structure of linguistic signs and the semantics of parallelism.[25] One can easily imagine that this was inspirational for Šíma's analytical yet deeply poetic compositions (as Pomajzlová demonstrates in a non-trivial way). All elements are defined by their mutual relations in the Saussurean model of binary oppositions, and also in line with the Kazan School of Baudouin de Courtenay and Kruszewski – whose analyses of alternations and abstract units

[23] L. Bydžovská and K. Srp, *Český surrealismus 1929–1953*, Argo, Praha 1996, p. 93.

[24] A. Pomajzlová, *Krok stranou. Lingvistika a poezie: Roman Jakobson*, [in:] J. Šíma, *Mezisvěty*, Západočeská galerie, Plzeň 2025, pp. 64–70.

[25] R. Jakobson, *Selected Writings VIII*, Vol. 1, Mouton de Gruyter, The Hague 1988, pp. 552–553.

(e.g., Kruszewski's *Очерки по науке о языке*) prefigure the systemic phonology later articulated by Trubetskoy in his *Grundzüge der Phonologie*; such understanding can be projected onto the arrangement of a painting just as effectively as it can be applied to the principle of parallelism, which governs rhythm, rhyme, and essentially all tropes and rhetorical devices.

Of course, by the second half of the 1960s, binarism was subjected to systematic critique from the perspectives of deconstruction (Derrida), cyborg theory (Donna Haraway), and feminism/gender theory (Luce Irigaray, Hélène Cixous, and others). Yet this debate lies beyond the historical horizon of perception for both Šíma, who died in the early 1970s, and Jakobson, who passed away at an advanced age in the first half of the 1980s.

Jakobson repeatedly emphasized his fundamental engagement with visual art and his affinity for interdisciplinary collaboration. And this was by no means limited to areas aesthetically close to one another, such as poetry and painting. He ventured even into the natural sciences – and, with a measure of hyperbole, one might say into all fields of knowledge that came his way, or which he was able to observe, or at least glimpse. Yet the underlying principle remained strikingly consistent; the ultimate question, however subtly or ingeniously posed, was always: how do phenomena in the respective disciplines appear from a linguistic perspective?

This approach led Jakobson to many remarkable insights. At the same time, however, numerous questions – particularly those concerning the singularity of phenomena and the types of their representation – could not fit into this framework, or were, at least implicitly, excluded from the horizon of his awareness and knowledge. In any case, one can conclude that in his aphorism *"Linguistici nihil a me alienum puto"*, despite the complexities revealed upon closer analysis, Roman Jakobson was both precise and sincere.

Abstract

Jakobson's *"Linguistici nihil a me alienum puto"*

In this article, the author begins with the aphorism "Linguistici nihil a me alienum puto", which becomes the main axis of reflection on Roman Jakobson's thought and his linguistic approach. In the second part, the author describes the relationship between poetry and the visual arts as understood by Jakobson, and how Jakobson incorporates cubist and futurist art into his own concept of futurism. The author emphasises, among other things, the interdisciplinary nature of Jakobson's approach, in accordance with the question of how phenomena in the respective disciplines appear from a linguistic perspective.

Keywords: Roman Jakobson, linguistics, futurism, structuralism, visual arts

Tomáš Glanc
Universität Zürich
ORCID: 0000-0001-5130-5806

Jakobsona „Linguistici nihil a me alienum puto"

„Linguistici nihil a me alienum puto" (Nic, co językowe, nie jest mi obce)[1] – pewnego razu, na późniejszym etapie swojej wybitnej kariery, stwierdził żartobliwie Roman Jakobson. Co właściwie miał na myśli? Jakie konsekwencje wynikają z tego stwierdzenia? Jak powinniśmy je dziś rozumieć? Jakie skojarzenia przywołuje w kontekście odmiennego krajobrazu literaturoznawstwa teoretycznego i nauk humanistycznych w ogóle, ponad czterdzieści lat po śmierci rosyjskiego uczonego?

W pierwszej kolejności należy ustalić pochodzenie przywołanego aforyzmu, od razu zauważając, że samo pochodzenie, w sensie odniesienia do określonego typu kanonu, do którego nawiązuje Jakobson, jest obdarzone własną semantyką i wartością dyskursywną. Nie chodzi zatem jedynie o poznanie źródła ze względu na historyczną precyzję cytatu, rzecz także w samej czynności poznawania, wraz z jej interpretacyjną i hermeneutyczną wartością.

Jakobson niejednokrotnie powoływał się na źródła, które z jego aksjologicznego punktu widzenia były bezsporne, kiedy legitymizował własne stanowisko i poglądy. Zarówno jego odniesienia

[1] R. Jakobson, *Postscriptum*, [w:] tegoż, *Questions de poétique*, red. T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris 1973. [Po polsku: tegoż, *Postscriptum do książki* Questions de poétique, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 2. Tu i w dalszej części tekstu uzupełnienia tłumaczki wprowadzono w nawiasach kwadratowych].

do Tomáša Garrigue'a Masaryka[2], jak i aluzje do Puszkina jako prekursora zwracania się ku formie literackiej[3] stanowią przykład legitymizacji ugruntowanej historycznie przez kanon historii intelektualnej i kulturowej. Kiedy więc twierdzi, że uznaje podejście lingwistyczne za podstawę rozumowania naukowego jako takiego, odwołuje się do wielowarstwowego cytatu, który nie jest wyłącznie powszechnie rozpoznawanym bon motem, ale odnosi się także do łacińskiej oraz greckiej kultury i nauki – jako fundamentalnego kanonu cywilizacji europejskiej.

„Homo sum, humani nihil a me alienum puto" (Jestem człowiekiem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce) było pierwotnie wersem w najsłynniejszej sztuce rzymskiego dramaturga i poety, Publiusa Terentiusa Afera (Terencjusza)[4], zatytułowanej *Heautòn timōroúmenos* (Sam siebie karzący). Urodzony w Kartaginie (stąd przydomek Afer) Terencjusz przybył do Rzymu w II wieku p.n.e. jako imigrant. Często był nazywany niewolnikiem (senatora Terentiusa, od którego wziął swoje imię), mimo że pochodził z uprzywilejowanej rodziny, a później został wybitnym komediopisarzem. Myśl tego wersu, podobnie jak cały przebieg fabuły, prawdopodobnie zostały intertekstualnie zapożyczone przez Terencjusza z wcześniejszej sztuki greckiej. Jak się często sugeruje, jej autorem mógł być Menander, najsłynniejszy pisarz komedii nowoattyckiej, którego dziesiątki sztuk (według niektórych szacunków prawie sto)

---

[2] Ze względu na większą dokładność historyczną odwołuję się do dzieł Jakobsona z okresu, w którym je napisał i opublikował. Oczywiste jest, że zdecydowana większość z nich została wydrukowana także w zbiorze *Selected Writings*; R. Jakobson, *Masarik o jazykie*, [w:] „Centralnaja Jewropa" 1930, t. 3, s. 270–276. Zob. R. Jakobson, *Problems of Language in Masaryk's Writing*, [w:] *T.G. Masaryk in Perspective. Comments and Criticism*, red. M. Čapek, K. Hrubý, SVU Press, New York 1981, s. 63–82.

[3] R. Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, red. T. Glanc, Academia, Praha 2005, s. 22; R. Jakobson, *Formalnaja szkoła i sowriemiennoje russkoje litieraturowiedienije*, oprac. T. Głanc, Jazyki sławianskich kultur, Moskwa 2011, s. 19.

[4] Publius Terentius Afer, *Komödien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), Darmstadt 2012.

zachowały się tylko we fragmentach, a jedna z nich była zatytułowana *Heautòn timōroúmenos*. Jakobson zatem nawiązuje do czegoś niezaprzeczalnie i wielowarstwowo klasycznego, podobnie jak w innych przypadkach, kiedy powoływał się na autorytet takich postaci jak Leonardo da Vinci (o czym poniżej).

Na pierwszy rzut oka cytat wydaje się jasny, choć nie jest w pełni jednoznaczny – szczególnie w parafrazie Jakobsona. Co dokładnie oznacza słowo „ludzki” (*humani*) i jak odnosi się do tego, co „językowe” (*linguistici*)?

Z pewnością muzyk mógłby uważać, że nic, co muzyczne, nie jest mu obce, a poeta, że nic, co poetyckie, nie jest mu obce. W danym kontekście taka zmiana może nie zostać jednak – przynajmniej nie w każdym przypadku – zupełnie bez konsekwencji.

W sztuce Terencjusza kilkakrotnie przytaczane już słowa wypowiada postać o imieniu Cremes, która zarzuca swojemu sąsiadowi, Menedemusowi (głównemu bohaterowi), pogrążanie się w żmudnej pracy, poprzez którą chce odpokutować za krzywdy wyrządzone własnemu synowi. Menedemus reaguje ripostą, pytając Cremesa, czy nie ma wystarczająco własnych zmartwień. Odpowiedź Cremesa („nic, co ludzkie…”) wyraża zarówno jego ludzkie współczucie dla złożonej sytuacji, jak i troskę o głupotę samokarzącego się sąsiada. Zrozumienie ludzi, ich zmagań i słabości, staje się później, na przykład u Seneki, podstawą pewnego rodzaju moralnego imperatywu powszechnej empatii – imperatywu zawartego w wyżej przywołanym słynnym haśle.

Oczywiście to wprowadzenie – z jego trudnymi do uzasadnienia dygresjami na temat wytwornej aktualizacji starożytnego cytatu przez Jakobsona – można by uznać za przesadnie długie i umyślnie niejasne. Jakobson, który zastępuje wszystko, co ludzkie, wszystkim, co językowe, twierdzi – w pełni zrozumiale i z odrobiną humoru – że angażuje się w świat i ludzkość z punktu widzenia językoznawcy.

Bardziej wnikliwa lektura, a precyzyjniej: rozróżnienie między „człowiekiem jako takim” a człowiekiem będącym językoznawcą, nie jest jednak do końca nie na miejscu. W myśli Jakobsona niewiele rzeczy jest tak typologicznie odległych lub obcych jak

uniwersalizm moralnej czy politycznej empatii wobec ludzi, zarówno jako jednostek, jak i wspólnot – zasada „humani". Przeciwnie, cała jego energia i kreatywność są skierowane – ze znakomitymi, jak wiemy, rezultatami – ku systemom, paradygmatom, zasadom, prawidłowościom, funkcjom i zjawiskom, które są albo retoryczne (metafora, metonimia), albo teoretyczne w sposób właściwy (ścisłej) nauce (symetria).

Tak więc podczas rewolucji i wojen domowych Jakobson z pewnym zainteresowaniem obserwuje skutki ludzkiej i politycznej katastrofy, zwracając uwagę na słownikowe konsekwencje krwawego konfliktu[5], z którego epicentrum przeniósł się do względnie bezpiecznej Pragi. W czasach stalinizmu próbował w przemówieniach Bucharina (zanim ten padł ofiarą terroru) znaleźć poparcie dla formalizmu i strukturalizmu[6]. Druga wojna światowa była prawdopodobnie okresem, który najbardziej angażował Jakobsona, jednak nawet wtedy interwencje uczonego nie były skierowane przeciwko samemu Holokaustowi (chociaż gdy rozpoczęła się okupacja, jako Żyd uciekł, z przygodami, z Czechosłowacji). Raczej wykorzystał skrupulatnie zgromadzone dowody, by przedstawiać słowiańską i czeską kulturę jako nieustannie walczącą przeciwko wszystkiemu, co niemieckie, a później – bardziej ogólnie – zachodnie. Argument ten wyraził w antyniemieckiej broszurze *Moudrost starých Čechů* [Mądrość starych Czechów] z 1943 roku oraz w późniejszym manifeście poświęconym słowiańskim studiom literackim – *The Kernel of Comparative Slavic Literature* [Jądro porównawczej literatury słowiańskiej] z 1953 roku.

W 1969 roku, przemawiając w Czechosłowacji, nie odniósł się do niedawnej okupacji wojskowej ukochanego kraju i jego mieszkańców, skupił się raczej na swojej karierze i Konstantynie Filozofie,

---

[5] R. Jakobson, *Vliv revoluce na ruský jazyk (Poznámky ke knize André Mazona, Lexique de la guerre et de la révolution en Russie)*, „Nové Atheneum" 1920–1921, nr 2, s. 110–114, 200–212, 250–255, 310–318.

[6] Tenże, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, dz. cyt., s. 25; tenże, *Formalnaja szkoła i sowriemiennoje russkoje litieraturowiedienije*, dz. cyt., s. 22.

uczonym z IX wieku, który stał się postacią mitologiczną w „świecie słowiańskim”[7].

Nie chodzi o to, że ktoś nie ma prawa do wypowiedzi – lub milczenia – w sprawach, które uznaje za stosowne. Z typologicznego punktu widzenia autorskie wybory pośrednio wyjaśniają jednak możliwe znaczenie sentencji „Nic, co językowe, nie jest mi obce”. Szczerość tego dowcipnego stwierdzenia jest bezsprzeczna; metody językowe stały się dla Jakobsona prawdziwym środkiem poznania, a on sam dostrzegał ich działanie we wszystkich innych naukach, od matematyki po neurologię[8]. Wykorzystanie formuły nawiązującej do starożytnych warstw kulturowych, ma zatem zasadnicze znaczenie dla rozumienia koncepcji wiedzy naukowej Jakobsona.

Jak sądzę, jeszcze bardziej interesująca jest refleksja nad związkiem Jakobsona z dziedziną, która zazwyczaj nie jest uważana za przedmiot językoznawstwa – ze sztukami wizualnymi. Czy rzeczywiście, jak sugerują niektórzy semiotycy, całą sferę sztuki wizualnej można sprowadzić do systemu znaków, analogicznie do tych występujących w języku w wąskim znaczeniu? I czy tym samym historia reprezentacji wizualnej jest jedynie odmianą historii słów, tekstów i języków? Nie uważam, by Jakobson kiedykolwiek sformułował to tak jednoznacznie. Wiemy jednak, że sprowadzenie ekspresji wizualnej do reguł semiotyki – choć należy zauważyć, że dotyczy to przede wszystkim późniejszych interpretacji – może budzić poważne zastrzeżenia[9].

---

[7] Tenże, *Přípitek*, [w:] *Poetická funkce*, red. M. Červenka. H+H, Jinonice 1996, s. 17.

[8] Tenże, *Linguistics in Its Relation to Other Sciences*, [w:] *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, red. A. Graur i in., Éditions de l’Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucureşti 1969, s. 75–111.

[9] J. Elkins, *Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores. Nonsemiotic Elements in Pictures*, „Critical Inquiry” 1995, t. 21, nr 4, s. 822–860. Zob. także: J. Elkins: *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*, Routledge, New York 1999. O Elkinsie dowiedziałem się w latach dziewięćdziesiątych od Dietera Merscha. Zob. *Alchemistic Transpositions. On Artistic Practices of Transmutation and Transition*, [w:] *Transpositions. Aesthetico-*

Nie ulega natomiast wątpliwości, że sztuka wizualna miała dla Jakobsona ogromne znaczenie, nawet jeśli pisał o niej stosunkowo niewiele. Zgodnie z moją wiedzą zagadnienie to dotychczas nie zostało dostatecznie zbadane w literaturze, która często sprowadza je do ogólnego uznania entuzjazmu Jakobsona dla awangardy. W swoich wspomnieniach, opublikowanych pod tytułem *Mój futuryzm* i zredagowanych przez kontrowersyjnego szwedzkiego slawistę Bengta Jangfeldta[10], Jakobson wspomina, że około 1911 roku – kiedy w wieku siedemnastu lat po raz pierwszy spotkał Majakowskiego – sztuka wizualna była dla niego najważniejsza: „Byłem w tym czasie daleko silniej związany z kręgami malarzy niż pisarzy i poetów" (*Mój futuryzm*[11], s. 21; w języku rosyjskim: „Liczno ja w to wriemia był kuda boleje swiazan s krugami chudożnikow, czem s krugami pisatielej i poetow").

Jakobson podzielał, a może raczej odziedziczył po kolegach z klasy, fascynację francuskimi postimpresjonistami i innymi przedstawicielami sztuki nowoczesnej. Wymienia tu zwłaszcza dwóch z nich. Pierwszy to Isaak Kan (1895–1945), wydawca szkolnego czasopisma „Mysl' Uczenika" (Myśl Ucznia), którego redakcję tworzyli Jakobson i Aleksiej Balandin. Razem brali udział w dialektologicznych wyprawach po guberni moskiewskiej. Po rewolucji Kan wyemigrował do Berlina, a później do Pragi, gdzie poświęcił się architekturze. Drugim „przyjacielem artystycznym" był Siergiej Baidin (Weinstein), artysta awangardowy i przyjaciel Michaiła Łarionowa. Baidin brał udział w wystawach, między innymi w zorganizowanej

---

-Epistemic Operators in Artistic Research, red. M. Schwab, Leuven University Press, Leuven 2018, s. 267–280.

[10] Rosyjskie wydanie po raz pierwszy ukazało się w roku 1992: *Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature*, t. 26, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1992. Późniejsze: R. Jakobson, *Budietlanin nauki. Wospominanija, pis'ma, statji, stichi, proza*, Gileja, Moskwa 2012.

[11] [Wszystkie cytaty z tego tekstu za: R. Jakobson, *Mój futuryzm. Wspomnienia, listy, szkice, wiersze, proza*, oprac. i przedm. B. Jangfeldt, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020; dalej w nawiasie z podaniem numeru strony].

przez Łarionowa w Moskwie w marcu 1914 roku wystawie „Nr 4” (*Mój futuryzm*, s. 21–22).

Pod koniec 1911 roku Jakobson wraz z przyjaciółmi ze środowisk artystycznych uczestniczył w pogrzebie legendarnego malarza i znanego portrecisty Walentina Sierowa, który na przełomie XIX i XX wieku stał się jedną z najważniejszych postaci modernistycznego stowarzyszenia Mir iskusstwa [Świat sztuki], wydającego czasopismo o tym samym tytule poświęcone rosyjskiej wersji secesji i eksperymentom postrealistycznym. Pod koniec życia Sierow współpracował także z Siergiejem Diagilewem, legendarnym impresario europejskich „rosyjskich sezonów” opery, baletu i teatru (*Mój futuryzm*, s. 22). Trzecim przyjacielem z kręgu sztuk wizualnych, o którym wspomina Jakobson, jest Adolf Milman, uczestnik stowarzyszenia i wystaw Walet Karo, żydowski artysta urodzony w Kiszyniowie (w ówczesnej Besarabii), który po rewolucji wyemigrował do Paryża (*Mój futuryzm*, s. 23).

Pewnym zwieńczeniem młodzieńczych osobistych powiązań Jakobsona ze światem sztuki jest jego relacja ze spotkania z Kazimierzem Malewiczem. Pierwsze zdanie tej relacji brzmi niemal jak bajka; prawdopodobnie nigdy nie poznamy dokładnych okoliczności tego spotkania ani punktu widzenia samego Malewicza. W 1913 roku był on mniej więcej dwa razy starszy od szesnastolub siedemnastoletniego Jakobsona, co sam Jakobson podkreśla w swoich wspomnieniach. W tym samym roku Malewicz po raz pierwszy wprowadził motyw czarnego kwadratu na białym tle (w inscenizacji opery *Zwycięstwo nad słońcem*) i miał już za sobą imponującą część kariery. W przeciwieństwie do swojego wielbiciela, który później przedstawiał się jako kolega podzielający identyczne poglądy na temat nieobiektywności (*biespriedmietnost’*), choć ujmowanej z perspektywy językowej, Malewicz nie pozostawił żadnego świadectwa tego spotkania.

Ponad sześćdziesiąt lat później Jakobson wspomina to zdarzenie jako inicjatywę Malewicza: „zaszedł do mnie Malewicz” (*Mój futuryzm*, s. 35). Według tej apokryficznej relacji Malewicz znał już prace Jakobsona (choć nie podano które) i obaj rzekomo znaleźli wspólny

język w dyskusjach na temat relacji między zasadą przedstawiania a zasadą nieprzedstawiania (bezprzedmiotowości) w malarstwie i poezji, którą rozumieli niejednakowo, ale przynajmniej analogicznie. Zgodnie ze wspomnieniami, punktem kulminacyjnym podziwu Malewicza dla nastoletniego Jakobsona była propozycja Malewicza – przywoływana przez Jakobsona kilkadziesiąt lat później – aby Jakobson towarzyszył mu w podróży do Paryża i wygłaszał na wystawie wykłady na temat znaczenia jego obrazów. Nie ma potwierdzenia tego zaproszenia, wiadomo tylko, że do niczego takiego nie doszło ani „tego lata", jak twierdził Jakobson (prawdopodobnie chodzi o lato 1914 roku), ani później.

Biograficzne powiązania z projektami artystycznymi i ich twórcami, a także retrospektywnie sformułowane stwierdzenia dotyczące znaczenia sztuk wizualnych dla kulturowej tożsamości językoznawcy są z pewnością przekonujące i prawdopodobnie w większości odpowiadają ówczesnym doświadczeniom Jakobsona. Jednak w odniesieniu do relacji między poezją a sztukami wizualnymi jeszcze ważniejsza jest konkretna rola, jaką Jakobson przypisywał sztuce, a właściwie uzasadnienie tego stanowiska. Częściową odpowiedź można znaleźć w jego eseju z 1919 roku zatytułowanym *Futuryzm*[12].

W kubizmie i futuryzmie Jakobson dostrzegł dokładnie te same zasady, co w języku i poezji: reprezentacja nie jest motywowana jakąś zewnętrzną wiarygodnością (problematyczną zgodnością ze stanem faktycznym), ale własnymi wewnętrznymi prawami. Jakobson był entuzjastycznie nastawiony do tego, że kubizm działa nie poprzez mimetyczną zgodność, ale poprzez wiele chwytów (*riad prijomow*) i w ich odsłoniętej formie (odsłonięcie chwytu – *obnażenije prijoma*). Nic nie istnieje inaczej niż w akcie konkretnej realizacji i specyficznej percepcji, dynamicznie – każdy stan statyczny jest oszustwem i fałszem (statyczna percepcja jest fikcją, *staticzeskoje wosprijatije – fikcyja*).

[12] Tenże, *Futurizm*, „Iskusstwo" z 2 sierpnia 1919 roku; przedruk: tenże, *Selected Writings III*, red. i przedm. S. Rudy, Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York 1981, s. 717–722; tenże, *Futuryzm*, [w:] tegoż, *Mój futuryzm…*, dz. cyt., s. 155–161.

Współczesne malarstwo, podobnie jak poezja, działa zgodnie z zasadą hamowania, dezautomatyzacji i zwracania uwagi samo na siebie: „Kubizm i futuryzm intensywnie wykorzystują chwyt utrudnionej percepcji, któremu w poezji odpowiada odkryta przez współczesnych teoretyków konstrukcja gradacyjna”[13].

Sposób, w jaki Jakobson włącza sztukę kubistyczną i futurystyczną we własną koncepcję formalizmu, został trafnie podsumowany przez Stephena Rudy’ego we wstępie do *My Futurist Years* [*Mój futuryzm*] (s. XIX–XX). Te spostrzeżenia są elokwentnie sformułowane i stanowią w pewnym sensie profesjonalnie wyrażone uznanie dla sztuki współczesnej, a także – w szerszym ujęciu – postsaussure’owskiej lingwistyki i filologii. Innymi słowy, „Linguistici nihil a me alienum puto”. To samo dotyczy kubizmu i futuryzmu.

Pojawia się pytanie, które w najprostszej formie może brzmieć: czy wszystko w każdym z mediów artystycznych jest obustronnie przetłumaczalne? Wyjątkowość, która nadaje sztuce – wizualnej lub innej – jej fundamentalne znaczenie, zostaje tutaj zredukowana do technik. Wobec tego w swoim entuzjazmie dla sztuki wizualnej Jakobson rzadko cytuje konkretne dzieła, czy to Malewicza, czy kogokolwiek innego. Dla niego analiza poszczególnych utworów w ich nieporównywalnej wyjątkowości nie ma większego sensu, ponieważ jego uwaga skupia się na procedurach, które ostatecznie może wykonać każdy, kto rozumie, jak one funkcjonują. Młody Jakobson sam stał się okazjonalnym poetą, ponieważ dzięki własnym doświadczeniom lingwistycznym wiedział, czego to wymaga.

Koncepcja ta pociąga za sobą deprecjonowanie autorskiej indywidualności i ludzkiej wyjątkowości autora, a także całego aparatu sztuki wizualnej jako sposobu przedstawiania, który nie jest jedynie przekładem z literatury lub jej odpowiednikiem.

Należy dodać, że postrzeganie malarstwa i sztuki wizualnej przez Jakobsona nie było czysto indywidualne, ale odzwierciedlało punkt widzenia całkowicie konwencjonalny w jego środowisku

[13] Tamże, s. 160.

w tamtym czasie. Jan Mukařovský, który w przeciwieństwie do Jakobsona stosunkowo często pisał o sztukach wizualnych, wyraźnie sformułował analogię między relacjami semantycznymi w obrębie obrazu a konstrukcją wiersza. Jest on autorem pism poświęconych Josefowi Šímie (1936) i innym malarzom: Janowi Zrzavému (1941), Jindřichowi Štýrskiemu (1946), Toyen (1946), a także dotyczących surrealizmu w ogóle (1938). Napisał również obszerny esej zatytułowany *Podstata výtvarných umění* (Istota sztuk plastycznych), wydany w 1944 roku[14]. Dzięki wnikliwej analizie w powyższym eseju dochodzi do istotnego rozróżnienia: Mukařovský nie dąży do sprowadzenia wszystkiego do wspólnego mianownika. Działa jako estetyk i pisze poważnie o filmie, teatrze i architekturze, uznając nieredukowalną i niezamienną specyfikę każdej formy sztuki. W konsekwencji nie wykracza poza pojęcia równoważności („tożsamość pod pewnym względem, z pewnego punktu widzenia") i konkurencji (wzajemnie negatywna interakcja)[15].

Jakobson uwielbia malarstwo, ale uwielbia je z językowego punktu widzenia. Nie chodzi tu jedynie o zgodność z innymi formami wyrazu: każda forma sztuki jest przecież rodzajem reprezentacji, a wszystkie dziedziny sztuki, podobnie jak wszystkie dzieła, funkcjonują w tym zakresie w podobny sposób. Jakobson idzie jednak dalej: ta ogólna i banalna korespondencja wymaga – poza zgodnością – symetrii. Symetria jest szczególnym przypadkiem zgodności, w której odpowiadające sobie elementy są tożsame wedle pewnej zasady – i właśnie to stanowi sedno ideologii językowej Jakobsona. W symetrii jeden element odpowiada drugiemu w taki sposób, że całość pozostaje niezmieniona nawet po transformacji, na przykład po „odwróceniu" lub „obróceniu" obrazu w słowo. Symetria reprezentuje w pewnym sensie idealną korespondencję opartą na prawie niezmienności. Odnosi się zarówno do zjawisk językowych, jak i wizualnych, co jest możliwe tylko dzięki specyficznemu rodzajowi abstrakcji, ale dotyczy również osi czasowej.

---

[14] J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966.

[15] Tamże, s. 194.

W związku z tym w zakończeniu swojego tekstu poświęconego futuryzmowi i jego powszechnemu wpływowi na teorię reprezentacji wykorzystuje znaną sobie strategię, którą realizował także Szkłowski: przenosi współczesne spostrzeżenia na dawnych klasyków, by wykazać, że jego wnioski są powszechne i ponadczasowe. Podobnie jak postulaty formalizmu zostały uzasadnione dziełami Puszkina i Tołstoja, tak Jakobson w dyskusji na temat futuryzmu zwraca się ku Arystotelesowi i Leonardowi da Vinci (*Mój futuryzm*, s. 160–161).

Chociaż w przypadku futuryzmu Jakobson akceptował zarówno indywidualną swoistość danego artefaktu, jak i przede wszystkim rozróżnienie między słowem a obrazem, sytuacja staje się jeszcze bardziej złożona, kiedy rozwija ideę powinowactwa ze sztuką wizualną, zakodowanego w kategoriach języka, w odniesieniu do artystów bardziej oddalonych od bezpośredniości i radykalizmu awangardowych eksperymentów z drugiego dziesięciolecia XX wieku.

Jakobson był zaprzyjaźniony z Jindřichem Štýrskim i Toyen, przemawiał nawet podczas otwarcia ich wystawy w Galerii Grupy Artystów Plastyków w Brnie w kwietniu 1938 roku[16]. W przeciwieństwie do Jana Mukařovskiego, nie zajmował się jednak szczegółową analizą ich twórczości. Według ówczesnych doniesień prasowych („Ranní noviny” z 15 kwietnia 1938 roku) jego przemówienie skupiało się mniej na analizie estetyki surrealistycznej, a bardziej na obronie awangardy przed atakami „reakcyjnej ideologii”. Należy pamiętać, że był to okres napięty: główny przedstawiciel czeskiego surrealizmu poetyckiego, Vítězslav Nezval, rozstał się z resztą grupy, która sprzeciwiała się zarówno popieraniu przez niego stalinizmu oraz zachodzących procesów politycznych i terroru (w tym straceniu Meyerholda), jak i jego antysemityzmowi (skierowanemu również przeciwko Jakobsonowi).

Na uwagę zasługuje zwłaszcza przypadek Josefa Šímy, którego twórczość została szczegółowo przeanalizowana przez Alenę

[16] L. Bydžovská, K. Srp, *Český surrealismus 1929–1953*, Argo, Praha 1996, s. 93.

Pomajzlovą[17] w jej pracach teoretycznych i kuratorskich. W *Dialogach* z Krystyną Pomorską Jakobson wspomina, że już w latach dwudziestych XX wieku (spotkali się w 1923 lub 1925 roku i utrzymywali korespondencję do lat pięćdziesiątych) rozmawiali z Šímą o binarnej strukturze znaków językowych i semantyce paralelizmu[18]. Łatwo sobie wyobrazić, że było to inspirujące dla analitycznych, ale głęboko poetyckich kompozycji Šímy (jak w niebanalny sposób pokazuje Pomajzlová). Wszystkie elementy są definiowane przez ich wzajemne relacje w modelu binarnych opozycji de Saussure'a, a także zgodnie z koncepcją szkoły kazańskiej Baudouina de Courtenay i Kruszewskiego, których analizy alternacji i jednostek abstrakcyjnych (na przykład *Oczerki po naukie o jazykie* [Eseje o nauce języka] Kruszewskiego) zapowiadają fonologię systemową, sformułowaną później przez Trubieckiego w pracy *Grundzüge der Phonologie* [*Podstawy fonologii*]. Takie rozumienie można odnieść do kompozycji obrazu i równie skutecznie zastosować do zasady paralelizmu, która rządzi rytmem, rymem i w zasadzie wszystkimi tropami oraz środkami retorycznymi.

Oczywiście w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku binaryzm stał się przedmiotem systematycznej krytyki z perspektywy dekonstrukcji (Jacques Derrida), teorii cyborgów (Donna Haraway) oraz feminizmu i teorii gender (Luce Irigaray, Hélène Cixous i in.). Ta debata wykracza jednak poza historyczny horyzont percepcji zarówno Šímy, który zmarł na początku lat siedemdziesiątych, jak i Jakobsona, który odszedł w podeszłym wieku w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych.

Jakobson wielokrotnie podkreślał swoje wielkie zaangażowanie w sztuki wizualne i zamiłowanie do współpracy interdyscyplinarnej. Nie ograniczało się to bynajmniej do dziedzin bliskich sobie pod względem estetycznym, takich jak poezja i malarstwo.

---

[17] A. Pomajzlová, *Krok stranou. Lingvistika a poezie. Roman Jakobson*, [w:] J. Šíma, *Mezisvěty*, Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2025, s. 64–70.

[18] R. Jakobson, *Selected Writings VIII*, t. 1, red. S. Rudy, Mouton de Gruyter, The Hague 1988, s. 552–553.

Wyprawiał się w obszar nauk przyrodniczych, a nieco hiperbolicznie można by powiedzieć, że wkraczał we wszystkie dziedziny wiedzy, które napotykał na swojej drodze lub które był w stanie obserwować, a przynajmniej na które mógł rzucić okiem. Jednak podstawowa zasada pozostawała uderzająco spójna: ostatecznym pytaniem, niezależnie od tego, jak subtelnie lub pomysłowo zostało sformułowane, zawsze było: jak zjawiska pochodzące z poszczególnych dyscyplin wyglądają z perspektywy językowej?

Podejście to doprowadziło Jakobsona do wielu niezwykłych wniosków. Jednocześnie jednak liczne pytania, zwłaszcza te dotyczące wyjątkowości zjawisk i rodzajów ich reprezentacji, nie mieściły się w tych ramach lub były, przynajmniej pośrednio, wykluczone z horyzontu jego świadomości i wiedzy. W każdym razie można stwierdzić, że w swoim aforyzmie „Linguistici nihil a me alienum puto”, mimo złożoności ujawnionej po dokładniejszej analizie, Roman Jakobson był zarówno precyzyjny, jak i szczery.

Z angielskiego przełożyła Aleksandra Ciechomska

Tomasz Bilczewski
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0002-1220-5383

Humboldt i Posnett. O przyrodoznawczych źródłach polskiego literaturoznawstwa teoretycznego

1. Kosmos: opis i afekt

Wykorzystanie metody porównawczej, uważanej za jeden ze znaków rozpoznawczych nauki XIX stulecia, łączyło wiele – na pierwszy rzut oka nieprzystających do siebie – obszarów: od anatomii człowieka, roślin i zwierząt, przez geografię, geologię, prawo i politologię, aż po domeny obejmujące studia nad językiem, kulturą i estetyką. Scalający charakter tej metody oddziaływał niejako wbrew nasilającej się tendencji do autonomizacji i specjalizacji kolejnych obszarów wiedzy, a ślady jej stosowania pozwalają dziś rozpoznawać praktyki i idee ważne dla rozwoju, przemian i obecnych wyzwań wiedzy o literaturze i kulturze w miejscach słabo już przez nie eksponowanych.

Z tego właśnie powodu na uwagę zasługuje jedno z najbardziej znanych opracowań przyrodoznawczych XIX stulecia, jakim jest *Kosmos* (1845) Aleksandra von Humboldta, którego oryginalna, niemiecka wersja rozeszła się w ponad dwudziestu tysiącach egzemplarzy w zaledwie kilka miesięcy. Prawdziwa „gorączka przekładu" tej pracy trafiła także na grunt kultury polskiej: tom pierwszy w tłumaczeniu astronoma Jana Baranowskiego i geografa Ludwika Zejsznera opublikowano w roku 1849, drugi dwa lata później

spolszczył mniej znany dziejom nauki Hipolit Skrzyński[1]. Warto zatrzymać się przy obu tomach, aby zrozumieć, dlaczego stały się ważną podbudową oddziałującej na polskie literaturoznawstwo teoretyczne komparatystyki.

Opracowanie Humboldta – pisane przez ostatnią ćwierć blisko dziewięćdziesięcioletniego życia – było zwieńczeniem bogatego dorobku polihistora, obserwującego przemiany społeczne drugiej połowy XVIII i pierwszej XIX wieku. Poświadczało typowy nie tylko dla niego – ale ze względu na skalę oddziaływania w jego przypadku szczególnie znaczący – splot doświadczenia, wiedzy i estetyki: w książce tej zarys struktury uniwersum łączy się z przemyślaną literacką narracją i afektywnym odbiorem opisywanych zjawisk.

Tytułowy kosmos – którego przemiany autor śledzi od czasów Homera po naukowe rozprawy współczesnych – nabiera potrójnego znaczenia: to po pierwsze całość wszechświata, po drugie właściwy mu porządek, a po trzecie „ozdoba porządku", jego estetyczny wymiar (KI, 71). Najpierw autor kreśli ogólne obrazy natury, wędrujemy z nim od nieba i „układów gwiazdowych" do wnętrza i powierzchni ziemi, by następnie zająć się zjawiskami meteorologii, higrometrii i elektryczności, a także strukturami organicznymi i nieorganicznymi: od paleozoologii, paleofitologii i paleogeografii zmierzamy do uwag dotyczących geografii roślin i zwierząt, której granice prekursorsko i dalekowzrocznie wytyczał już wcześniej.

Tom pierwszy od razu odsłania połączenie mikro- i makroobserwacji: swoiste „zadanie rozumu", który „[…] łączy i porównywa, aby ze szczegółów dostrzeżonych w budowie organizmu (w morfologii, historyi naturalnéj opisowéj roślin i zwierząt) wywieść

[1] A. von Humboldt, *Kosmos. Rys fizycznego opisu świata*, t. 1, przeł. J. Baranowski, L. Zejszner, Wydawnictwo Henryk Natanson, Warszawa 1849; tenże, *Kosmos: rys fizycznego opisu świata*, t. 2, przeł. H. Skrzyński, Wydawnictwo Henryk Natanson, Warszawa 1851. Lokalizacje cytatów oznaczone w tekście jako KI (tom 1) i KII (tom 2) z podaniem numeru strony.

całość podziału klimatycznego" (KI, 50). Nie dziwi też ambitny cel całego przedsięwzięcia, jakim staje się „wykrycie praw" będących „[…] najwyższym kresem ludzkich badań na drodze doświadczenia" (KI, 34). Oznacza to, że fizyczny opis świata nie sprowadza się do kumulatywnego gromadzenia danych, praca autora ma charakter zdecydowanie systemowy: „Niémasz już dla nas faktów oderwanych, niémasz istot bez połączenia" (KI, 35) – pisze, sygnalizując dostrzegany od końca XVIII stulecia szybki przyrost wiedzy.

Znakiem rozpoznawczym tak ustawionej perspektywy jest wizja całości, rzutująca na tworzenie fundamentów geologii i geografii porównawczej, dostrzeganej już u Karola Rittera, a rozpisanej na rozmaite warianty, jak w przypadku wyodrębnianej orografii i hydrografii (KI, 50, 57). Humboldt podkreśla, że opisowe uporządkowanie świata, choćby najstaranniejsze, „[…] nie dałoby nam jeszcze dokładnego obrazu całości przyrody ziemskiéj, podobnie jak proste tylko zestawienie obok siebie pojedynczych flor całéj ziemi nie tworzyłoby jeszcze geografii roślin" (KI, 50). Nie pozwala ono bowiem na uchwycenie „[…] zasady jedności, która objawia się w powszechnym życiu natury" (KI, 40).

W szczególnie starannie uprawianych przez Humboldta, a mieszczących się w szerokim spektrum porównawczym, fito- i zoogeografii, domykających pierwszy tom *Kosmosu*, widać zdecydowane odejście od oderwanych od siebie tabelarycznych zestawień o czysto kolekcjonerskim charakterze. Warto jednak zauważyć, że to właśnie pasja zbieracza połączona z licznymi ekspedycjami w bardzo odległe rejony, oparta na fundamentach obserwacji uczestniczącej, wyprzedzającej dwudziestowieczne praktyki antropologiczne, umożliwiła przedstawienie „ogólnego obrazu natury".

Co ważne, jego równie istotnym dopełnieniem okaże się odzwierciedlenie przyrody w „wyobraźni i uczuciu": Humboldt analizuje „poetyczne opisy dalekich okolic", „malowniczą poezyę" jako gałąź nowoczesnej literatury, bada zasady prowadzenia upraw, a nadto samą historię postrzegania natury (KI, 46). W przyjmowanych założeniach wielokrotnie będzie pobrzmiewać wyraźne echo kantowskiej tradycji, którą ujawnia także przyjęta kompozycja: podczas

gdy tom pierwszy koncentruje się „na czystym przedmiocie umiejętnego opisu" (KII: 1), kolejny proponuje analizę afektywno-imaginacyjnego odbioru. Słusznie doszukujemy się w nim mocno ugruntowanej już w połowie XIX stulecia przedmiotowo-podmiotowej leksyki. Słusznie, gdyż we fragmentach tomu drugiego, gdy mowa o dorobku Luísa de Camõesa, autor wskazuje wprost na subiekt i obiekt jako dwie perspektywy przedstawiania. Znaczna część *Kosmosu* łączy się przy tym z próbami „literackiego czy artystycznego płodu": nieodłączny element fizycznego opisu świata obejmuje estetyczne opracowanie scen natury, „żywe obrazy świata zwierzęcego i roślinnego" i malarstwo krajobrazowe rejestrujące fizjonomię roślin (KI, 71, 96). Już wcześniejsze *Ansichten der Natur* (1808) przyzwyczaiły nas do otwarcie literackich form wplecionych w przyrodoznawczą narrację opisową.

W tradycji literaturoznawstwa porównawczego interesujące będą najważniejsze cechy humboldtowskiego warsztatu, który wykracza daleko poza obszar ściśle naukowej ekspertyzy, korzystając z poznawczego potencjału sztuki i wyobraźni. Widać w nim, oprócz charakterystycznego łączenia „fizyologii fenomenów natury" z „fizyologią ducha", której fundamentem staje się organiczne traktowanie języka (KI, 388), dominację obrazu i widzenia. Jest to wręcz obsesja oka i podporządkowanego mu instrumentarium (od mikroskopu po teleskop). Nagromadzenie malarskich metafor i plastycznych opisów jest poprzedzone przez fragmenty traktujące o afektywnym do niej stosunku w różnych epokach, wspólnotach i miejscach: od starożytności po wiek XIX, od Śródziemnomorza po odkrycia w przestrzeniach nieba.

2. Literatura: próba teorii

Interesująca Humboldta historia literackich i – szerzej – artystycznych obrazów przyrody prowadzi wprost ku dziejom komparatystyki tworzonej czterdzieści lat po publikacji *Kosmosu*. Dzieje się to za sprawą wydanej w roku 1886 książki Hutchesona M. Posnetta

Comparative Literature, opublikowanej dekadę później w polskim tłumaczeniu Zofii Daszyńskiej (1895 i 1896)[2].

Warto zwrócić uwagę, że oryginał tej pracy pojawia się w dość niezwykłej jak na literaturoznawstwo serii, sąsiadując z książkami poświęconymi ssakom i prehistorii, małpom człekokształtnym, roślinom uprawnym, meteorologii czy zaburzeniom pamięci. Jeśli nawet na liczącej ponad pięćdziesiąt pozycji liście zdarzały się bliższe humanistyce tytuły poświęcone światłu i fotografii, rozwojowi i życiu języka, teorii dźwięku i muzyce, to najważniejszym odniesieniem okazywała się nauka. Jej obecność spajała całą kolekcję International Scientific Series, która należała do jednej z ośmiu linii wydawniczych firmowanych przez markę Kegan Paul, Trench & Co.

Z dzisiejszej perspektywy obecność bliskich literaturze i sztuce praktyk porównawczych u Humboldta, podobnie jak obecność książki poświęconej komparatystyce literackiej w ramach serii ściśle naukowej, może budzić pewne zdziwienie, jednak w przedostatniej dekadzie XIX wieku świadczyła jeszcze o poddanym już znacznej erozji, ale wciąż istniejącym poczuciu jedności wiedzy oraz konieczności objęcia jej wspólnym dla wszystkich dyscyplin spojrzeniem. Ów łączący ogląd miała umożliwiać właśnie metoda porównawcza, której Posnett poświęcił osobny rozdział swojej książki: z jednej strony utożsamia jej rozwój z początkami myślenia jako takiego, z drugiej okazuje się ona „specyalną sławą dziewiętnastego stulecia”[3]. Widzi ją już jako spadkobierca dualizmu podmiotowo-przedmiotowego Kanta, uznającego porównanie za podstawę intelektualnych operacji, a zarazem przypisuje powtarzalności pewnych umysłowych procedur walor nowości w dziewiętnastowiecznym dziedzictwie anatomii porównawczej, będącej znakiem przejścia od kumulatywnego opisu elementów (organów) do odkrywania ich

[2] H.M. Posnett, *Comparative Literature*, Kegan Paul, Trench & Co, London 1886; tenże, *Literatura porównawcza*, przeł. Z. Daszyńska, Druk K. Kowalewskiego, Warszawa 1896.

[3] Tamże, s. 72.

funkcji, od list i katalogów gabinetów historii naturalnej do systemowego myślenia o życiodajnej sile łączącej poszczególne części organizmów i całego ciała przyrody.

Podejście podmiotowo-przedmiotowe spajające kompozycję *Kosmosu* odsłania się w myśleniu Posnetta wyraźnie: „Rozum, wyobraźnia działają podmiotowo, przechodzą zaś od jednego człowieka do drugiego objektywnie, przy pomocy porównań i różnic”[4]. One właśnie mają stanowić „pierwotne rusztowanie ludzkiej myśli”, łączyć „bezkrwiste zdania logiki” i „najświetniejsze uniesienia wymowy oratorskiej, lub fantazyi poetyckiej”[5]. Tak pomyślany naukowo-kulturowy fundament mógł wedle autora zaistnieć dopiero dzięki dziewiętnastowiecznemu odkryciu historyczności i zdobyczom cywilizacyjnym, które w niespotykanym wcześniej stopniu wzmocniły potrzebę otwarcia na nowe wspólnoty i miejsca. Historyczność ta objęła nade wszystko samą naturę języka, a jej badanie przenika karty *Kosmosu*: drogi autora splatają się w nim z osiągnięciami brata Wilhelma, wybitnego filologa, który ugruntował myślenie o ludzkiej mowie jako strukturze organicznej.

Ustawiając podmiotowo-przedmiotową perspektywę, Posnett zmaga się z materią długo porządkowaną przez teorie XX wieku: podejmując próbę definiowania literatury, nadaje własnym poszukiwaniom wyraźnie egzocentryczne ukierunkowanie. Interesują go związki twórczości z rozmaitymi formacjami życia wspólnotowego, sytuowane w szerokich kontekstach biologicznych: „Czy obok wpływu, jaki wywiera klimat, położenie i życie roślin i zwierząt – pyta – wykryć możemy jakąś stałą zasadę ewolucyi społecznej, dokoła której grupują się fakty wzrostu i upadku literatury?”[6]. Poszukując reguł przemian sfery społecznej i estetycznej, stabilizuje relacje między przedmiotem a podmiotem poznania:

> Za zasadę wzrostu literatury przyjmujemy tedy postęp w pogłębianiu i rozszerzaniu pojęcia osobistości. […] wykażemy, że w różnych

[4] Tamże.
[5] Tamże.
[6] Tamże, s. 55.

> warunkach życia społecznego nietylko [sic!] w zadziwiający sposób zmieniało się znaczenie i rozpowszechnienie osobistości, nietylko [sic!] pozostawiało różnorodne ślady w rozmaitych literaturach, ale że światy zwierzęce i nieorganiczne przybierały nową postać w odmiennych okresach życia ludzkości[7].

Osobistość, przyjmująca rozmaite imiona, uznawana jest tym samym za klucz do obserwacji literatury w długich przebiegach czasowych i – porównawczo – w rozmaitych geografiach. Najogólniej chodzi tu o badanie powiązania jej typów ze zmiennymi formami ustroju społecznego: od najdawniejszych form życia klanowego po czasy współczesne, kiedy to dochodzi do dominacji pierwiastka indywidualnego, a „[…] liryka nowoczesnego życia widzi i wyraża rzecz każdą w myślach i uczuciach osobistości"[8].

Przyjęta optyka relacji podmiotowo-przedmiotowych zakłada swoiste unieruchomienie obszaru badania, proponuje „rodzaj momentalnego fotograficznego zdjęcia"[9], a następnie sytuuje jego specyfikę w obrębie dyskursów nauki. Posnett odchodzi przy tym od „staromodnego kultu wyobraźni" i „pedantycznego kultu wyrazów"[10] (a więc tradycyjnego modelu filologii), rezygnuje też z postrzegania praktyk literackich jako aktywności fundowanej na powtórzeniu i powielaniu wzorów w oderwaniu od przemian środowiska, w którym się rodzą. Usiłując zbudować teorię adekwatną do przedmiotu, opisuje język sztuki literackiej w kontraście do technicznej mowy nauki, pokazuje zmienność ekspresji w zależności od historycznego i geograficznego otoczenia („do faktów zaliczyć trzeba klimat, glebę, życie zwierząt i roślin w różnych krajach; na nich to opiera się ewolucya, postępująca od życia gromadnego do jednostkowego"[11]). Autor, proponując definicję literatury jako zbioru tekstów opartego na pracy wyobraźni, zasadzie przyjemności

[7] Tamże, s. 70–71.
[8] Tamże, s. 151–152.
[9] Tamże, s. 88.
[10] Tamże, s. I–II.
[11] Tamże, s. 20.

i wiedzy ogólnej, nie odwołuje się do „idei powszechnych", szybko rozpoznaje zmienność i jednostkowość badanej materii, rozważając „architektonikę literacką" w opozycji do praktyk wcześniejszych: „[…] teoria, która twierdzi, że literatura jest dziełem wyodrębnionem od życia indywiduów, jakby darem z nieba, nie zawdzięczającym swego istnienia językowi i poglądom przywiązanym do czasu i miejsca", a także koncepcja odłączenia wyobraźni od kategorii czasu i przestrzeni miały przyczynić się do „[…] zakrycia związku między nauką a literaturą"[12].

Próbę odnowy tego związku przenika czerpane od Humboldta poczucie jedności wiedzy i estetyki, przy czym patronat niemieckiego uczonego został wskazany wprost: pojawia się on jako autor opisujący oddziaływanie wielkich formacji politycznych (Cesarstwo Rzymskie, Wielka Brytania wraz z koloniami) na ludzkie poglądy o świecie fizycznym[13]. To głos podróżnika aktywnie uczestniczącego w życiu politycznym epoki (postaci o wyrazistych poglądach na kwestie niewolnictwa i politycznego podporządkowania), a także głos stawiający pytania o stosunek literatury do przyrody. Wzorcową formę tych pytań Posnett odnajduje właśnie w *Kosmosie*, co z kolei przekłada się na bardziej szczegółowe analizy obrazowania natury u Greków i Rzymian (ich kartograficznej perspektywy mapowania z lotu ptaka) w odniesieniu do „dzikich i romantycznych wizji" czy też właściwego Petrarce „bezuczuciowego" stosunku do środowiska[14]. Dostrzegana w *Kosmosie* praktyka porównawcza pozwala dookreślić podstawy własnej praktyki literaturoznawczej, daje poczucie kontynuacji tradycji humboldtowskiej i kierowania jej na nowe tory, także dzięki wykorzystaniu ustaleń antropologów, badaczy myśli prawnej, ekonomicznej i politycznej (m.in. Henry'ego Sumnera Maine'a, Edwarda Burneta Tylora, Émile'a de Laveleye'a, Adama Smitha i Edwarda Augustusa Freemana). Stanowią one również ważny kontekst rozwijanej przez autora koncepcji przekładu.

[12] Tamże, s. 19, 83.
[13] Tamże, s. 159.
[14] Tamże, s. 259, 368.

3. Transfery: „przerzucić pakiet przez rzekę"

Zwracając uwagę na potrzebę „[…] oddania myśli wyrażonej językiem jednej grupy społecznej w języku drugiej, które zowiemy *tłomaczeniem*", Posnett dość dużo uwagi poświęca zmienności tego, co nazywamy literaturą, jej „względności" i usytuowaniu wpływającemu na rozmaite poziomy artykulacji znaczeń[15]. Z niego właśnie bierze się „niemożebność przekładu": „[…] byłoby równie nierozsądnem – pisze – rzucić w ogień fijołek dla rozpoznania przyczyny jego koloru i zapachu, jak starać się o przeszczepienie utworu poety z jednego języka na drugi"[16]. Jak przypomina, „[…] aramejska nazwa przekładu *targêm* odpowiada orzeczeniu «przerzucić pakiet przez rzekę», a faktem jest, że w przekładzie pakiet nie dochodzi nigdy do tego miejsca, na które miał być rzucony"[17]. Autor z zaskakującą jak na owe czasy świadomością, której źródła odnajdziemy także w romantycznych koncepcjach mowy i porównania, podnosi kwestie systemowych różnic między językami; jednocześnie idea nieprzekładalności, rozwijana później przez dwudziestowieczną myśl antropologiczną, odnosi się u niego także do obrazów roślin i zwierząt.

Warto zwrócić uwagę na polski przekład tej książki. Interesujące mogą się okazać zarówno kwestie poetyki i terminologii (kształtowanie leksykonu zogniskowanego wokół literatury „ogólnoświatowej"/„wszechświatowej"/„międzynarodowej"), jak i środowisko zajmujące się dystrybucją tego dzieła. Na plan pierwszy wysuwa się w nim postać Zofii Daszyńskiej, nietuzinkowej tłumaczki, która swoje miejsce w dziejach nauki zawdzięcza przede wszystkim autorskim opracowaniom z zakresu ekonomii, socjologii pracy, demografii i statystyki. Gruntownie wykształcona na uniwersytetach w Zurychu, Wiedniu i Berlinie (słuchaczka Georga Simmla, Adolpha Wagnera i Maxa Seringa), łączyła wyzwania akademii z aktywizmem społecznym. Chętnie publikowała na łamach prasy,

[15] Tamże, s. 44.
[16] Tamże, s. 47.
[17] Tamże.

komentowała twórczość Friedricha Nietzschego, Henrika Ibsena, Gerharta Hauptmanna i Stanisława Przybyszewskiego, a przy tym wyraźnie odżegnywała się od koncepcji dekadenckich na rzecz ideału człowieka nowoczesnego, zaangażowanego w twórczą zmianę rzeczywistości społecznej. Przekładu dokonała w okresie współpracy ze środowiskiem „Prawdy" Aleksandra Świętochowskiego, szczególnie przywiązanego do idei nowoczesnego przyrodoznawstwa i z wielu względów ważnego dla rozwoju polskiej komparatystyki. Książka Posnetta stała się częścią szerszego programu realizowanego przez pismo, który obejmował też publikowanie specjalnych dodatków.

Tłumaczona monografia znakomicie wpisywała się w praktykę i profil „Prawdy", przy czym w polskim wydaniu anglojęzyczny oryginał wzbogacono obszernym dopełnieniem. Wyjaśnia ono edytorskie decyzje o zamieszczeniu w tomie fragmentów książki Charles'a Letourneau dotyczących „teoryi literatury"[18]. Wybór ten wzmacniał nie tylko socjologiczno-antropologiczne, lecz także przyrodoznawcze konteksty pracy Posnetta: wszak francuski uczony postrzegał istniejące formy estetyki literackiej jako wynik stopniowej ewolucji, powiązanej z funkcjonowaniem systemu nerwowego, świadomości oraz kształtowania się wspomnień i wyobraźni.

Rozważając wspólne cechy ludzi i zwierząt, Letourneau widzi początki estetyki w oddziaływaniu przedmiotów na zmysły i w mechanizmie jego przetwarzania przez umysł. Jej poszczególne odnogi (od modeli plastycznych po poetycko-muzyczne), mimo wewnętrznego zróżnicowania, wyrastają ze wspólnej psychicznej podstawy, a jej najwcześniejszą postacią jest taniec mimiczny i rytmiczny prowadzący do rozwinięcia się mowy. Dostrzegane podobieństwa w działaniu systemów nerwowych odpowiadających za czynności odruchowe skłaniają Letourneau do poszukiwania początków estetyki także u zwierząt: uczony notuje jej ślady w ptasim „poczuciu stroju", praktykach przypominających muzykę instrumentalną,

[18] *Ch. Letourneau o teoryi literatury*, [w:] H.M. Posnett, *Comparative Literature*, dz. cyt., s. 380–432. Dodatek ten zawiera pierwsze i ostatnie rozdziały *L'évolution littéraire dans les diverses races humaines* (Paryż 1894).

w zwierzęcym tworzeniu konstrukcji architektonicznych i ornamentów, które można porównać z ludzkimi sztukami „graficznymi i plastycznymi”[19].

Przedstawiając koncepcję zwierzęcego krzyku jako źródła mowy, rozważając jej postać właściwą i mimiczną, Letourneau zwraca uwagę na „onomatopeje naśladownicze”, a badania języków pierwotnych pozwalają mu kształtować wyobrażenie o początkach literatury i specyfice języka plemiennego. Z kolei obserwowana niedoskonałość organiczna języków pierwotnych (Tasmańczycy) prowadzi go ponownie w stronę problematyki nieprzekładalności. W argumentacji Letourneau ważne okazują się dobrze już rozpoznane kwestie ewolucjonizmu, ale także „psychologii dzikiego” i „psychologii dziecka”. Właściwe obu grupom zjawiska lingwistyczne rozpatruje w kontekście mechanizmów powtórzenia łączących „embriologię psychiczną i organiczną”, a także charakterystycznej dla nich percepcji przyrody[20]. W tej perspektywie poezja – jako pochodna silnego wrażenia – jawi się jako forma czynności odruchowej związanej z muzyką i tańcem, a ponadto jako wyraz potrzeb uzewnętrzniania procesów psychicznych wspólnych dla człowieka i niektórych zwierząt.

Paratekstowa rama, z którą wiąże się zarówno aktywność tłumaczki, jak i wczesna recepcja pracy Posnetta na łamach tygodnika „Prawda”[21], nie tylko wzmacnia przyrodoznawcze konteksty lektury opracowania irlandzkiego uczonego, lecz także skłania do tego, by dostrzec w nim jedno z ciekawych źródeł podejmowanych dziś badań nad estetyką zwierząt czy – szerzej – bioestetyką, obejmującą rozmaite wytwory przyrody ożywionej i jej szeroko rozumianego otoczenia. Polska krytyka, zogniskowana wokół wspomnianego pisma, widziała w tym opracowaniu między innymi gest zerwania z tradycyjnym modelem łączenia dzieła literackiego

[19] Tamże, s. 389–390.

[20] Tamże, s. 400.

[21] L. Krzywicki, *Społeczeństwo a literatura*, „Prawda” 1886, nr 41, s. 486–487; nr 42, s. 497–498; nr 43, s. 510–511.

z duszą, zwłaszcza wielkich figur historycznych, a także zapowiedź „artystycznej morfologii".

Wykorzystywana była zarówno do rozważań o społecznym ukierunkowaniu wiedzy o literaturze (Ludwik Krzywicki, Leon Winiarski[22]), jak i prób definiowania jej przedmiotu (Kazimierz Wóycicki[23]). Zaistniała w horyzoncie poszukiwań alfabetu formy literackiej i poetyki czystej, usiłujących rozpoznać literaturę jako system wytwarzany przez struktury społeczne, a zarazem przekraczający ich granice i w znacznym stopniu autonomiczny (Zygmunt Łempicki, Konstanty Troczyński[24]). Chętnie recenzowana i dostrzegana przez współczesnych, z powodzeniem znajdowała swoje miejsce w opracowaniach literaturoznawczych przełomu wieków[25], a w późniejszych fazach rozwoju dwudziestowiecznej teorii powracała jako wciąż żywa tradycja komparatystyki[26]. Z dzisiejszej perspektywy pozwala dostrzec ścieżkę, dzięki której dziewiętnastowieczna metoda porównawcza docierała w obręb kształtującego się polskiego literaturoznawstwa teoretycznego, którego specyfikę, historię i międzynarodowy wymiar z godną podziwu konsekwencją, a także intelektualną maestrią i rozmachem, przybliża działalność naukowa Danuty Ulickiej.

---

[22] Tamże; L. Winiarski, *Czynniki społeczne w literaturze*, „Prawda" 1890, nr 28, s. 330–332; nr 31, s. 367–368; nr 36, s. 427–428; nr 37, s. 438–439 (zwłaszcza 439).

[23] K. Wóycicki, *Historia literatury i poetyka*, Prace Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział I: Językoznawstwa i Literatury, nr 4, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1914.

[24] Z. Łempicki, *Studia z teorii literatury*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966; K. Troczyński, *Przedmiot i podział nauki o literaturze*, [w:] *Księga pamiątkowa wydana na dziesięciolecie istnienia Koła Polonistów Uniwersytetu Poznańskiego. 1919–1929*, Koło Polonistów Uniwersytetu Poznańskiego, Poznań 1930.

[25] P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Wydawnictwo „Przeglądu Pedagogicznego", Warszawa 1899.

[26] S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1954; S. Dąbrowski, *Literatura i literackość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Abstract

Humboldt and Posnett. Natural Science, Comparative Literature, and the Origins of Polish Literary Theory

The influence of Alexander von Humboldt's *Cosmos* on Hutcheson M. Posnett's *Comparative Literature* proves that natural science set the foundations of nineteenth-century comparative research, especially in terms of its methods and ways of analysing the relationship between the subject and object of study. This paper traces textual and paratextual features of Posnett's book, highlighting the areas which had an impact on early Polish literary theory.

Keywords: natural science, early comparative studies, early literary theory, untranslatability, animal aesthetics

Tomasz Jędrzejewski
Uniwersytet Warszawski

Danucie Ulickiej
Królowej Bezgranicznej Teorii Literatury

Ogród teorii warszawskiej polonistyki

poema opisowe i pochwalne
nieśmiałym gestem ofiaruje
Tomasz Jędrzejewski

Każdy badacz powinien napisać poemat.
Albo umieć napisać. Lub choćby balladę.
Człowiek nie po to zgłębia języka systemat,
By własnego pegaza skazać na zagładę.

Dosiąść pegaza trzeba! W dłoni ścisnąć pióro,
Zastukać w klawiaturę, wezwać Mnemosyne,
Poskładać kilka wersów lub sto pieśni z górą.
Udatną jak u Danta ułożyć tercynę.

Jam jest skromny filolog. Lotne moje rymy
Nie wzlecą tak wysoko, by z głowy Petrarki
Ściągnąć wieniec wawrzynu. Ale zobaczymy,
Czy nie zgniecie mnie ciężar, com go wziął na barki.

Śpiewam ogród teorii! Park zaczarowany!
Rosną w nim nie kasztany, nie śliwy czy grusze.
Dumne czoła podnosi orszak nieprzebrany
Badaczek i badaczy, których pióropusze

Błyskają jak pochodnie wiedzy bardzo ścisłej –
Tak ścisłej jak poezja. Jak gorset sonetu!
Niech wżdy postronni znają, że także nad Wisłę
Dotarło światło kunsztu, jak badać poetów.

Długiż to zastęp uczniów, mądrych wychowanic!
Którzy – kiedyś zieloni – dziś światłem rozumu
Celują w mrok tajemnic. Nie zdadzą się na nic
Zazdrości profesorów: czy to Włoch, czy Rumun,

Holender albo Polak. Boć żaden uczony
Nie urządził takiego ogrodu teorii
Jak DANKA urządziła! Głośne biją dzwony,
Gęste rzędy studentów śpiewają w euforii

Pieśń na chwałę Królowej. Odę pindaryczną!
Panegiryk *ad Dankam*! Dziękczynne westchnienie,
Jambiczną galopadę, którą chmarą liczną
Poniesiem pod niebiosa naszych pieniów pieniem.

Wśród konceptów głębokich ścieżkami wąskimi
Chadzamy zamyśleni, aż się myśl wygina
Jak gałąź w czystej wodzie. Głowa wręcz się dymi
Zanurzona w meandrach konceptów Bachtina.

Do korzeni teorii Helena dociera,
W Warszawie i w Vilniusie badając pisarzów.
Tymczasem z odległej gałęzi wyziera
Wróbel – kolejny deadline znacząc w kalendarzu.

Śpiew Wróbla apolliński porywa do pracy
Nad encyklopedyją. Koło polonistów
Doktor Ada Kobelska zakreśla na tacy
I powoli dobija do przypisów trzystu.

Kończy tekst o Szymutce monsieur Łukasz Żurek,
Mylony z Jędrzejewskim – z powodu wyglądu:
Bo wzrostu podobnego, sprężyści jak sznurek,
Mają czoła zmarszczone od myślenia trądu.

Dalej Asia Jeziorska fikcji i narracji
Prawideł tworzy opis. Studium nad powieścią
Poszerzył Pietrzak swoich listę publikacji,
Zadbawszy, aby forma zgadzała się z treścią.

O innych nie śmiem mówić. I mi dech zaparło!
Niechaj jednak wyjąkam imię wersologa,
Co zbadał wszystkie wiersze. A to się otarło
O sławę, którą głosi młódzi liczba mnoga.

Skorom ozór rozwiązał, to niech się wysypie
Wspaniałych poczet nazwisk: Sidorowicz wprzódy,
Co odkurzył Hetmana. Chociaż ledwo zipie,
To wykończy doktorat – i uwieńczy trudy.

Takiego jak Matoga nie znajdziesz sawanta.
Niet takogo mudrieca. Je ne le trouve nulle part!
Lecz na nim się nie kończy rejs po doktorantach:
Pedagogów myśl bada Karolina Kulpa.

Pani Kopcik Monika czyta cudze listy.
Ale dobrze – niech czyta! Tem bardziej jeżeli
To korespondencyja wielkiego pianisty.
I radzę, byście przeczytać to chcieli –

Ten doktorat Moniki. Fakt to przecież jasny,
Że w ogrodzie Danuty każdy owoc zdrowy:
Teksty Ani Piniewskiej znam lepiej od własnych,
Bom jej patrzył przez ramię, gdym siedział w Borowym.

Takem piersi utrudził, że sięgnę po szklankę –
Niech ocuci mnie woda lub wina antałek.
A jak będzie mi mało, to spiję śmietankę:
Analysis of drama by Magda Nabiałek.

Wreszcie idzie mój kompan. Jasny jak anieli,
I jak anieli światły, choć ma uśmiech biesa,
Toż kroczy w swej osobie – doktor Artur Hellich.
Choć nie powiesz, że doktor, gdy go widzisz w dresach.

Takiż to ogród DANKI. Nie wiszą na tyce
Pomidory czy groszek. Lecz myśli szerokie:
Bo kto wie w teoryi – ten pozna w praktyce,
Powtórzy *gratias ago*, trzeźwym patrząc okiem.

Gratias Tobie, DANUTO, za ten ogród złoty!
Gdzie ziemia jest żyźniejsza, a nieba łaskawsze
Niźli wszędzie dokoła – gdzie chęć do roboty!
Na swe kwiaty spoglądaj i panuj im zawsze.

Tomasz Majewski
Uniwersytet Jagielloński
ORCID: 0000-0003-0048-022X

Anioł riserczu

I

Opisując kroki niewidzialnego pomocnika, trzeba się trzymać kolejności, szczegółu, przyległości przestrzennej, splątania myśli i interweniującej w nie materii, by sprostać dobroczynności daru „tego, co się przydarza". Nie są to sytuacje nagminne, ale też nie należą do szczególnie wyjątkowych. Inteligencja ukryta w zakamarkach świata w pewien sposób nam odpowiada, czyniąc to jak gdyby od niechcenia, czasem nazbyt hałaśliwie, od razu przytakując naszym najmniej opartym na dowodach przypuszczeniom. Odczuwam wtedy zakłopotanie, bo wydaje się ona czujnie śledzić te niezborne myśli, rzuty lichych koncepcji i kulawe poszukiwania faktów. Na ogół jest nam życzliwa, czasem poirytowana naszą nieudolnością, niedomyślnością, brakiem odwagi, żeby pomyśleć o czymś zupełnie inaczej, zdawałoby się – głupio, w bok od wydeptanej ścieżki. Czasem, kiedy nie wpadnę na myśl, żeby „tam właśnie" iść, potrafi szturchnąć, wybić z trajektorii, zagubić książkę, której się szuka we własnych papierach, i wepchnąć w ręce inną, której się wcale nie szuka. A jeśli to nie pomoże, bom niepojętny – zrzucić cały ich stos na podłogę i tę właściwą otworzyć na jednym małym fragmencie, nazwisku, dacie, przypisie, który dopiero teraz nabiera w moich oczach kolosalnego znaczenia.

Najlepiej z tą niewidzialną obecnością po prostu się zaprzyjaźnić, prostolinijnie wyrazić wdzięczność, częściej jednak zdumienie,

osłupienie, kiedy to, czego długo szukaliśmy, nie wiedząc, że „tego" dokładnie szukamy, wpada nam w ręce – i to najczęściej nie tam, gdzie metodycznie, z rozmysłem, przeszukiwaliśmy archiwalne zasoby. Sytuacja alter-umysłu, który fortunnie dla nas działa gdzieś poza naszym umysłem i wydaje się nader spoufalony z logosem rzeczywistości, w dodatku logosem bardzo kapryśnym, objawiającym się tam, gdzie mu się chce, wcale nie w miejscach przewidzianych, będzie dla każdego badacza o nastawieniu scjentystycznym wprost nieznośna. Ponieważ jednak sam zdaję sobie sprawę, że choreograficznym i dowcipnym ruchom tego „anioła riserczu" zawdzięczam znacznie więcej niż świetnie zaplanowanym i metodycznym badaniom, nie domagam się już odpowiedzi na pytanie, jak to się dzieje. Biorę je pokornie, z dobrodziejstwem inwentarza, i zaświadczam tylko, że to prawda i tylko prawda.

Przykładów takiego działania pamiętam wiele, niektóre obejmują tak zawiłe okoliczności prywatne i społeczne, że nie sposób ich tu upublicznić. Mają one jednak cechę stopniowego spoufalania się z taką zwykłą niezwykłością, szybszej synchronicznej reakcji na nią, bo pewne przebiegi, można by rzec, mamy już wspólnie przetrenowane. I nie dziwię się więcej tak głupio jak dawniej, tylko daję nura w te chwilowo pootwierane korytarze w labiryncie domysłów, wątłych przesłanek i barwnych koincydencji, z których na razie nie wiadomo co miałoby wynikać. Zasadniczo oswojenie się z tym „kurierem" polega na tym, że jeśli coś w ten sposób do nas trafia, to w ramach zagadkowej celowości, która – chwilowo, tymczasowo – określonego celu nam nie wyjawia.

II

Ponieważ o aniele riserczu nie da się na dłuższą metę mówić ogólnie, potrzebny będzie przykład pierwszy. Kiedy pracowałem nad tekstem dotyczącym przedwojennego, łódzkiego okresu życia Stefanii Skwarczyńskiej, nie tylko czytałem jej publikacje, „Prace Polonistyczne" (1937–1939), wspomnienia o niej, ale także wyrywkowo

przeglądałem archiwum po badaczce zdeponowane w Sekcji Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego. Większość postaci, które przewijały się w materiałach, udawało mi się zidentyfikować, czasem nawet ustalić powojenną trajektorię ich losów. Jedna postać szczególnie mnie zainteresowała, ale podstawowe informacje nie pozwalały mi określić jej bardziej konkretnie. Najpierw cytat z własnego tekstu:

> Skwarczyńska animuje […] różne inicjatywy, które mają integrować łódzkie środowisko literackie i nauczających w tutejszych gimnazjach nauczycieli polonistów. W większym gronie w 1933 roku razem z Wilhelmem Fallekiem, Janem Zygmuntem Jakubowskim, Tadeuszem Czapczyńskim, Ludwikiem Stolarzewiczem, Wandą Wrzesińską i Mieczysławą Romankówną tworzy Łódzkie Koło Polonistów, przekształcone następnie w oddział łódzki Stowarzyszenia Polonistów Rzeczpospolitej Polskiej[1].

Problem, o którym mowa wyżej, miałem z Wilhelmem Fallekiem. W archiwum Skwarczyńskiej natrafiłem na telegram z 1940 roku, wspominający o tym, że wysyłał on paczki z żywnością badaczce zesłanej do Kazachstanu. Wówczas miał przebywać już nie w Łodzi, ale gdzieś pod Lwowem. Nie znalazłem na to żadnych dowodów źródłowych, ale przypuszczałem, że przyjaźń tych dwóch osób miała głębszą podstawę i że prawdopodobnie mogły to być zbieżne zainteresowania naukowe. Fallek pracował jako nauczyciel w przedwojennych łódzkich gimnazjach żydowskich (polsko- i hebrajskojęzycznych); został zamordowany najpewniej w 1942 roku (błędnie podawano, że w Łodzi). Więcej informacji nie udało mi się odnaleźć. Na wzmiankę o nim natrafiłem jeszcze w książce Pawła Spodenkiewicza *Zaginiona dzielnica. Łódź żydowska* (1998), ale miałem problem z odszukaniem jego publikacji. Chciałem napisać o nim szerzej, wydobyć go z enigmatycznej mgły. Podejrzewałem

[1] T. Majewski, *Humanistyka w mieście. O Stefanii Skwarczyńskiej*, „Kalejdoskop Kultury" 2021, https://kalejdoskopkultury.pl/humanistyka-wg-skwarczynskiej/ (dostęp: 28.10.2025).

go o arcyciekawą osobowość – nie tylko na miarę polonistycznej przedwojennej Łodzi – ale niczego nie znalazłem, a deadline oddania artykułu zbliżał się nieubłaganie. Miałem już tylko dwa dni na przesłanie poszerzonej wersji mojego tekstu o przedwojennym, łódzkim środowisku Skwarczyńskiej do anglojęzycznej antologii i – mimo starań – nic nowego w ręku. Na poprawki został mi właściwie tylko jeden dzień, bo drugi, do późnych godzin popołudniowych, miałem spędzić na posiedzeniu komitetu PAN w Warszawie, po czym wrócić pociągiem do Łodzi. Idąc Krakowskim Przedmieściem, nieco zziębnięty, zaabsorbowany już czymś innym, ale ze strzępkami informacji o Falleku orbitującymi wokół myśli o pilnowaniu godziny odjazdu pociągu Interregio, wszedłem do antykwariatu. Tylko prześlizguję się wzrokiem po regale z książkami, wyjmuję książkę Baczki (z księgozbioru Jerzego Szackiego, z dedykacją), żeby podejrzeć cenę.

Machinalnie wyciągam i stawiam z boku tom w brązowej introligatorskiej oprawie, bez tytułu i nazwiska autora. Przerzucam klejone, także puste strony, patrzę dalej i… nie wierzę. Wilhelm Fallek. Dedykacja autorska odręczna, dowcipna, z połowy marca 1938 roku (nie wiadomo dla kogo, introligator przyciął fragment górnej części strony). Kartkuję: kolejny tekst, inna czcionka i kolejna dedykacja autorska. Już widzę, że ta książka to unikatowy, prawdopodobnie jedyny taki na świecie klocek introligatorski, gromadzący w jednej oprawie osiem artykułów Falleka wydanych w zupełnie różnych periodykach, broszurach okolicznościowych i nadbitkach z jubileuszowych ksiąg lokalnego oddziału Stowarzyszenia Gimnazjów Żydowskich. Dziś są to w zasadzie rzeczy nie-do-odnalezienia!

Artykuły te, cały komplet, były kiedyś własnością kogoś, kto znał osobiście Falleka, od którego te teksty otrzymał i z którym się najprawdopodobniej przyjaźnił. Lwia część tych materiałów dotyczy analizy motywów żydowskich w tekstach Mickiewicza, a także rozważań o „hebrajskim komponencie" historiozoficznym w polskim romantyzmie. Światopoglądowy wymiar romantyzmu jest tam ujmowany z kompetencją nie tylko polonistyczną, ale też religioznawczą, komparatystyczną i kulturową. Znalezisko zawiera

w sobie cały plon myśli osoby, której miejsca pochówku nigdy już raczej nie poznamy, której życie rozpłynęło się w kataklizmie Zagłady. Ta „przesyłka z zaświatów" – ręczne autorskie korekty ołówkowe na nadbitkach, dedykacje sporządzone wyblakłym atramentem, ślady ludzkiego istnienia, została doręczona przez niewidzialnego posłańca na czas.

Dzień później odsyłam rozszerzoną wersję mojego tekstu o łódzkim przedwojennym kręgu, w której Wilhelm Fallek jest już konkretną osobą, pojedynczym istnieniem, ma duchową fizjonomię, określony profil zainteresowań i niewątpliwie jawi się jako ktoś, kto podzielał zainteresowania badawcze Skwarczyńskiej dotyczące Mickiewicza. Przy okazji, czy to nie Mickiewicz w prelekcjach paryskich wspominał, że „świętych obcowanie" jest najbardziej oczywistym, codziennie się manifestującym (nie tylko od święta!) elementem kultury Słowian? Przesyłka dotarła. Nie jestem pewien, ale chyba mniej więcej taka była myśl, która przeleciała mi lotem błyskawicy przez głowę: Wilhelm Fallek najwyraźniej chciał, żebyś o nim coś więcej napisał. Anioł riserczu zaś zajął się resztą.

III

Kolejny przypadek przesyłek z przeszłości, który chcę opisać, jest bardziej wielopasmowo, gęsto utkany. Prywatnie nazwałem go „Brzozowski: sequel". Nitek jest tu kilkanaście, prowadzą każda z osobna, do żadnego „mocnego" projektu naukowego się one nie nadają. Ot, siedzę nad czymś bezinteresownie, niekiedy nurkuję dyletancko w nierozpoznany przeze mnie obszar pod wpływem szeptów „ciepło, cieplej", do czasu aż się nitki synchronii nie zaplotą, nie doprowadzą do silnej ekscytacji – kiedy już widać, że to anioła riserczu jest robota i że będzie to jego prawdziwe *tour de force*.

Bazylika Archikatedralna św. Stanisława Kostki w Łodzi, neogotycka bryła z żółtej cegły wybudowana w latach 1901–1912. W oknach nawy głównej, mniej więcej od organów nad wejściem do transeptu, biegnie cykl powiązanych ze sobą tematycznie witraży,

bardzo różniący się od tych nudno-historyzująco „wylizanych" z naw bocznych i prezbiterium. W zderzonych synkopowo oranżach, fioletach i zieleniach formistyczno-kubizujące chmary aniołów przeniknięty światłem, ale nadal jakby w półmroku, w dynamizowanych przez diagonalną perspektywę ujęciach, dmą w trąby i uzbrojone w ostre miecze, walczą z zastępami bliźniaczych, oddanych tylko w mroczniejszej kolorystyce, „aniołów upadłych". Kolejne grupy walczących przelewają się z okna na okno, w jednym ciągu dramatyczno-narracyjnego kontinuum. Nie są to oddzielne obrazy odseparowane elementami architektonicznej bryły katedry, ale migawki z jednej obrotowej, symultanicznej sceny rozgrywającej się po obu stronach nawy. Cykl bez wątpienia pochodzi z lat dwudziestych ubiegłego wieku. Nagle jednak się urywa. Nie ma puenty. Z czasem coraz bardziej zaczęło mnie zastanawiać, dlaczego archaniołów dowodzących jest tam wyraźnie czterech, a nie trzech albo sam Michał Archanioł. I już w związku z tym ciężko jest to osadzić w ikonografii związanej z ortodoksyjną tradycją zachodniego chrześcijaństwa, a – było nie było – ta witrażowa opowieść, za sprawą kontynuacji z jednego okna na drugie, idąca pasmem, kompozycyjnie przypominająca narracje fresków obiegające kaplice renesansowej Florencji – mieści się przecież w katedrze rzymskokatolickiej.

Najpierw wciągnął mnie problem tożsamości „czwartego archanioła". Nie miałem pojęcia, dokąd mnie to dalej zaprowadzi. W największym skrócie okazało się (pomijam wątek „oświecających" mnie w tej materii koincydencji), że w tradycji hermetycznej ma on imię i że był najważniejszą postacią w dyskursie renesansowych angielskich magów z dworu Elżbiety I. To Uriel; po hebrajsku imię to oznacza 'niosący światło', 'dostarczający wiedzę'. Pojawia się on jako czwarty archanioł na witrażach wielu kościołów anglikańskich. Motto uniwersytetu w Oksfordzie: *Dominus illuminatio mea*, zaczerpnięte z Psalmu 27, miało być właśnie aluzją do tego archanioła, który „szukającego prawdy" zwykle oświeca, do czego podstawę miała dawać rola odgrywana przez niego w apokryficznej II Księdze Ezdrasza (znanej też jako IV Księga Ezdrasza albo Apokalipsa

Ezdrasza). W księdze tej, którą św. Hieronim przełożył na łacinę, lecz zamieścił jedynie jako dodatek do Wulgaty, nie będąc pewnym, czy jest kanoniczna, to właśnie Uriel przynosi odpowiedzi na pytania proroka Ezdrasza[2]. Ta suplementarna księga nie jest obca tradycji prawosławia słowiańskiego (przełożona z łaciny), kościołowi etiopskiemu (w przekładzie z wersji hebrajskiej, która zaginęła) ani wspomnianemu kościołowi anglikańskiemu.

Imię Uriel, utożsamiane z imieniem Fanuel, było dobrze znane chrześcijańskim gnostykom od synodu w Laodycei w 361 roku, a następnie przypomniał je synod w Rzymie w roku 745. Podczas pontyfikatu papieża Zachariasza (lata 741–752) w kościele łacińskim usunięto je z kultu – wolno było wymieniać imiona tylko trzech archaniołów, które znamy z kanonicznych ksiąg biblijnych, tj. Michała, Rafała i Gabriela[3]. Kilka lat później, podczas wakacyjnego wyjazdu na Bałkany, na odcinku od prawosławnej części Serbii do Sandżaku serbskiego na pograniczu Czarnogóry i Bośni, po raz pierwszy widziałem *stećci*, czyli cmentarze średniowiecznych, dualistycznych bogomilców. Gdy szukałem czegoś na ich temat, najlepiej relacji naocznych świadków ich kultu, natrafiłem na postać Gerarda di Sagredo, biskupa Csanàdu na Węgrzech, który twierdził, że dawni słowiańscy dualiści wzywali w swoich modlitwach właśnie imienia Uriela.

Rok przed wyjazdem na Bałkany natomiast, podczas listopadowej podróży do Rzymu, dotarłem wreszcie (bo nie udało mi się to wcześniej) do Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (Bazyliki Matki Bożej Anielskiej – rzymskokatolickiego kościoła tytularnego w Rzymie – dop. red.), kościoła, który w dawnych termach Dioklecjana zaczął budować sędziwy już Michał Anioł. Bazylika jest osobliwością nie tylko ze względu na swoją architekturę, ale też dlatego, że jest pierwszym kościołem nowożytnym, którego łacińska

[2] *IV Księga Ezdrasza*, przeł. ks. S. Mędala CM, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, wstęp i oprac. ks. R. Rubinkiewicz SDB, Oficyna Wydawnicza „Vocatio", Warszawa 2022, s. 376–377.

[3] R. Cline, *Ancient Angels. Conceptualizing Angeloi in the Roman Empire*, Brill, Leiden–Boston 2011, s. 158.

nazwa wymieniona w dekrecie papieskim brzmi: *Beatissimae Virgini* ***et omnium Angelorum*** *et Martyrum*. Jest to więc miejsce kultu „wszystkich aniołów", w tym i tych, których imion się w liturgii rzymskiej nie wymienia.

Gdzie, jeśli nie tutaj, mogłoby być miejsce dla czwartego archanioła? I rzeczywiście, według zapisanej legendy pilastry w miejscu krzyżowania się naw miały swoje imiona; na jednym z tych pilastrów było wypisane słowo „Uriel". Teraz łatwiej już było zadać pytanie, jaka jest geneza tego kościoła i kto wpadł na pomysł tego wezwania. Musiał to być ktoś o silnej osobowości, skoro na rzecz budowy bazyliki kwestowali Karol Boromeusz i Filip Neri. Jej pomysłodawcą był mnich Antonio del Duca, o którym nigdy nie słyszałem, dopóki – innym zbiegiem okoliczności – nie dowiedziałem się o jego wizji „Siedmiu Książąt Anielskich" przedstawionej na obrazie ołtarzowym tej świątyni. I to właśnie jeden z tych Książąt – czy kogokolwiek to jeszcze dziwi – o imieniu Uriel, zlecił mu budowę świątyni „pod tym wezwaniem" w rzymskich termach Dioklecjana[4]. Pierwszymi pracami zajął się wspomniany Michał Anioł, a ostatnim wkładem są brązowe „anielskie drzwi" wykonane przez Igora Mitoraja.

„Siedmiu Książąt Anielskich", o prawo do kultu których ojciec Antonio del Duca żarliwie walczył z trydenckimi teologami, to: 1) archanioł Michał – z mieczem i włócznią, zwany Zwycięskim, pokonujący szatana; 2) archanioł Rafael, którego imię oznacza „Bóg uzdrawia", z „woreczkiem z lekarstwami", zwany Medicusem, znany z Księgi Tobiasza; 3) archanioł Gabriel, z jaspisowym lustrem i lampą, zwany Nuncjuszem (Posłańcem, Kaznodzieją) – jak wiadomo to Gabriel zwiastował Maryi Pannie, że urodzi Syna Bożego. O pozostałych archaniołach tradycja zachodnia milczy. Wśród nich są: 4) Geudiel – z koroną i biczem, zwany Remuneratorem (tym, który się mści); 5) Sealtiel, zwany Mówcą (Modlącym się); 6) Barachiel – z wieńcem róż do przekazania, zwany Adjutorem (Pomocnikiem)

[4] C. Bernardi Salvetti, *S. Maria degli Angeli alle Terme e Antonio Lo Duca*, Desclée, Roma 1965, w różnych miejscach.

i 7) Uriel – z dobytym z pochwy mieczem albo płomieniem, zwany Fortis Socius (Silnym Sojusznikiem). Od działań Antonia del Duca bierze początek nowożytny zachodni kult siedmiu archaniołów (czego nieliczne ślady w barokowej katolickiej ikonografii zostały do dziś), jednak w dekrecie Świętej Kongregacji do spraw Świętych Obrzędów wydanym w 1698 roku została przypomniana konieczność ograniczenia kultu „nadliczbowych" archaniołów, którego to nakazu hierarchia katolicka po dziś dzień ściśle przestrzega.

Po tych wszystkich peregrynacjach domyślałem się, że twórca łódzkich „formistycznych" witraży, o którym długo nie mogłem znaleźć bliższych informacji, był postacią nietuzinkową, że jego związek z katolicyzmem nie był natywnie „polsko-katolicki" i że prawdopodobnie tradycja hermetyczna była mu znana z pierwszej ręki, być może dlatego, że należał do środowiska, które w nietypowy sposób otwierało mu do niej dostęp.

Kilka tygodni później byłem przejazdem w Spale. Podczas spaceru dotarłem do modrzewiowego kościółka prezydenckiego. Był otwarty, ale pusty. Dotychczas za każdym razem trafiałem na zamknięty. Wewnątrz były witraże, w tym dwa bardzo osobliwe: przy „zesłaniu Ducha Świętego" asystowało w roli apostołów z darem Słowa „czterech dostojnych szamanów" romantyzmu polskiego (Mickiewicz, Słowacki, Norwid i Krasiński), a w scenie betlejemskiej, oprócz Trzech Króli, z boku stał rycerz w zbroi z twarzą uderzająco podobną do marszałka Piłsudskiego. Teraz było już znacznie prościej. Z historią witraży zapoznałem się wewnątrz. Ich autorem okazał się Jerzy Winiarz. Zbierając informacje o nim i przeczuwając jakiś ideowy, światopoglądowy krąg, z pewnym programem kulturowym wartym odszyfrowania, dowiedziałem się, że wśród nielicznych ukończonych prac tego młodo zmarłego w 1928 roku artysty są przede wszystkim, poza pracami malarskimi, te właśnie witraże ze Spały oraz – jakżeżby inaczej – te z Bazyliki Archikatedralnej św. Stanisława Kostki w Łodzi.

Jerzy Winiarz (1894–1928) z pewnością nie był artystą o katolickich korzeniach, skoro mowę pożegnalną na jego pogrzebie wygłosił Andrzej Strug i żegnał go nie tylko jako obiecującego,

przedwcześnie zgasłego twórcę, lecz także jako „drogiego brata masona" i legionistę. Brat Jerzy należał do loży „Machnicki", nazwanej tak na cześć wolnomularza Kazimierza Machnickiego (1780–1844), który w latach dwudziestych XIX wieku sam był członkiem warszawskiej loży „Prometea" (później lubelskiej – „Wolność odzyskana"). Do tej pierwszej i ogólnie do samego wolnomularstwa narodowego Machnicki wprowadził legendarnego później Waleriana Łukasińskiego. Tymczasem loża „Machnicki" w latach dwudziestych gromadziła niemal samych wojskowych, najbliższych współpracowników marszałka Piłsudskiego, elitę niepodległego państwa. Była zakonem tajnym, tworzącym *public religion*, obrządki i imaginarium wspólnoty wyobrażonej niepodległego państwa polskiego. Jerzy Winiarz projektował polichromie do Sali Rycerskiej poddawanego restauracji Zamku Wawelskiego. Złożenie takiej propozycji młodemu artyście świadczy o tym, że miał on poparcie środowisk rządowych. Do realizacji zadania wprawdzie nie doszło, ale w Krakowie eksponowano i dyskutowano makietę z tymi projektami. Winiarz miał przed sobą wielką przyszłość, ale utonął (w Jastarni), ratując życie innemu człowiekowi. Dziś zapomniany, ale dla swojego pokolenia musiał być kimś bardzo ważnym, skoro pośmiertnie, na dwóch wystawach: w listopadzie 1928 roku w Pałacu Sztuki w Krakowie oraz w maju 1929 roku w Warszawie, w siedzibie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków[5], jego dorobek zaprezentowano niemal w całości. To trochę tak, jakby miał status następcy Matejki albo Mehoffera[6]. Tutaj jednak wątek się urywa. Nie wiedzieć czemu anioł riserczu zaprowadził mnie, poprzez splot niepowiązanych wątków, do postaci Jerzego Winarza. Przez ponad rok pozostawałem z tą zagadką. Co ma mi powiedzieć ta barwna postać? Dlaczego podczas mojej kwerendy się zjawiła? Jaka prawda ma się przy tej okazji jeszcze ujawnić?

---

[5] M. Michalska, *Brat Jerzy Winiarz. Artysta zapomniany*, „Ars Regia" 1997, nr 6/1–2 (11–12), s. 207–212.

[6] J. Kleczyński, *Wystawa pośmiertna ś.p. Winiarza w ZZPAP w Warszawie*, „Kurier Warszawski" 1929, nr 135, s. 9.

I tutaj biegnie nitka druga. Stanisław Brzozowski jest ze mną przez trzy dekady i w rozpoznawalną wibrację wprawia mnie każdy szczegół związany z jego życiem, powiązaniami społecznymi, losem jego pism oraz recepcją jego twórczości i działalności naukowej wśród kolejnych pokoleń. Niedawno pojawił się na moich zajęciach student, którego nietypowy sposób myślenia sprawił, że zapytałem go o drogę edukacji. Był po nauczaniu domowym, ale tego typu, które łączyło się z kursami na cyklicznych zjazdach szkoły montessoriańskiej. Nazwa „szkoła Montessori" nie była dla mnie pustym dźwiękiem, ale tamta rozmowa ponownie mnie na rzecz uwrażliwiła.

Przeglądałem wówczas, rzecz całkiem z wcześniejszą niepowiązana, różne źródła w poszukiwaniu tłumaczeń z włoskiego, jakich w okresie międzywojennym dokonywała Antonina, wdowa po Stanisławie Brzozowskim. Przypuszczałem bowiem, że część pisarzy, których utwory tłumaczyła, jak Giovanni Papini, to osoby poznane osobiście przez Brzozowskich w latach 1909–1911 we Florencji. Tych więc informacji szukałem, ale przy adnotacji o tłumaczeniu książki Giovanniego Papiniego o św. Augustynie natrafiłem na zdanie o tłumaczce: „Antonina Brzozowska, kierująca szkołą Montessori w Krakowie". Poczułem charakterystyczny rezonans, może „przynaglające szturchnięcie", że trzeba się tym zainteresować, bo Antonina Brzozowska i hasło „Montessori" ma tutaj pomóc wydobyć z niebytu coś kolejnego, jeszcze jeden kawałek puzzli. Przeczesywałem wszystko, co do tej pory udało mi się o Antoninie znaleźć, w tym publikacje zawsze bardzo skrupulatnego Macieja Urbanowskiego o wdowie po Stanisławie, jego aniele stróżu[7]. Nic na ten akurat temat nie znalazłem. Bardzo chciałem, nie wiedzieć po co, poznać lokalizację tamtej szkoły, ustalić jej krakowski adres i uświadomić sobie topografię otoczenia. Przeglądałem wyrywkowo

[7] Zob. M. Urbanowski, *Anioł Stróż. O Antoninie Brzozowskiej*, [w:] tegoż, *Brzozowski. Nowoczesność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 141–172; J. Dużyk, *Przypomnienie Antoniny Brzozowskiej, żony Stanisława*, „Życie Literackie" 1988, nr 47.

krakowską prasę z okresu po I wojnie światowej, wypatrując w dziale ogłoszeń adresu tej szkoły, ale nadal bez skutku.

Równolegle podczytywałem w tym czasie na temat szlacheckiej edukacji domowej, trochę bez związku, ale w tym kluczu wyszperałem informację o książce Stanisławy Dębickiej *W starym gnieździe*. Nie zauważyłem jednak – rozproszenie umysłu bywa w kreowaniu takich sytuacji ważne – podtytułu: *Z sagi rodu Kolbergów*. Miłe było odkrycie, że to wspomnienia Stanisławy, siostrzenicy Antoniny Brzozowskiej, z domu Kolberg.

Autorka wspomina dzieciństwo, opisuje, jak chodziła do szkoły prowadzonej przez matkę i ciocię Tonię. Szkoła ta oraz mieszkanie sióstr z dziećmi

> […] było […] wielkopańskim pałacem przy ulicy Lubicz 2. Tutaj siostra mamusi, ciocia Tonia Brzozowska, przeniosła już wcześniej przez siebie założoną, eksperymentalną szkołę podstawową typu „Montessori". Szkoła mieszcząca się w jednym skrzydle pałacu na pierwszym piętrze była jasna, przestronna, nowoczesna. Miała, jak by się to dziś powiedziało, wspaniałą lokalizację. W dawnym oszklonym ogrodzie zimowym urządzono nam pracownię fizyczną, gdzie nasz profesor z kozią bródką, którego nazwiska już nie pamiętam, pokazywał nam doświadczenie Galvaniego. Do dziś nie zapomnę, jak fascynowały mnie skaczące nogi żaby[8].

I dalej:

> Chodziły do niej dzieci krakowskiej „śmietanki" kupieckiej i inteligenckiej. Twarze niektórych z nich pamiętam do dziś jak żywe. […] Na imieniny cioci, 13 czerwca, przysyłano zawsze wspaniały tort z firmy Maluszewskiego, którego obie jasnowłose córeczki uczęszczały do szkoły. Z chłopców pamiętam najlepiej pulchnego Józia Cyrankiewicza, z głową ostrzyżoną na zero z powodu słabego owłosienia. Wtedy nikt jeszcze nie przypuszczał, że w ławce z nami zasiada przyszły premier, toteż na przerwach obrywał on

[8] S. Dębicka, *W starym gnieździe. Z sagi rodu Kolbergów*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1989, s. 13.

> guzy na równi z innymi chłopcami, a może nawet więcej, zwłaszcza od wojowniczego, śniadego Erwina o semickim nosie i dziwnie długich, kanciastych kończynach[9].

Wdowa po autorze *Legendy Młodej Polski*, ucząca w krakowskiej szkole Montessori małego Józia Cyrankiewicza, to jest, nie zaprzeczę, spore zaskoczenie. Taki historiozoficzny humor z cicha pęk, kabaretowe pendant do splątanej genezy PRL-owskiej polityczności. Nie to mnie jednak zatrzymało przy tekście, najważniejszy był bowiem poszukiwany adres. Nazwa ta wprawdzie nie pada, ale wszystko wskazuje na to, że szkoła Antoniny Brzozowskiej mieściła się w Pałacu Wołodkowiczów, vis-à-vis starego budynku dworca Kraków Główny, obok którego przechodziłem setki razy, gdzie regularnie wpadałem do Lajkonika na kawę i drugie śniadanie między pociągiem a zajęciami na Grodzkiej, gdzie zabierałem swoich synów przed podróżą do Wiednia i gdzie w Starbucksie lustrowałem – niepasujący całkowicie do reszty wnętrza amerykańskiej sieciówki – gustowny kominek z czarnego dębnickiego wapienia, ze skrzydlatymi gryfami na obrzeżach. Ogarnął mnie atak śmiechu, trudny do powstrzymania, kiedy moje cotygodniowe mało specyficzne „nie-miejsce" postojowe połączyło się teraz „montażowo" w głowie z „wyobrażoną lokacją", w której (co wynika z dalszych wspomnień autorki) obie wdowy, Brzozowska i Szalitowa, przepisywały „na czysto" – nieczytelnym pismem – listy Stanisława Brzozowskiego, te same, które siedemdziesiąt lat później będę czytał (w krakowskim wydaniu pod redakcją Mieczysława Sroki) z wypiekami na twarzy jako dziewiętnastolatek.

Czy to koniec tej historii? Nie, jeszcze nie. Dopiero teraz wszystkie nitki mogą się zapleść. I do tego potrzebny będzie inny fragment tych wspomnień:

> Do naszych najmilszych zabaw tamtych lat należało buszowanie w starej kaplicy pałacowej, zamienionej na skład i rupieciarnię jeszcze przez poprzednich lokatorów pałacu. Zapachy dziwnie długo pozostają

[9] Tamże, s. 14.

> w naszej pamięci, tamten zapach kaplicy pamiętać będę zawsze; pachniało tam nieco już stęchłym ziarnem, mąką i myszami. Ze ścian spoglądały tajemnicze, pociemniałe obrazy świętych, a po podłodze walały się sterty najciekawszych przedmiotów świata […]. Jakieś stare globusy i wagi, lichtarze i fotele o trzech nogach ze sterczącymi sprężynami, manekiny krawieckie i kufry pełne z lekka zbutwiałych sukien i spódnic. W dzień z wąskich witrażowych okien sączył się słoneczny pył, który rozjaśniał snujące się wszędzie pajęczyny i ukazywał zamglone wnętrze tego przedziwnego zakątka[10].

Zaraz, przecież ten „witraż" to jeszcze nie żaden sygnał, nie popadajmy w pansemiotyczną paranoję. Jest tam także kot:

> […] został on nabyty do łowienia myszy, które nieustannie dobierały się do worków z mąką i kaszą. Były to nasze wspaniałe zapasy w czasie tych bardzo chudych powojennych lat. […] Kot widocznie […] musiał gdzieś indziej chadzać na dożywianie, gdyż ku zdziwieniu mamy i cioci ani śniło mu się łapać myszy. Harcowały więc one bezkarnie, nieomal po głowie Jurka Winiarza, zwanego przez naszą rodzinę „Kaplicznikiem", gdyż często w czasie swoich krótkich urlopów, na które przyjeżdżał z wojska, sypiał w kaplicy na rozłożonym materacu. Jurek Winiarz, młody malarz, był przez krótki czas mężem cioci Toni, to trwało krótko, bo Jurek zginął na wojnie w 1919 roku, i ciocia powróciła do poprzedniego nazwiska – Brzozowska[11].

Jerzy Winiarz, artysta od witraży z prezydenckiego kościółka w Spale i łódzkiej archikatedry, który niczym królik z kapelusza wyskakuje nam z historii wdowy po Stanisławie Brzozowskim, to prawdziwy majstersztyk mojego anioła riserczu. Tego nie da się wymyślić. Coś takiego można dostać od niewidzialnego pomocnika tylko w formie koincydencji – to łaska darmo dana, „celowo" bezcelowe znalezisko, a jednak tak wiele mówiące i tak wiele rozświetlające. W jednym rozbłysku, cały fragment kulturowo-kontekstowy, który trzeba będzie teraz dopełnić biograficznymi szczegółami.

---

[10] Tamże, s. 14–15.

[11] Tamże, s. 15.

Oczywiście pamięć może płatać figle narratorce tych wspomnień. I co najważniejsze, dzieciom nie wszystko się mówi, nie mówi im się czasem całej prawdy. Małżeństwo Antoniny Kolberg-Brzozowskiej i Jerzego Winiarza nie musiało mieć charakteru kościelnego, sakramentalnego. Być może tak było, ale Jerzy Winiarz nie zginął w roku 1919 „na wojnie", skoro jego pogrzeb odbył się dziewięć lat później i skoro zdążył jeszcze zaprojektować wspomniane witraże, te same, które mnie do niego doprowadziły.

A może tu wydarzyło się coś innego?

> Nie pamiętam już kiedy i dlaczego opuściłyśmy piękny pałac. […] Ciocia utraciła lokal, rozżalona i rozgoryczona „zwinęła" szkołę i przeniosła się do swojej ukochanej Florencji, gdzie był grób jej męża Stanisława Brzozowskiego, wuja, którego nigdy nie znałam, lecz którego „sprawa" wypełniała życie jego żony, a także moich rodziców. […] Ciocia Tonia wyjechała do Florencji sama, a Irenka [córka Stanisława i Antoniny] została z nami w naszym następnym mieszkaniu w Krakowie.

Małgorzata Michalska pisze, że Winiarz „[…] po powrocie z wojny wyjechał do Włoch, gdzie we Florencji u mistrza Chiniego uczył się techniki freskowej"[12]. Przypisuje więc ten wyjazd do tego samego okresu, w którym Antonina Brzozowska udała się ponownie do Florencji. Być może, opowiadamy bowiem fragment „historii domyślnej", wyjechali wtedy razem, zostawiając małą Irenę pod opieką Szalitowej. Datę powrotu malarza do kraju można ustalić po jego zamówieniach i wystawach, które wskazują, że nie było to wcześniej niż w roku 1924 (projekt wawelski i witraże ze Spały pochodzą z roku 1925).

Jerzy Winiarz studiował kompozycję wieloformatowego fresku u jednego z największych włoskich malarzy art nouveau. Galileo Chini, wielkość dzisiaj nieco zapomniana, to wykładowca w Accademia di Belle Arti di Firenze (Florencja), wielce wpływowy także jako twórca scenografii teatralnych, w tym do premierowego

[12] M. Michalska, *Brat Jerzy Winiarz…*, dz. cyt., s. 207.

spektaklu opery *Turandot* Pucciniego (w Mediolanie w 1926 roku). Jego freski z Palazzo dei Congressi w Salsomaggiore Terme tak bardzo spodobały się królowi Syjamu, że ściągnął Chiniego do Bangkoku, aby również wykonał freski do sali tronowej pałacu Ananta Samakhom. Aby jednak to wszystko ze sobą połączyć i sprawdzić, zdany byłem – jak się należy domyślać – nie tylko na siebie i własną dociekliwość, ale i na kolejne korygujące kwerendę kulturoznawcy interwencje niewidzialnego pomocnika.

Abstract

The Angel of Inquiry

The Angel of Inquiry – conceived as a synonym for the cognitive situation of coincidence, which I describe using examples from my own archival research – remains closely related to Walter Benjamin's Angel of History and the "library angel" described by Arthur Koestler in a fragment of *The Roots of Coincidence* about Rebecca West and her research on a specific episode of the Nuremberg war crimes trials. The first case I use to illustrate the Angel of Inquiry's activities is the unveiling of a fragment of the biography and research work of Wilhelm Fallek, a teacher in prewar Jewish middle schools in Łódź and a collaborator of Stefania Skwarczyńska. The second case is a more complex and multi-threaded story, encompassing an investigation into the possible identity of the "angel of inquiry", his name in heterodox Christian angelology, which leads to the establishment of unknown facts from the life of Jerzy Winiarz, a painter and stained glass artist, and the Montessori school run in Krakow by Antonina Brzozowska, the widow of Stanisław Brzozowski.

Keywords: library angel, archival research, Uriel, Angel of Inquiry, Wilhelm Fallek, Jerzy Winiarz, Stefania Skwarczyńska, Antonina Brzozowska

Witold Sadowski
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-9816-0111

Stanisław Mleczko – zapomniany wersolog

Czy osoba „zapomniana" jest obca każdemu? Oczywiście nie. Książka *Andrzej Pronaszko znany scenograf i zapomniany malarz* jest adresowana do czytelników obeznanych z teatralnym dorobkiem jej bohatera. Również tytuł *Zapomniany świat Sumerów* nie oznacza, że nikt nie słyszał o tajemniczych założycielach cywilizacji Bliskiego Wschodu. Bywa wręcz, że wzmiankowany imiesłów anonsuje w tytule nazwisko, które wydaje się właśnie doskonale znane. *Mikołaj Rej. Zapomniany teolog ewangelicki z XVI w.* stanowi nawet rodzaj prowokacji. Istnieją bowiem zapomnienia nieuświadamiane i wypierane (ależ ja to czytałem!), lecz istnieją też takie – i to będzie przypadek Stanisława Mleczki – kiedy zapomnienie staje się czymś celowym.

Wydana w 1901 roku w Warszawie praca Mleczki *Serce a heksametr*[1] miała być pierwszą w Polsce propozycją nowoczesnej naukowej wersologii. Autorowi nie wystarczały przeświadczenia na temat wiersza prezentowane w rozprawach estetycznych mających tendencje do arbitralności i normatywizmu. Chciał także wyprowadzić metrykę z podręczników do gramatyki, nadając jej ścisły status metodologiczny, osadzony w najnowszej wiedzy na temat fizjologii

[1] Zob. S. Mleczko, *Serce a heksametr, czyli Gieneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*, Księgarnia E. Wende, Warszawa 1901.

człowieka. Aż trudno uwierzyć, jak szybko przestano mu poczytywać za osiągnięcie doniosłość tych postulatów.

O ile w swojej historii wiersza z 1920 roku aprobatywnie odwoływał się do poprzednika Jan Łoś[2], o tyle już Kazimierz Wóycicki w książce wydanej osiem lat wcześniej niektóre szczegółowe obserwacje przyjął, lecz samą teorię odrzucił: „[…] niejedno też zawdzięczam pracy Mleczki *Serce a heksametr*, której jednak zasadniczego twierdzenia nie podzielam”[3]. Franciszek Siedlecki napisał niemal to samo: „[…] błędna w założeniu, irytująca stylem, lecz pełna bezcennych spostrzeżeń i prekursorskich pomysłów książka Mleczki”[4]. Tym tropem przez jakiś czas podążali następcy, koncepcję naukową pomijając, a powołując się na pojedyncze obserwacje. Tak uczyniła na przykład Maria Dłuska w wydanych krótko po wojnie *Studiach z historii i teorii wersyfikacji polskiej*[5]. Z czasem jednak przemilczeniem objęte zostało już wszystko. W *Próbie teorii wiersza polskiego* tejże autorki, wydanej ponad dekadę później, nie ma o Mleczce ani słowa[6]. Maria Renata Mayenowa, która w pewnym miejscu ostrym sądem zmiażdżyła *Serce a heksametr*, pisząc o „[…] pracy nieporównywalnej pod żadnym względem z poziomem rozpraw Sieversa”[7], w swojej *Poetyce teoretycznej* w ogóle nie uznała za stosowne o niej

---

[2] Zob. J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Gebethner i Wolff, Warszawa–Lublin–Poznań–Łódź–Kraków 1920, s. 411–417.

[3] K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Księgarnia E. Wende, Warszawa 1912, s. V.

[4] F. Siedlecki, *Polska nauka o wierszu*, [w:] tegoż, *Pisma*, zebr. M.R. Mayenowa, S. Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 123.

[5] Zob. myśli Mleczki na temat funkcji akcentu, dotyczące średniówki i długości wersów w heksametrze polskim, oraz peonu w wersyfikacji polskiej, a także polemikę wokół kwalifikacji metrycznej poszczególnych utworów w: M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 1, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1948, s. 295, 313; t. 2, Kraków 1950, s. 143.

[6] Zob. tejże, *Próba teorii wiersza polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962. Zarazem jednak odwołania do Mleczki pojawiły się w rozdziale dodanym do drugiego wydania książki: *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, t. 2, s. 336, 343.

[7] M.R. Mayenowa, *Wersologia Franciszka Siedleckiego i jej założenia teoretyczne*, [w:] F. Siedlecki, *Pisma*, dz. cyt., s. 63.

wspomnieć[8]. Żadnej wzmianki na temat Mleczki nie zamieściła też Lucylla Pszczołowska w *Wierszu polskim. Zarysie historycznym*[9]. Nie znajdujemy tego nazwiska w wyborze prac badaczki *Wiersz – styl – poetyka*[10]. Co zupełnie zdumiewające, nie ma go również w artykułach Pszczołowskiej i Zdzisławy Kopczyńskiej, a także Adama Kulawika na temat heksametru polskiego[11]. W swoim *Wprowadzeniu do teorii wiersza* nazwisko Mleczki przywołuje Kulawik tylko raz – w przypisie, w ramach wyliczenia autorów poruszających temat średniówki[12].

Ten, który chciał być w Polsce pierwszym nowoczesnym wersologiem, został potraktowany przez następców jako przypadek naukowego „wariata".

A przecież Mleczko wziął się za przedsięwzięcie analogiczne do ówczesnych posunięć fonetyków. Wiedza o wpływie fizycznych uwarunkowań artykulacji na powstawanie wariantów głosek, a w dalszej kolejności na ewolucję języka, jest aktualna do dziś. Dlaczego więc idea tropienia w rytmach ludzkiego ciała przyczyn popularności niektórych formatów wersyfikacyjnych lub uzasadnienia dla dolnych i górnych limitów stopy czy wersu została przez polską wersologię XX wieku gremialnie odrzucona?

Tylko do pewnego stopnia wolno dopatrywać się przesłanek w języku, jakim posługiwał się Mleczko: w inwersyjnej składni, obrazowej manierze wykładu czy w pewnej skłonności do hypotypozy.

---

[8] Zob. tejże, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, wyd. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

[9] Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.

[10] Zob. tejże, *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Universitas, Kraków 2002.

[11] Zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametr polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 2; A. Kulawik, *Heksametr polski – arka przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi*, [w:] *Metryka słowiańska*, red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1971.

[12] Zob. A. Kulawik, *Wprowadzenie do teorii wiersza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 143.

W latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia cechy te zbyt mocno przypominały młodopolszczyznę, co czyniło *Serce a heksametr* jej akademickim odpryskiem. Z ogniem pisał Siedlecki o „[…] czasach takiego szału estetyzowania jak w Młodej Polsce" – „[…] czasach, kiedy w nauce o poezji pierwszy głos dzierżył u nas Mleczko, a w całej Europie zbierał laury Maurice Grammont!"[13]. Wrażenie to wzmacniał paradoksalnie życzliwy odbiór pracy przez ludzi teatru – i to zarówno ze środowiska aktorskiego, takich jak Irena Solska czy Stanisława Wysocka[14], jak i reżyserskiego: Juliusza Osterwy[15] i Mieczysława Kotlarczyka[16]. Ich uwagę przyciągał przede wszystkim rozdział szesnasty monografii, poświęcony sztuce deklamacji. Przez ponad pół wieku chroniło to książkę przed całkowitym zapomnieniem, była jednak odczytywana w kluczu bardziej artystycznym niż naukowym. Na renesans zainteresowania Mleczką wśród literaturoznawców trzeba było czekać do drugiej dekady XXI wieku, kiedy *Serce a heksametr* zaczęło być ponownie przywoływane – przez Joannę Dembińską-Pawelec[17], Adama Dziadka[18] i piszącego te słowa[19]. Dla tych badaczy była to już jednak pozycja historyczna, o której wspomina się wyłącznie w czasie przeszłym.

Sięgnijmy więc do przeszłości.

---

[13] F. Siedlecki, *Studia Kazimierza Wóycickiego nad wierszem a nowe prądy badawcze*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 210.

[14] Zob. K. Nowak-Wolna, *Dzieje sztuki recytatorskiej w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1999, s. 87–89.

[15] Zob. J. Osterwa, *Raptularz kijowski*, oprac. Ireneusz Guszpit, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2010, s. 153.

[16] Zob. M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa. Dykcja, ekspresja, magia*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium", Lublin 2010, s. 170–172.

[17] Zob. J. Dembińska-Pawelec, *„Poezja jest sztuką rytmu". O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 111–113.

[18] Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014, s. 24–25.

[19] Zob. W. Sadowski, *Psychofizjologia rytmu Stanisława Mleczki*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej*, 15.04.2024, https://sensualnosc.bn.org.pl/psychofizjologia-rytmu-stanislawa-mleczki-260 (dostęp: 6.06.2025).

Stanisław Mleczko urodził się 7 sierpnia 1851 roku w Osówce[20] na terenie ówczesnej guberni lubelskiej. O przodkach przyszłego wersologa wiemy dużo z opracowanej przez niego samego książki *Mleczko, Raczko, Saczko i Łyczko*. W tytule była to rzecz językoznawcza, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że autor szukał pretekstu do spisania historii własnego szlacheckiego rodu, korzeniami sięgającego co najmniej XV stulecia. Przechodzenie tych dziejów krok po kroku nie miałoby jednak w naszym studium racji. Dla obecnych rozważań wystarczy rzut oka na cztery końcowe pokolenia.

Pradziad Stanisława, Kazimierz Mleczko, urodzony w 1742 roku, był szambelanem Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz komisarzem cywilnym i wojskowym ziemi łomżyńskiej[21]. Tak się składa, że odziedziczony przez niego majątek Zbrzeźnica (na terenie dzisiejszego województwa podlaskiego) leżał kilkanaście kilometrów od dworu w Pęsach, należącego do Piotra Dobrzynieckiego, zastępcy wojewody, który z kolei był pradziadem Zygmunta Glogera. Ten ostatni zaś spisał wspomnienia swojej „babuni" Agnieszki z jej weseliska w 1809 roku, na które zjechała się także rodzina Mleczków.

Kazimierz „[…] miał kontusz mazowiecki ciemno-granatowy z wyłogami i kołnierzem karmazynowym, a żupanem słomiastym, pas lity z tłem i frędzlą tejże barwy, co wyłogi. […] Czapkę miał oczywiście wysoką «rogatkę» z cienkiego sukna, a u koszuli pod szyją złotą spinkę z dużym brylantem, otoczonym mniejszymi"[22]. Na weselu stawił się też dziadek naszego bohatera, Antoni, mąż

---

[20] Zob. hasło: *Mleczkowie*, [w:] *Wielka encyklopedya powszechna ilustrowana*, red. zbior. S. Sikorski, serya 1, Warszawa 1912, t. 47–48, s. 229.

[21] Zob. S. Mleczko, *Mleczko, Raczko, Saczko i Łyczko. Przyczynek do kwestyi ustalania się nazwisk szlacheckich w XV wieku*, „Miesięcznik Heraldyczny. Organ Polskiego Towarzystwa Heraldycznego wydawany przez Oddział Warszawski" 1912, s. 27.

[22] Z. Gloger, *Wesele babuni*, [w:] tegoż, *Pisma rozproszone*, oprac. J. Ławski, J. Leończuk, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2016, t. 3, s. 1034–1035.

Józefy Bykowskiej, który w darze od swojego ojca Kazimierza „[…] miał pobliskie Otole, skąd przyjechał z żoną koczem w przeddzień ślubu”[23]. Jego syna Antoniego, o imieniu również Kazimierz (takim samym jak wspomniany szambelan), na uroczystości być nie mogło. Urodził się dopiero w 1818 roku, by w 1849 ożenić się z Wilhelminą Wieruszówną Kowalską, która wniosła w posagu wieś Osówkę[24]. To właśnie tam przyszedł na świat przyszły tłumacz Homera – jako drugie dziecko swoich rodziców.

Życiowy start Stanisława Mleczki przypomina poniekąd biografię innego „wariata”, księcia Myszkina.

> Po ukończeniu byłego warszawskiego gimnazjum realnego kształcił się w Petersburgu na inżyniera górnika, wskutek jednak nerwobólów głowy zmuszony był długi czas leczyć się za granicą i blisko dziesięć lat nie mógł pracować umysłowo[25].

Ten zdrowotny epizod musiał się dobrze utrwalić jako przedmiot salonowej dociekliwości, skoro pamiętał o nim jeszcze Jerzy Łanowski, odnotowując w *Polskim Słowniku Biograficznym*, że przyszły tłumacz „[…] w czasie studiów zachorował (nerwobóle głowy), dłuższy czas leczył się w Styrii w Austrii i przez 10 lat nie mógł pracować umysłowo”[26]. Można przypuszczać, iż okres, który nastąpił po tych dziesięciu latach, również nie był pozbawiony turbulencji. Nasz bohater publikował bowiem rzeczy znaczące, ale czynił to z długimi przerwami, co Łanowski także mu wypomniał, pisząc aluzyjnie o „[…] dosyć nierówno […] rozłożonej działalności literackiej”[27]. Musiało upłynąć dobrych parę lat, zanim w 1894 roku, będąc już mężczyzną w sile wieku, wydał Mleczko w swoim

---

[23] Tamże, s. 1035.

[24] Zob. S. Mleczko, *Mleczko, Raczko, Saczko i Łyczko…*, dz. cyt., s. 31.

[25] Zob. hasło: *Mleczkowie*, dz. cyt.

[26] J. Łanowski, hasło: *Mleczko Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. E. Rostworowski i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1976, t. 21, s. 398.

[27] Tamże.

przekładzie *Iliadę*, dopiero wtedy zwracając na siebie uwagę publiczności literackiej. Antoni Lange pisał o tym dziele:

> Ze wszystkich dotychczasowych tłumaczeń Iliady, wykluczywszy Jana Kochanowskiego oraz nieco dowolną transpozycję Juliusza Słowackiego – niewątpliwie przekład Stanisława Mleczki jest najbliższy pierwowzoru: ma on jego pełnię, moc, energię, polot i wyrazistość, przy czym szlachetność mowy polskiej w czystości bezwzględnej została utrzymaną[28].

Zupełnie inaczej potoczyły się losy kolejnego wielkiego translatorskiego zamierzenia, za które wziął się Mleczko, czyli przekładu *Odysei*. Tłumacz ukończył je ćwierć wieku później, po czym nastąpił ciąg przykrych zdarzeń. „Rękopis zaginął, skład rozrzucono" i autor musiał odbudowywać swój tekst „mozolnie na nowo"[29]. Rzecz ukazała się ostatecznie w 1935 roku, spotykając się z mieszanymi reakcjami. Zofia Abramowiczówna pisała po latach:

> […] tłumaczenie to jest o tyle gorsze od jego *Iliady*, że wręcz wierzyć się nie chce, że jest dziełem tego samego poety; roi się od dziwacznych, często zupełnie niezrozumiałych słów, imiona własne poprzekręcane w rażący sposób […]. Charakterystyczne cechy stylu Homera nie są zachowane; nie ma powodu ubolewać nad tym, że przekład ten jest mało znany[30].

Nieco inaczej te same właściwości odbierała Zofia Szmydtowa:

> Mleczko wprowadza również wyrazy dawne, gwarowych form i zwrotów używa oględnie, unikając stylizacji ludowej. Neologizmy

---

[28] A. Lange, *Homer w Polsce. Uwaga wstępna*, [w:] Homer, *Iliada*, Księgarnia Feliksa Westa, Brody 1912, s. 109.

[29] Z. Szmydtowa, *Homer. Odyseja. Przełożył polskim heksametrem Stanisław Mleczko, Warszawa 1935*, Nakład Wydawnictwa Ultima Thule (recenzja), „Pion. Tygodnik Literacko-Społeczny" 1935 roku, nr 29 (94), s. 7.

[30] Z. Abramowiczówna, *Wstęp*, [w:] Homer, *Odyseja* (wybór), przeł. Lucjan Siemieński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. LXXXI–LXXXII.

> pojawiają się tu w kształtach na ogół udanych. Wśród nich dużą rolę grają epitety złożone. Język polski z trudnością się do nich nagina. Tłumacz, zadomowiony w Homerze, włada nimi swobodnie. Nie tylko bowiem przekłada dosłownie, ale przejmuje wprost technikę oryginału i zdarza się, że pisze, jakby mógł napisać poeta grecki[31].

Wszelako również Szmydtowa nie potrafiła przystać na każde translatorskie rozwiązanie:

> Czytelnik musi pokonać pewien trud przystosowania się do toku słownego Mleczki, który w słownictwie, w szyku wyrazów i w składzie odbija egzotykę oryginału. Zdobywszy się na ten wysiłek, rzadko doznaje uczucia sprzeciwu. Wówczas jednakże, gdy wielcy ludzie o sprawach ważnych na ziemi czy w zaświecie gaworzą, trudno oprzeć się wrażeniu degradacji ich rozmów. […] Tyle narosło skojarzeń, bagatelizujących gaworzenie, że trudno słowu temu przywrócić jego pierwotną ważkość[32].

Ostatecznie jednak bilans ocen wystawionych przez badaczkę wypadł pozytywnie: „Zamykając książkę, doznaje się wrażenia, że przesunął się przed oczami naszymi cień Homera”[33].

Najważniejszym dokonaniem Mleczki była jednak, wspomniana na początku, pierwsza próba modernistycznej teorii wiersza: monografia *Serce a heksametr*. Wszystkie decyzje autora w jego praktyce przekładowej – i te udane, i te chybione – znajdowały w tej książce swoją podstawę lub wytłumaczenie.

Już dawno zauważono[34], że koncepcja Mleczki mogła być zainspirowana lekturą monografii Karla Büchera *Arbeit und Rhythmus* (Praca i rytm), która w Polsce przełomu XIX i XX wieku była czytana z zainteresowaniem (wpłynęła między innymi na teorie

---

[31] Z. Szmydtowa, *Homer. Odyseja. Przełożył polskim heksametrem Stanisław Mleczko*, dz. cyt., s. 7.

[32] Tamże.

[33] Tamże.

[34] Zob. A. Turyn, *Stan badań i zagadnienia metryki greckiej*, „Kwartalnik Klasyczny” 1930, nr 1–2, s. 398.

Bolesława Leśmiana[35]). Niemiecki ekonomista uważał za nieprzypadkowe występowanie rytmu w trzech sferach ludzkiego życia: czynnościach narządów wewnętrznych, sposobie wykonywania pracy fizycznej oraz sztukach temporalnych – tańcu, muzyce i poezji. Słynne spostrzeżenia badacza dotyczyły roli pieśni roboczych w przełamywaniu zmęczenia, usprawnianiu działań i podnoszeniu ich efektywności. Po drodze Bücher zwracał uwagę także na wiele innych kwestii, zatrzymując się na przykład na dźwiękach generowanych przez oddech przeciskający się z impetem przez struny głosowe pod wpływem poważniejszego wysiłku[36]. Inspirujące mogły się wydać Mleczce wnioski ekonomisty wyprowadzone z tych tez i odnoszące się do greckiej starożytności. Bücher pisał:

> Wiemy już […], że każdy ruch należący do pracy ma charakter złożony: z podnoszenia i opuszczania, zwierania i rozwierania kończyny lub narzędzia (ściągania i rozciągania mięśnia), korespondujących z *arsis* i *thesis* w stopach metrycznych […]. Można by więc teraz rozważyć na zasadzie analogii bezpośrednie powiązanie odpowiadających sobie jednostek rytmicznych, przyjmując, że sam ruch ciała stanowił bodziec dla przełożenia stosunków miarowych na towarzyszące mu tony czy słowa, dzięki czemu *ictus* wyrazu mógł zawsze pokrywać się z momentem największego natężenia mięśni[37].

Fragmentu tego Mleczko wprawdzie nie cytuje, ale wrócimy do tej myśli, gdy znajdziemy podobną w monografii *Serce a heksametr*. Referowany jest natomiast pogląd Büchera dotyczący relacji między metryką jambu a ruchami osoby siejącej ziarno. Niemiecki badacz powoływał się na Pliniusza, który zaobserwował, że krokom lewej nogi rolnika towarzyszy sięganie do worka, wysuwanie zaś naprzód nogi prawej łączy się z rozsypywaniem zboża[38]. Mleczko konkludował:

---

[35] Zob. B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 84.

[36] Zob. K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, B.G. Teubner, Leipzig 1899, s. 302.

[37] Tamże, s. 307. Przekład własny.

[38] Tamże, s. 321.

> Spomiędzy różnych ludzkich ruchów roboczych, rytmiczne ruchy siewcy, zboże siejącego, mają istotnie charakter jambiczny. Toteż ma słuszność K. Bücher, jeśli mu śród różnych domysłów o mierze pierwotnego wiersza łacińskiego i o powstaniu jego nazwy (*versus Saturnius*) jedynie prawdziwym wydaje się ten, według którego już starożytni uważali tu związek z Saturnem, bogiem siewu[39].

Co ciekawe, gdy w przedmowie i w pierwszym rozdziale książki Mleczko przyznaje się do źródeł inspiracji, Büchera nie wymienia. Padają tam inne nazwiska badaczy zagranicznych: Hermanna von Helmholtza (wykorzystującego zasady fizyki do wyjaśniania procesów fizjologicznych), Thomasa Henry'ego Huxleya (autora podręcznika do fizjologii) oraz popularnego wówczas filozofa ewolucjonisty Herberta Spencera. Jeżeli jednak rozprawa *Arbeit und Rhythmus*, a zwłaszcza jej siódmy rozdział, rzeczywiście była dla Mleczki źródłem pomysłu na jego własną książkę, oznaczałoby to, że wersolog swoją trzystustronicową pracę napisał w bardzo krótkim czasie. Od ukazania się monografii niemieckiej w 1899 roku do publikacji dzieła polskiego upłynęły bowiem zaledwie dwa lata, a trzeba brać pod uwagę znacznie dłuższy niż obecnie proces wydawniczy. Wskazywałoby to również na interdyscyplinarne rozeznanie Mleczki w międzynarodowym rynku księgarskim. Potrafił on niemal natychmiast wyłapać pojawienie się za granicą ważnej pozycji – i to pozycji reprezentującej ekonomię, a więc dziedzinę, którą się nie zajmował. W tym kontekście zastanawiający jest zupełny brak w książce Mleczki odniesień do pism Eduarda Sieversa. Pojawia się Wilhelm Wundt, ale wyłącznie ze swoją najsłynniejszą obserwacją dotyczącą naturalnych jednostek wewnętrznej świadomości czasu. O ile więc nie można wykluczyć, że Mleczko napisał *Serce a heksametr* w ciągu zaledwie roku czy półtora, o tyle wydaje się równie prawdopodobne, że swoją teorię zaczął budować już wcześniej, gdyż do takich autorów jak Bücher czy Wundt odwoływał się w gruncie rzeczy sporadycznie i wybiórczo, przywołując za każdym

[39] F. Mleczko, *Serce a heksametr*, dz. cyt., s. 207. Bücher omawia tę kwestię w *Arbeit und Rhythmus* na s. 321.

razem najwyżej kilka myśli, które pozwalały mu rozwijać jego własny tok wywodu.

Warto pamiętać, że swojemu podejściu do Homera dał wyraz, zanim ukazała się *Arbeit und Rhythmus* – jeszcze w roku 1894, gdy ogłaszał przekład *Iliady*. Najgłębsze podstawy koncepcji Mleczki sięgały zaś wstecz znacznie dalej niż do Helmholtza, Huxleya i Spencera, urodzonych w latach dwudziestych XIX wieku. Wbrew stosowanej w książce nowoczesnej maszynerii przyrodoznawczej, mającej przekonać wszystkich (nie wyłączając autora) o naukowym, obiektywnym i weryfikowalnym charakterze jego tez, polski teoretyk zdawał się przedstawiać Homera w taki sposób, w jaki myśleli o nim filozofowie osiemnastowieczni, dla których była to postać z „dziecięcej epoki ludzkości", działająca niedługo po stworzeniu świata, na tyle blisko początków, że w jej poezji odzwierciedliła się – charakteryzująca czasy pierwotne – bezpośrednia więź człowieka z naturą. Mleczko raczej nie mógł znać traktatu Giambattisty Vica (było to jeszcze przed powtórnym odkryciem *La scienza nuova* przez Benedetta Crocego), ale w odmiennym językowo dyskursie wypowiadał w gruncie rzeczy tę samą myśl co tamten: śpiew „w rytmie wiersza bohaterskiego" narodził się „[…] w naturalny sposób […] jako rezultat wybuchu gwałtownej namiętności"[40].

Zgodnie z tą intuicją Mleczko szukał w ludzkim ciele miejsca stanowiącego ośrodek zdolny do naturalnego wywoływania rytmów wersyfikacyjnych oraz ich spontanicznego kształtowania – i znalazł takie miejsce, w klatce piersiowej. Kontynuując preromantyczną opozycję między racjonalnym człowiekiem nowożytnym i emocjonalnym człowiekiem pierwotnym, uważał, że metrum nie powstaje w samym tylko umyśle (na przykład jako schemat wiersza), lecz w korelacji z pracą mięśni – sercowego i oddechowych. Z użyciem nieco powikłanej składni, imitującej ni to łacinę, ni to naukowy dyskurs niemiecki, pisał z nieskrywaną nutą zachwytu, że „[…] starożytni duszę człowieczą nie tylko o wiele poetyczniej

[40] G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, wstęp i oprac. S. Krzemień-Ojak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 219.

od nas, ale też nie bez podstawy realnej, bo zgodnie z uczuciem człowieka niewynaturzonego, umieszczali nie w głowie, jak my, ale w piersi, w sercu"[41]. Rapsod wygłaszający poemat stawał się przeto kimś w rodzaju śpiewaka operowego, dla którego występowanie przed publicznością było nie tyle działalnością intelektualną, ile wysiłkiem fizycznym całego ciała. A że traktat Mleczki powstawał w czasach, gdy słowem chętnie używanym przez literatów była „higiena", poziom artyzmu został przezeń uzależniony od właściwej motoryki mięśni. Im bardziej ekonomiczne rozłożenie pracy serca i płuc, tym większe prawdopodobieństwo, że melorecytacja nie będzie zakłócana przez zmęczenie i wszystkie głoski zostaną wyśpiewane w sposób doskonały. Skoro zaś metrum może w tym procesie przeszkadzać lub pomagać, to efekt osiągany przez osobę wygłaszającą utwór zależy przede wszystkim od wyboru miary dobrze skorelowanej z rytmami biologicznymi. Wykonawca nie ma na ten wybór wpływu, gdyż to nie on decyduje o konstrukcji wiersza. Za ten aspekt odpowiada wcześniej autor utworu. Jeśli jego decyzje będą fortunne (bo pozwolą na recytację dłuższego tekstu przy mniejszym zmęczeniu), poemat będzie mógł przetrwać próbę czasu, podobnie jak w kulturze oralnej formy bardziej wysiłkowe zostaną raczej skazane na wyginięcie. Za najbardziej „zdrowy", gdyż relatywnie najmniej eksploatujący, uważał Mleczko heksametr:

> Oto długość rytmicznie wygłaszanego heksametru najzupełniej zastosowana jest do naszego jednego, pełnego, dość głębokiego oddechu: takiego właśnie oddechu, który jest zdrowy, który zwykle towarzyszy pracy fizycznej, a nie umysłowej, oddechu, przy którym energia i wytrwałość naszego organizmu dochodzi do swego maksimum. Rapsod mógł recytować heksametry głośno i dźwięcznie i nieprędko się znużył, płuc nie potrzebował zrywać. Przeciwnie, taki oddech pełny (higieniczny!) podczas pracy rozwija płuca, wzmacnia, a nie wycieńcza. Serce też w tych warunkach nie przyspiesza tętna, ale tylko wzmacnia swoje tętno[42].

[41] F. Mleczko, *Serce a heksametr*, dz. cyt., s. 41.
[42] Tamże, s. 12–13.

Założenia te rozpisał Mleczko na szczegółowe tezy w rozdziale szóstym, umieszczając w jego tytule ożywcze terminologicznie określenie „puls w poezji". Poezja bowiem, mająca na powierzchni swoje metrum, poniżej tego poziomu – na pograniczu tego, co w człowieku cielesne, i tego, co intelektualne, czyli w przestrzeni autorskiego aktu rodzącego wiersz – opiera się przede wszystkim na pulsie. Podczas jednego wydechu następuje przeważnie kilka skurczów serca, które minimalnie ten wydech potęgują, powodując na chwilę wyrzut większej porcji powietrza. Zjawisko to Mleczko traktuje jako podłoże występowania w literaturze dwóch opozycyjnych względem siebie aspektów metryki, które dziś, nie zadając już pytania o powody, nazywamy wierszotwórczymi i które – tak się składa – powrócą w znanej definicji wiersza według Marii Dłuskiej w postaci „funkcji kształtowania i rozczłonkowywania tekstu"[43]. Jak zapewne wiadomo, metrum tekst kształtuje, pogłębiając jego ciągłość i zwartość, a jednocześnie rozczłonkowuje, wyizolowując w nim odrębne odcinki: wersy i stopy. Polskim wersologom, którzy będą poruszali ten temat, wystarczy wiedza, że taka ambiwalencja istnieje. Tylko jeden Mleczko postanowił nie tylko ten fakt omówić, lecz także porwać się na poszukiwanie jego podstaw. Kształtujący aspekt wiersza wyjaśniała w jego książce koncepcja oddechu składającego się z kilku tchnień:

> Każdy przeto nasz wydech możemy rozdzielić na szereg „tchnień". Tchnienie takie jest więc naturalną stopą rytmu wydechowego i jest zarazem, jak to wkrótce zobaczymy, pierwowzorem wszelkich istotnych stóp w metryce poetyckiej[44].

Z kolei aspekt członujący tłumaczył się związkiem między fluktuacjami emocji a falowaniem pulsu. O ile problem emocyjnego wymiaru podziału na wersy zostanie potem poruszony w teorii

---

[43] M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 3, [w:] tejże, *Prace wybrane*, wyb. S. Balbus, Universitas, Kraków 2001, t. 2, s. 21.

[44] F.S. Mleczko, *Serce a heksametr*, dz. cyt., s. 38.

wspomnianej już wyżej Dłuskiej[45], o tyle hipotezę na temat pochodzenia tego wymiaru również znajdziemy tylko u Mleczki. Bücher, jak pamiętamy, zgłoskę długą w jambie kojarzył z energicznym gestem rozrzucania ziarna. Polski badacz spojrzał na tę sprawę z szerszego punktu widzenia i zamiast jednego jambu wziął pod uwagę wszystkie możliwe stopy, dostrzegając w sylabach mocnych, skorelowanych z momentami podziału oddechu na tchnienia, optymalne pozycje do wyrzutu już nie ziarna, lecz emocji.

> Mówca, aby sił zaoszczędzić, instynktowo z mocną częścią stóp w rytmie wydechowym kojarzy dominanty myśli swoich, tj. akcenty głównych wyrazów w swoich argumentach; a to tym bardziej, że współcześnie z wybuchami powietrza z ust i słowo to wytryskuje z umysłu, zdeterminowane przy współdziałaniu podniety pulsu arterii mózgowych[46].

Co istotne, przez „mówcę" można tu rozumieć zarówno poetę, który skomponował wiersz, jak i rapsoda, który go wygłasza. Obaj mogą, ale nie muszą być tą samą osobą. Skoro jednak rapsod instynktownie dąży do higienicznego rozkładania sił, tak żeby sylaby wymagające większego trudu zbiegały się z momentami naturalnego wzrostu energii oddechowej, to skurcze serca będą u niego przypadać w chwilach odpowiadających pulsowi poety, który z kolei, kierowany analogiczną zasadą ekonomii twórczej, z tymi samymi sylabami powiązał natężenia swoich emocji. W ten zaś sposób metrum stanie się rodzajem płyty gramofonowej, zapisującej i unieśmiertelniającej „podniety" autorskie, które następnie mogą być przekazywane odbiorcom nawet po upływie długiego czasu.

> Każda więc stopa heksametru to jedno tchnienie, jedno uderzenie serca aojda, a każdemu takiemu uderzeniu wtórowało tysiące serc słuchaczów. Toteż wsłuchując się w rytm *Iliady* i *Odysei*, poprawnie skandowanej, słyszymy nie tylko bicia serca aojdów i rapsodów,

[45] Zob. tamże, s. 162–174, 250–272.
[46] Tamże, s. 39.

> ale też uderzenia serc czterdziestu pokoleń narodu greckiego. Możemy wsłuchiwać się tu w bicie serca ludzi, żyjących przed trzema tysiącami lat[47].

Niezależnie od tego, czy wywód Mleczki wyda nam się przekonujący, trudno zaprzeczyć, że w czasach obfitujących w rozmaite koncepcje „wczucia" badacz miał tę przewagę, że związek emocjonalny między autorem a czytelnikiem próbował oderwać od idealizmu i osadzić na płaszczyźnie oddziaływań dających się wytłumaczyć racjonalnie. Czy mu się to udało, nie miejsce tu rozstrzygać. Na gruncie polskim trudno dać szybką odpowiedź z powodów, do których jeszcze wrócimy.

Tym, na co jednak warto zwrócić tutaj uwagę, jest pojawienie się w jednym z przytoczonych cytatów terminu „akcent", nieodgrywającego w metryce greckiej pierwszoplanowej roli. Wbrew tytułowi *Serce a heksametr* czy licznym odwołaniom do Homera, można bowiem znaleźć na kartach książki znacznie więcej fragmentów świadczących o tym, że wersologowi bardziej chodziło o poezję jego własnych czasów niż o starożytny epos. Między jedną a drugą epoką Mleczko dokonywał systematycznych porównań. W literaturze nowożytnej brakowało mu na przykład silnie zakorzenionego „heksametru polskiego", którym szczegółowo zajmował się już wcześniej we wprowadzeniu do własnego przekładu *Iliady*. Zazdrosnym okiem spoglądał na literaturę niemiecką, gdzie *der deutsche Hexameter* był wielokrotnie używany w wielkich poematach epickich (własnych i tłumaczonych) Johanna Heinricha Vossa czy Johanna Wolfganga von Goethego[48]. Warto docenić, że w „heksametrze polskim" Mleczko starał się wykazać niejako systemową odrębność od pozostałych form wersyfikacyjnych. Krytykował tych, którzy stosowali uproszczone odmiany tej konwencji, a z mickiewiczowskiej *Powieści Wajdeloty* zapożyczyli „[…] rytm wyłącznie początkowych

---

[47] Tamże, s. 44.

[48] Zob. tenże, *Wiadomości i objaśnienia wstępne*, [w:] Homer, *Iliada*, przeł. F. Mleczko, S. Lewental, Warszawa 1894, s. XVII, XLII–XLIII.

kilku wierszy, mniemając widocznie, że w nich tylko tkwi właściwa jedyna zasada”[49]. Można sądzić, że norwidowski *Bema pamięci żałobny rapsod*, mający być heksametrem polskim, lecz wzorem początkowych wersów *Powieści* realizujący przede wszystkim schemat piętnastozgłoskowca (7+8), nie przypadłby Mleczce do gustu.

Tłumacz *Iliady* dzielił się też ciekawymi spostrzeżeniami na temat akcentacji w języku polskim. Uczulał na przykład na wyrazy, w których akcent pada poza rdzeniem, jak w czasowniku „oddać”, gdzie podkreśla przedrostek. Mleczko twierdził, że w wierszu zachodzi niebezpieczeństwo przesunięcia się takiego akcentu na rdzeń[50], na co miał ilustratywny cytat z Mickiewicza:

Dwie obrączki razem złącz,
Z lewej ręki krwi usącz;[51]

Można tu jednak wątpić, czy dla samego poety imperatyw „usącz” przyciągał akcent na ostatnią sylabę w sposób naturalny. Czy nie był raczej wersyfikacyjnym żartem, imitującym rymotwórstwo pieśni ludowych?

Celna wydaje się natomiast obserwacja Mleczki dotycząca różnicy między charakterem akcentu nazywanego dziś pobocznym w zależności od długości wyrazu: cztero- lub pięciozgłoskowej[52]. Teoretyk wiersza odradzał na przykład posługiwanie się w „heksametrze polskim” wyrazem „Kreteńczycy”, nie mając nic przeciwko formie „Kreteńczykowie” (o jedną sylabę dłuższej). Nie znajdujemy w jego wstępie uzasadnienia dla tej tezy, możemy się go jednak domyślić. Akcenty poboczne są z natury bardzo plastyczne i bez trudu zrównują się z akcentami głównymi, co w wyrazach czterozgłoskowych przekłada się na powstanie rytmu trocheicznego. Polski trochej łatwo zaś poddaje się manierze ostrego wystukiwania

[49] Tamże, s. XLIV.

[50] Zob. tamże, s. XLVI–XLVII.

[51] A. Mickiewicz, *Ucieczka. Ballada*, [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997, t. 2, s. 231.

[52] Zob. F. Mleczko, *Wiadomości i objaśnienia wstępne*, dz. cyt., s. XLVII.

sylab mocnych, odbierającej metryce śpiewność, którą Mleczko chciał naśladować, biorąc za przykład heksametr grecki.

Jego uważne ucho potrafiło zarazem wychwycić w podanej przez niego regule wyjątek. W inny bowiem sposób podchodził badacz do czterozgłoskowych wyrazów złożonych typu „złotoskrzydły" czy „pięćdziesiąty". Tu również zabrakło mu terminologii pozwalającej wytłumaczyć odrębność tych słów, wynika to jednak z prostego faktu. Elementy *złoto-* i *pięć-* zachowują czytelny związek z wyrazami dostarczającymi im tematów słowotwórczych. Nie są więc podkreślane akcentem pobocznym, lecz jeden wyraz staje się nośnikiem dwóch akcentów głównych. Akcenty te mają zaś tendencję do eksponowania składniowych stosunków hierarchicznych. Sylabę *zło* wymawia się słabiej niż *skrzy*, ponieważ element *złoto-* dookreśla sens elementu *-skrzydły*. Podobnie jest z wyrazem „pięćdziesiąty", choć – uzupełnijmy obserwację Mleczki – nieco inaczej będzie się już sprawa miała z przymiotnikami typu „czarno-biały", gdzie oba człony są syntaktycznie równorzędne i w związku z tym akcentowane w bardziej zbliżony sposób.

Co ciekawe, rezerwa tłumacza wobec wyrazów czterozgłoskowych nie oznaczała ich unikania we własnym przekładzie *Iliady*. Czytając poemat spolszczony przez Mleczkę, natrafia się na nie całkiem często. W lekturze łatwo jednak dostrzec rozwiązanie metryczne służące rozbrojeniu ewentualnych problemów. Tłumacz starał się bowiem pamiętać, by przed każdym takim wyrazem stanęła monosylaba, która przyciągnie do siebie akcent główny i tym samym zablokuje możliwość pojawienia się akcentu pobocznego zaraz po niej, w nagłosie kolejnego słowa. Chwyt ten widać chociażby w czterech pierwszych wersach poematu:

> Muzo, gniew opowiadaj Achilla, syna Peleja,
> Gniew przeklęty, co klęsk Achejanom bez miary namnożył;
> Moc on dusz do Hadesa wypędził, dusz z bohaterów
> Dzielnych; a z ich ciał przygotował psom żerowisko,[53]

[53] Homer, *Iliada*, dz. cyt., s. 3.

Przed każdym czterozgłoskowym wyrazem, których jest tu całkiem dużo, bo aż pięć („opowiadaj", „Achejanom", „bohaterów", „przygotował", „żerowisko"), stoi słowo jednosylabowe (odpowiednio: „gniew", „klęsk", „dusz", „ciał" i „psom"), tłumiące w nich ewentualne akcenty poboczne i wytwarzające ciekawy efekt melodyczny. Akcent na monosylabie zjawia się gwałtownie, podczas gdy na kolejny trzeba czekać. Występuje on później, niżbyśmy się spodziewali; nie słychać go w nagłosie, choć w innym kontekście mógłby się w tej pozycji ujawnić. Dzięki temu Mleczko uzyskuje rodzaj śpiewnego falowania, którego szukał na wzór grecki.

Jeszcze więcej szczegółowych obserwacji przynosi wydana kilka lat później rozprawa *Serce a heksametr*. Choć do nich właśnie odwoływali się następni badacze, to dla samej książki miały one jednak znaczenie drugorzędne. Mleczce zależało bowiem przede wszystkim na tezach dotyczących wpływu rytmów biologicznych na wykształcanie się i utrzymywanie rytmów poetyckich. To zaś podejście zostało w kolejnych dziesięcioleciach wyparte przez metodologię strukturalną. Jeszcze Wóycicki, referując opinie Josepha i Ottmara Rutzów na temat związku barwy głosu z „psychofizyczną organizacją człowieka"[54], oddawał szacunek następcom Spencera. Od Siedleckiego, czyli od lat trzydziestych XX wieku, nastąpiło radykalne zerwanie. Pod hasłem „przełomu antypozytywistycznego", które w polskiej nauce było otaczane dużą rewerencją, uśmiercono wiele z tego, co wcześniejsze, niezależnie od rzeczywistej wartości stawianych pytań. Wersologia, odciąwszy sobie nogę metryki fizyko-fizjologicznej, o jednej strukturalistycznej kończynie przekuśtykała następne pół wieku. Wykształciła kompletną konfigurację pojęć i aksjomatów, pozwalającą na dyskusję akademicką w ramach środowiska podobnie zamkniętego jak studiowane przez nie systemy, lecz zarazem zablokowała sobie możliwość doskonalenia badań (które mogłyby się toczyć niezależnie i równolegle) nad związkiem między konwencjami wiersza i psychobiologicznymi

[54] K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, dz. cyt., s. 22.

predylekcjami ludzkiego organizmu. Po naukowym ostracyzmie, jaki spotkał Mleczkę, kolejny adept nie miał szansy się pojawić. Do czasu ukazania się prac Adama Dziadka nie mieliśmy w Polsce swojego Henriego Meschonnica, szukającego źródeł rytmu w podmiocie[55]. Nie było też polskiego Iványa Fónagya, prowadzącego szerokie badania nad naturalną semantyką dźwięków w poezji[56]. Wersologia polska stała się monolitem, pozorującym oczywisty charakter jej przedmiotu i zobiektywizowany status założeń, tracąc szansę na wykształcenie się innej niż strukturalna tradycji badawczej, z której mogłyby z czasem wyrosnąć eksperymenty z użyciem aparatury medycznej.

Autor monografii *Serce a heksametr* stawiał śmiałe tezy, na poparcie których częstokroć nie miał wystarczających dowodów, lecz u podstaw których leżały niebanalne pytania: Jak się mają rytmy poetyckie do rytmów biologicznych? Dlaczego niektóre metra przyjmują się lepiej niż inne? Czy decyduje o tym jedynie ich przystawalność do prawidłowości prozodyjnych języka, ich komunikacyjna czytelność, większa otwartość na wypowiedzi o różnorodnej strukturze składniowej itd., czy też odpowiada za to również ich bliższa korelacja z określonymi procesami zachodzącymi w mózgu, z fizyką układu oddechowego, ekonomią pracy serca czy narządów artykulacyjnych? Wyrzucając z pamięci tezy, następcy

---

[55] Zob. omówienie koncepcji w: A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, dz. cyt., s. 33–36 oraz w tegoż, *Koncepcja rytmu i podmiotu w pracach Henri Meschonnica i Julii Kristevej*, [w:] *Literární věda na prahu 21. století*, red. L. Martinek, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2000, s. 184–201.

[56] Zob. I. Fónagy, *Double Coding in Speech*, „Semiotica" 1971, t. 3, nr 3; tegoż, *Situation and Signification*, Benjamins, Amsterdam–Filadelfia 1982; tegoż, *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Payot, Paris 1983. Warto zaznaczyć, że badacz ten był w Polsce znany i czytany. Uczestniczył między innymi w Międzynarodowej Konferencji Poetyki w Warszawie, którą zorganizowali Maria Renata Mayenowa i Roman Jakobson. Zob. D. Ulicka, *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2024, s. 95. Echem odbiły się też przekłady jego artykułów, zwłaszcza: *Język poetycki – forma i funkcja*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 2.

pozbyli się też za jednym zamachem owych pytań, tak jakby nie otwierały one nauki na istotne problemy i nie były wersologii zwyczajnie potrzebne.

Z pewnego zestawienia wiadomo, że w 1905 roku Stanisław Mleczko mieszkał w Warszawie przy ulicy Brackiej 8[57]. Na jakiś czas osiedlił się także w Wilnie[58]. Zmarł jednak w powiecie przemyskim, 7 listopada 1943 roku[59], w wieku 92 lat, nie zostawiając po sobie naukowych potomków chętnych do zadawania wspomnianych pytań.

[57] Zob. hasło: *Mleczko Stanisław*, [w:] *Rocznik naukowo-literacko-artystyczny (encyklopedyczny) na rok 1905*, red. wydawcy, Wydawnictwo Władysława Okręta, Warszawa 1905, s. 175.

[58] Zob. J. Łanowski, hasło: *Mleczko Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, dz. cyt., s. 398.

[59] Zob. S. Sierotwiński, *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską. Próba przeglądu zdarzeń w układzie chronologicznym*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historycznoliterackie" 1966, nr 3, s. 38.

Abstract

Stanisław Mleczko: A Forgotten Theoretician of Verse

This article presents a profile of Stanisław Mleczko (1851–1943), best known for his translation of the *Iliad* and the *Odyssey* into Polish. He was also the author of an original study *Serce a heksametr* (*The Heart and the Hexameter*) on the alleged relationship between authors' physiological rhythms (the functioning of their hearts and lungs) and the meter of their poems. The article considers the reasons why this first modern Polish monograph on the theory of verse has been largely forgotten.

Keywords: Stanisław Mleczko, theory of verse, poetic rhythm, physiological poetics, hexameter

Włodzimierz Bolecki
Instytut Badań Literackich PAN
ORCID: 0000-0003-3225-9571

Danusia

Nie pamiętam, kiedy osobiście poznałem Danutę Ulicką. O tyle to dziwne, że kończyliśmy tę samą szkołę (VI LO im. T. Reytana w Warszawie). Co prawda, gdy Danuta ją zaczynała, ja już zdawałem maturę, ale potem było przecież wiele spotkań absolwentów. I nic – nadal nie pamiętam. A dalej – jeszcze trudniej wytłumaczyć. Gdy debiutowała na łamach „Nowego Wyrazu" (1977), ja przez chwilę kierowałem w tym miesięczniku działem recenzji (zastępując na krótko Krzysztofa Zaleskiego). Teoretycznie więc to ja mogłem przyjmować do druku jej debiutancki przekład Tynianowa, o następnym artykule, krytycznoliterackim (*W obronie młodej prozy*, o której sam wtedy dość dużo pisałem), nawet nie wspominając. „Ciemność, widzę ciemność" – na szczęście szybko zaczęła się rozjaśniać.

W czasach gdy prowadziłem moje pierwsze zajęcia z poetyki w ówczesnym Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego już wiedziałem, że czytanie „Przeglądu Humanistycznego" warto zaczynać od recenzji Danuty Ulickiej, tak samo jak „Nowe Książki". Zaskakiwała trafnością i ostrością pióra, a przede wszystkim ogromną erudycją i niezwykłą umiejętnością konceptualizacji problemów teoretycznych, które szybko stały się jej znakiem rozpoznawczym.

Wydawało mi się, że po wspólnych nauczycielach, tych samych pisarzach, po fascynacjach tradycją formalistów (Danuta zaczynała od tłumaczenia Tynianowa, ja – Łotmana) czy wspólnym zachłyśnięciu się Bachtinem nic mnie już nie zaskoczy. A jednak zdumiało

mnie jej znakomite, na wskroś oryginalne studium o filozofii literatury Ingardena, którą wówczas uważałem za budowlę teoretyczną – co prawda, imponującą rozmachem – ale jednak raczej za historyczny, by nie rzec, ślepy zaułek teorii niż żywą inspirację badawczą. A Danuta (byliśmy już po imieniu) pokazała, że w odsłanianiu głębokich, filozoficznych fundamentów myśli teoretycznej nie ma sobie równych. Podziw dla jej sztuki analizy, szerokości widzenia odległych na pozór zagadnień oraz łączenia refleksji teoretycznej z tekstową empirią towarzyszył mi odtąd stale przy lekturze jej tekstów, a także podczas słuchania jej wypowiedzi na różnych zebraniach i konferencjach, na których się spotykaliśmy. I tak już zostało.

Pieczęć wyjątkowości swojego warsztatu badawczego Danuta Ulicka postawiła najpierw studiami nad początkami językoznawstwa modernistycznego (filozofią języka, także Ingardena), których nikt przed nią nie dostrzegał i nikt tak wnikliwie nie przebadał. A ona zrobiła to brawurowo.

Później przyszło kolejne rozszerzenie perspektywy – na specyfikę, historię i oddziaływanie literaturoznawstwa wschodnioeuropejskiego, z czego, już profesor Ulicka, zbudowała instytucjonalne centrum badawcze w Instytucie Literatury Polskiej UW. I wtedy w moim życiu naukowym pojawiła się w nowej roli.

Gdy w 2004 roku pozostałości oddziałów szturmowych PZPR na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie prowadziłem bliskie memu sercu wykłady i seminaria, z dnia na dzień zlikwidowały moje stanowisko, Danka Ulicka podała mi pomocną dłoń: zatrudniła mnie w swoim Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich ILP UW. Przez kolejne cztery lata miałem wyjątkową okazję, żeby widzieć ją nie tylko w tekstach, dyskursach (możliwych i niemożliwych) czy w falowaniu myśli teoretycznej, ale po prostu wśród ludzi, studentów, doktorantów i wykładowców. Z podziwem obserwowałem, jak tworzyła wokół siebie krąg młodych pasjonatów badań teoretycznoliterackich, jak uczyła ich warsztatu, bezwzględnej rzetelności badań, wymogów dyscypliny metodologicznej oraz – *last but not least* – konieczności wyjaśniania sensu własnych badań. A przede wszystkim – jak swoją eksplodującą energią inspirowała, mobilizowała,

jak dzięki niej pokazywała problemy tam, gdzie inni ich nie widzieli, zachęcała, otwierała okna (czasem trzaskając drzwiami), zarzucała sieci i łowiła w nie najlepszych studentów.

Kiedy uniwersytecką humanistykę pochłaniały kolejne fale kolejnych pokus imitowania koncepcji wymyślonych gdzie indziej, Danka wprowadzała swój zespół w arkana osiągnięć Warszawskiego Koła Polonistów (i jego kręgów), w fenomen osobowości i osiągnięć badaczy, którzy kilka dekad wcześniej potrafili zbudować podstawy literaturoznawstwa polskiego promieniującego na cały region wschodnioeuropejski. W dużej mierze to dzięki wieloletnim poszukiwaniom Danuty Ulickiej mniej znane osiągnięcia wschodnioeuropejskiego strukturalizmu zaistniały w Polsce, a także w obiegu międzynarodowym.

A wreszcie – dzieła i archiwa. Temat na pozór zaskakujący u kogoś zaczynającego od filozoficznego idealizmu i przemierzającego (windą) głębokie piętra myśli Ingardena. Ale to nie był żaden zwrot czy skręt, lecz konsekwencja rozmyślań nad statusem dyscypliny zadowalającej się zbyt często nieznośną lekkością bytu (także swojego).

Danuta nieustannie zaskakuje pomysłami badań; każdy proponowany przez nią temat to nie tylko wysoki szczyt selekcjonujący śmiałków, którzy chcą podążać we wskazanym przez nią kierunku, ale też od razu nowa droga, pełna nieoczekiwanych perspektyw. Taki był dla mnie jej koncept zestawienia dyskursów literackich i literaturoznawczych, pakiet pytań, które stawiane na pozór lekkim piórem, odsłaniały fundamentalny status każdego aktu pisania i jego ukryte przesłanki semantyczne. A że Danuta – wszak „uczennica" Bachtina – ma wyjątkowy słuch do rozróżniania wszystkich odcieni wielogłosowości, potrafi też „usłyszeć znaczenia", których mało kto się domyśla.

Na koniec zaś (choć właściwie na początek) – rzeczy w nauce i w życiu bezcenne, bo rzadkie: jej poczucie humoru, sztuka dystansu, zmysł gry, zabawy, ludyczności, najczęściej ukryte w zamyśleniach nad najpoważniejszymi ludzkimi sprawami. A równocześnie gotowość do bezinteresownej pomocy, serdeczność i koleżeńskość,

i poczucie sprawiedliwości podniesione do imperatywu etycznego. Tak ją widzę.

* * *

Kiedy się zastanawiałem, co mógłbym ofiarować do zbiorowego koszyka z okazji Jej jubileuszu (najlepszy byłby kot w worku, rzecz jasna), przypomniał mi się mój bardzo stary esej, w którym – jak to teraz odkrywam – zaszyłem więcej siebie niż w jakimkolwiek innym.

Gombrowicz w Sztokholmie[1]

Telefon. Zbudzony nagle, chciałem pędzić taksówką na dworzec, zdawało mi się bowiem, że wyjeżdżam; dopiero w następnej minucie zrozumiałem, że żaden pociąg na mnie nie czeka, że świt jeszcze nie zdążył się zacząć na dobre, choć właściwie noc już się skończyła i czas pomyśleć o obiedzie. Dzwoni Tomaszek, będę mógł nareszcie rozwiązać moją zagadkę, czy przyjadę? – Tak, oczywiście. – Chciałem jeszcze o coś zapytać, a może to Tomasz chciał, ale słychać już w słuchawce trzy inne rozmowy, jazgot ciężkich karabinów maszynowych ustawionych na blaszanym dachu podczas gradobicia i raptem cisza. Czas wstawać. – O, nieszczęsna pamięci! Czy to sen mnie trapił w nocy i obudził w lęku? Ale sen już minął, lęk nie zmniejszył się ani na jotę, stał się nawet jeszcze potężniejszy, a na kartce sporządzona moją ręką notatka: „6 października, Gombrowicz w Sztokholmie, ostateczne wyjaśnienie dotąd niewyjaśnionego, lecisz z Jurkiem". Więc lecimy. Pod nami tumany chmur, chaos, mętne rozlewiska *cumulusów*, szumy, nurty i szuwary obłoków, czuję, że muszę myśl przenieść pomiędzy formy klarowne, skrystalizowane i opowiedzieć wam, co się właściwie wydarzyło.

[1] Tekst w pierwotnej wersji ukazał się po raz pierwszy w: „Puls" 1991 (dwumiesięcznik, miejsce wydania: Londyn), nr 48; przedr. w: W. Bolecki, *Inna krytyka*, Universitas, Kraków 2006, s. 254–259.

Więc było tak. Zastanawiał mnie zawsze zapis w pierwszym tomie *Dziennika* Gombrowicza: „Pamiętam jak dziś, stało się to przed laty w Sztokholmie, gdziem przypadkowo spotkał księcia Gaetano, który z siostrą swoją Pauliną de Anticolli-Corrado, markizą Pescopagano, mieszkał u Oppedheimherra. Tak, tam po raz pierwszy ustaliłem swą metodę podejścia do arystokracji". I nieco niżej: „Tak, od tej chwili począł się wyrabiać we mnie ten sposób bycia polegający na wyzwoleniu przez ujawnienie".

„Wyzwolenie przez ujawnienie" (Emancipazione mediante il palesamento) to był tytuł konferencji poświęconej Gombrowiczowi, którą wiosną 1984 r. zorganizowali na Capri zafascynowani Gombrowiczem slawiści włoscy: Francesco Cataluccio, Giovanna Tomassucci, Luigi Marinelli i Federico Campanulla. Mimo wiosny upał był straszny i pamiętam jak dziś, że Cataluccio swój niezwykły referat pt. *Dalla Basilica di San Pietro alla `chiesa interumana`, (Gli appunti non publicati di Gombrowicz. Dall` Archivio dell` «Osservatore Romano»)* musiał odczytać w małej zatoczce nieopodal latarni morskiej, bo jedynie tam znaleźć można było nieco cienia i mokrego piachu. Nie tak dużo jednak, by Luigi Marinelli zdążył jeszcze w tym samym miejscu przedstawić swoje słynne już dziś studium pt. *Gombrowicz e Gongora. Il sarmatismo di Gombrowicz e l`estetica dell barocco italiano*. Słuchaliśmy go zatem w nocy, na tarasie naszego hotelu, co prawda w przyjemnym chłodzie palm kokosowych, niemniej księżyc tak silnie świecił w oczy, że kilka osób nabawiło się zapalenia spojówek.

Tam też, na Capri, po raz pierwszy dowiedziałem się o genealogii rodu księcia Gaetano, wywodzącego się z Piemontu. Gaetano był dobrze znany w kręgach arystokracji piemonckiej, spotykającej się raz na dwa tygodnie w salonie rodziny di Colonna znanym jako „Colonna d`Oro". Oprócz rodziny di Colonna bywali tam przedstawiciele najznamienitszych rodów włoskiej arystokracji: Orsini, Chigi, Aldobrandini, Doria, Altieri i in. Z kolei wspomniana przez Gombrowicza Paulina di Anticolli-Corrado była pierwszą żoną znanego bibliofila, kolekcjonera białej broni i oryginała Marcella Fabriziego, a po jego tragicznym utonięciu w Jeziorze Genewskim (stracił przytomność, ogłuszony biczem wodnym słynnego wodotrysku)

wyszła ponownie za mąż za księcia di Anticolli; Corrado to nazwisko florenckiej linii rodu di Anticolli, z której wywodził się właśnie książę Gaetano, a z nim Gombrowicz zawarł znajomość już podczas swego pobytu w Rzymie, wiosną 1933 roku. Natomiast markiza Pescopagano znana być może czytelnikowi polskiemu jako założycielka słynnego rzymskiego salonu artystycznego „I Sette Colli" przy via Condotti 7, w którym w 1959 r. gościł – właśnie z polecenia Gombrowicza – Jarosław Iwaszkiewicz. Pobytowi temu poświęcił wiersz pt. *Vestri romani de via Condotti*. Listy Iwaszkiewicza do Gombrowicza na ten temat przechowywane są do dzisiaj w warszawskim Muzeum Literatury. Wszystkie te szczegóły, ale także wiele innych, na których przedstawienie nie mam tu miejsca, zawdzięczam uroczej książeczce dwojga włoskich slawistów – Federica Campanulli i Luigiego Marinellego pt. *Gombrowicz a Roma e a Firenze. Il materiale per il libro d`oro*. No tak, a co to wszystko ma wspólnego ze Sztokholmem? Otóż ma.

Znawcy historii salonu markizy Pescopagano, Francesco Catalucco i Federico Campanulla, twierdzą bowiem z całym przekonaniem, że markiza Pescopagano jak i księżna di Anticolli w Sztokholmie nigdy nie były. Książę Gaetano owszem, ale obie panie na pewno nie. Kto zatem towarzyszył w Sztokholmie księciu Gaetano, czyli kim były owe dwie Włoszki, dzięki którym Gombrowicz dopracował się w stolicy Szwecji swej „metody podejścia do arystokracji"? „Zwróćcie uwagę na moją metodę – dodawał – i spróbujcie zastosować ją do innych mitów".

Odpowiedzi na tak postawione pytanie nikomu z badaczy Gombrowicza nie udało się dotąd uzyskać. Kwerenda socjologa Bronisława Świderskiego w archiwach szwedzkiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych oraz Spraw Zagranicznych potwierdziła jedynie fakt rozmów Gombrowicza z księciem Gaetano, znanym już dość dobrze czytelnikowi szwedzkiemu z przekazów literackich wydanych właśnie w Sztokholmie w wydawnictwie Bonniers w doskonałym, jak mówią znawcy, tłumaczeniu Andersa Bodegårda. Niezależnie od Świderskiego pobytem Gombrowicza w Szwecji interesuje się od wielu lat polonista i tłumacz Leonard Neuger. Plonem jego

dotychczasowych badań była książka pt. *Gombrowicz i Stockholm*, jej drugi tom wymaga jednak jeszcze żmudnej kwerendy w archiwach miasta.

Tajemnicy dwóch włoskich arystokratek nie udało się dotąd rozwiązać w Sztokholmie z braku materiałów. Istnieje natomiast hipoteza, którą sformułowały niezależnie od siebie dwie amerykańskie znawczynie dzieła Gombrowicza: slawistka Beth Holmgren oraz tłumaczka amerykańskiego wydania *Dziennika*, Lillian Vallee. Zdaniem Holmgren, Gombrowicz w cytowanym przeze mnie fragmencie dopuścił się mistyfikacji: księciu Gaetano towarzyszyły w podróży po Szwecji nie dwie włoskie arystokratki, lecz dwaj hiszpańscy *caballeros*. Ich istnienie potwierdził kuzyn Oppedheimherra, Eric Gustafson, biznesmen szwedzki przebywający od 1979 r. w USA. W czasie gdy Gombrowicz przebywał w Sztokholmie, Gustafson (zamieszkały wówczas w Uppsalli) wielokrotnie odwiedzał brata i raz czy dwa był świadkiem rozmów swego kuzyna i jego hiszpańskich przyjaciół z Gombrowiczem. Z kolei po ukazaniu się w USA pierwszego tomu *Dziennika* jego tłumaczka otrzymała list od pana Juana Moricono, który napisał w nim, że przebywając w Sztokholmie ze swym przyjacielem Carlosem d`Escamotar poznał był Gombrowicza, „zachwycającego polskiego arystokratę Witoldo". Tyle wiedziałem, lecąc do Sztokholmu lub lecąc do Sztokholmu, tyle wiedziałem. Jerzy spał.

Nocujemy w apartamentach Instytutu Polskiego, z którego rozciąga się oszałamiający widok na pola golfowe, sauny, czytelnię prasy, przytulnie usytuowany barek i błękit nieba. Wlewa nam się właśnie przez okno razem z deszczem. Następnego dnia wielka konferencja – fenomenalnie przygotowana po szwedzku przez Andersa Bodegårda, choć wymyślił ją po polsku Zbigniew Kruszyński, a zainspirowała po francusku żona pisarza, Rita Gombrowicz.

Bo było znów tak: Rita Gombrowicz, honorowy gość spotkania, opublikowała już dwie znakomite książki pt. *Gombrowicz w Argentynie (1939–1963)*, Paris 1984, i *Gombrowicz w Europie (1963–1969)*, Paris 1988. Sukces obu, a zwłaszcza tej drugiej, skłonił panią Ritę do pracy nad dalszymi tomami, którymi mają być kolejno: *Gombrowicz w Szwecji*, *Gombrowicz w Italii*, *Gombrowicz we Francji* i *Gombrowicz w Niemczech*.

Na razie więc Szwecja – jeden z najbardziej tajemniczych epizodów w europejskich podróżach Gombrowicza. Ale ten cień tajemnicy opada, albowiem zewnętrzność naszej konferencji jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze Gombrowiczowskiej Szwecji. Jan Stolpe, krytyk i badacz dzieła Gombrowicza, opowiada o swej rozmowie z pisarzem, którą przeprowadził niedługo przed jego śmiercią. Gombrowicz sam wskazał trop: „Argentyna i Szwecja. Kosmos" – powiedział, mówiąc jak zawsze więcej niż mówią jego słowa. I okazało się, że miał rację. W Sztokholmie, podobnie jak w Buenos Aires, Gombrowicz miał swoich przyjaciół, małą grupę wrażliwych czytelników i rozmówców, artystów, pisarzy, aktorów i reżyserów teatralnych. Spotykali się niemal codziennie w jednej z maleńkich kawiarni przy ulicy Finngatan, w południowej dzielnicy miasta, nieopodal portu, który fascynował Gombrowicza od września 1930, tj. od chwili podróży pisarza do Kairu na statku L'Orient.

Szwedzcy przyjaciele Gombrowicza, Kay Glans, Gabi Gleichmann oraz Agneta Pleijel, przypomnieli atmosferę spotkań sprzed lat. O rozmowach Gombrowicza z arystokracją szwedzką nie słyszeli, ale to może właśnie ich sportretował Gombrowicz na kartach swego *Dziennika*? Nic w tym dziwnego – byli wszak i pozostali arystokratami ducha, ale oni, tak naprawdę, fascynowali Gombrowicza. Końcowej części spotkania patronowało słynne zdanie Gombrowicza: „Oko jest prawie najczulszym organem ciała". I rzeczywiście: Janina Ludawska, od wielu lat zamieszkała w Szwecji, przechowała w swoich zbiorach diapozytywy z tamtych spotkań: Gombrowicz na ulicy, Gombrowicz w porcie, Gombrowicz przy kawie, Gombrowicz na trawie, Gombrowicz na tratwie, Gombrowicz siedzący, Gombrowicz stojący, Gombrowicz z przyjaciółmi, przyjaciele z Gombrowiczem i wiele, wiele innych. Widziałem wzruszenie wszystkich, więc się też wzruszyłem. A Jerzy, który wie już wszystko o Gombrowiczu, spłakał się jak bóbr. Ach, wspomnienia, wspomnienia.

Ale dopiero następnego dnia naprawdę się zaczęło. Anders, który przed laty podczas gry z Gombrowiczem w warcaby nauczył się polskiego – Gombrowicz w nieskończoność komentował każdy ruch, już wówczas podobno robił notatki do *Kosmosu* – zaprosił

nas... do portu. Jednym słowem, morze, ocean, kosmos. Idziemy. Z przodu Jerzy, ja za nim. Ale jak iść w kosmos bez Leona? Więc z tyłu Leon, za nim Leonowa, nad nami niebo gwiaździste. Sztokholm w tym miejscu ma kształt koła. Skręcamy w prawo – park. Skręcamy w lewo – park. Idziemy prosto – park. Chcemy się cofać, ale próżne nasze wysiłki – już jesteśmy w parku. Na szczęście nadjechał Tomasz na welocypedzie i drogę do portu nam pokazał. Patrzymy, patrzymy i oczom nie wierzymy: tam stoi Waza! I to jaka Waza! Waza nad wazy, po prostu Wazuwiusz!

Bo musicie wiedzieć, że Szwedzi trzysta lat temu zatopili tę Waz…ę, czyli statek, w morzu, po prostu upuścili ją w porcie i właśnie niedawno ją wydobyli z samego dna. Jest to w Szwecji bardzo stary obyczaj – taki jak w Polsce rzucanie wianków na wodę w noc św. Jana – zatapia się statki w morzu, a następne pokolenia z wody je wyciągają. Szwedzi swój wspaniały okręt wyczyścili, pomalowali, ozdobili, wypucowali, jednym słowem ze starego wraku istne cudo zrobili. I jaka iluminacja! I tam to właśnie nas Anders zaciągnął.

Patrzę, patrzę i napatrzeć się nie mogę: statek, okręt, fregata, korweta, po prostu bryg. Powiewają flagi, gra muzyka, mienią się kolory: czarny, żółty, fioletowy, czerwony, szary, seledynowy, bury – ten ostatni chyba najwięcej. Tak – bryg bury.

Przy trapie wita nas kapitan. Jest to mężczyzna dobrego wzrostu, niezłej tuszy, z rozwianą brodą i twarzą proroka w okularach. Potem jeszcze poznałem Florę Gente z Messyny oraz François Rosseta z Lozanny, spokrewnionego z Gombrowiczami przez Bebusia Rosseta, o którym Gombrowicz pisze we *Wspomnieniach polskich*, że był najlepszym malarzem wśród ułanów i najlepszym ułanem wśród malarzy. Ale dość tych szczegółów. Bryg łagodnie kołysał się na falach, na niebie ukazały się bociany w corocznej wędrówce z północnej Szkocji do wschodnich brzegów Brazylii, ryby i morskie ptaki żerowały za okrętem. Björn Granath odczytał fragmenty *Dziennika*, a Ingvar Kjellson i Jan-Olof Strandberg odegrali najsłynniejsze fragmenty *Ślubu*. Na obiad była potrawka z kury.

Zdzisław Łapiński
Instytut Badań Literackich PAN

Szymborska – wokół Nobla i później. Co literatura myślała i myśli o sobie?

Twórczość naukowa Profesor Danuty Ulickiej została zdominowana przez kwestie historyczne i teoretyczne związane z pojęciowym porządkowaniem wiedzy literaturoznawczej. Pokrewne tej tematyce są konceptualizacje – zarówno wysłowione, jak i niewysłowione – rozsiane w szerszej świadomości społecznej. Chodzi o to, co i jak myślą o literaturze autorzy, publicyści i czytelnicy, a także osoby, którym bliskie są inne rodzaje sztuki, i co składa się na współczesny klimat kulturalny. Zakresy obu tych pól często się zresztą krzyżują, czego nie trzeba przypominać czytelnikom Ulickiej, bo stale mają oni przed oczami interakcje, jakie zachodzą między uczonymi a ich (i naszym) środowiskiem kulturalnym[1].

Moje uwagi będą się obracać w wąskim kręgu spraw dotyczących bezpośrednio Szymborskiej, chciałbym jednak, aby rzuciły one nieco światła na przełom, do jakiego doszło jakiś czas temu w rozleglejszych tendencjach literackich. Dlatego część artykułu poświęcam Oldze Tokarczuk jako reprezentantce i rzeczniczce tego przełomu.

Punktem wyjścia będzie odczyt noblowski Wisławy Szymborskiej. Myślę, że należy go traktować bardzo poważnie. Miłosz, który podobną próbę już przeszedł, a z literackimi ceremoniałami był obeznany

[1] Bogaty opis tych interakcji, najczęściej skupionych wokół Bachtina, Ingardena i Jakobsona, znajdziemy w: D. Ulicka, *Doświadczanie czasu w przestrzeni archiwum*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2024.

i chyba z wiekiem coraz bardziej w nich gustował, uprzedzał, że będzie to rzecz wyjątkowo kłopotliwa[2]. Wiadomo przecież, jakie wymagania zawsze stawiano tym odczytom. Oczekiwano, że będzie to wyraz wiary w rolę literatury i zarys własnego programu pisarskiego laureata. Sam Miłosz z zadania wywiązał się doskonale, a jego formuła „poezja jako świadectwo", którą rozwinął następnie w wykładach harwardzkich, obrosła licznymi nawiązaniami i była wiele razy cytowana. Dla wykreowanego zaś później pojęcia „świadek uwikłany" doskonałego przykładu dostarcza postać „biednego chrześcijanina" z wiersza Miłosza pod tym tytułem.

W odczycie Szymborskiej, utkanym, jak i inne jej utwory, z całej sieci wzajemnych związków znaczeniowych, uderzające było króciutkie (jak na nią przystało) zdanie: „Nie wiem". Oto najbliższy kontekst tych słów: „Dlatego tak wysoko sobie cenię dwa małe słowa: «nie wiem». Małe, ale mocno uskrzydlone. Rozszerzające nam życie na obszary, które mieszczą się w nas samych i obszary, w których zawieszona jest nasza nikła Ziemia"[3].

Jest tu okrężnie wyrażona polemika z przekonaniem o poetach jako „nieuznawanych prawodawcach" (Shelley) oraz dyskretna korekta takich wezwań jak „lećmy i nie zniżajmy lotu" (Mickiewicz).

Jej opis tego, co nazywamy „procesem twórczym", brzmi następująco:

> Najgorzej z poetami. Ich praca jest beznadziejnie niefotogeniczna. Człowiek siedzi przy stole albo leży na kanapie, wpatruje się nieruchomym wzrokiem w ścianę albo w sufit, od czasu do czasu napisze siedem wersów, z czego jeden po kwadransie skreśli, i znów upływa

---

[2] Por. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012: „Szymborska pamiętała, że to Miłosz był jedną z pierwszych osób, które w październiku 1996 roku gratulowały jej Nobla. […] «I mówił, że współczuje, bo zna to brzemię, które będę dźwigała»" (s. 335).

[3] W. Szymborska, *Poeta i świat*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2002, cyt. s. 340. Dalej paginacja bezpośrednio w tekście.

> godzina, w której nic się nie dzieje… Jaki widz wytrzymałby oglądanie czegoś takiego? (s. 339)

Oczywiście, to opis tylko tego, co może przedstawić film, dla Szymborskiej główny przedstawiciel kultury medialnej i potencjalny środek upowszechniania informacji o sztuce literackiej. Sprawy istotne dzieją się wewnątrz. O nich mówi Szymborska równie rzeczowo:

> […] natchnienie nie jest wyłącznym przywilejem poetów czy artystów w ogólności. Jest, była, będzie zawsze pewna grupa ludzi, których natchnienie nawiedza. To ci wszyscy, którzy świadomie wybierają sobie pracę i wykonują ją z zamiłowaniem i wyobraźnią (s. 339).

„Nie wiem", ale – takie jest założenie – chcę wiedzieć. Charakterystyczne są przykłady, jakie Szymborska podaje na zaspakajanie owych chęci. Chodzi o „[…] obszary, w których zawieszona jest nasza nikła Ziemia" (s. 340), osoby zaś, którym się udało, to najwybitniejsi przedstawiciele nauk ścisłych, tacy jak Newton czy Skłodowska-Curie. Ładny to gest wobec pozostałych kolegów laureatów, przede wszystkim jednak wyraz światopoglądu Szymborskiej.

Uznanie poetki dla nauk ścisłych spotkało się z wzajemnością. Po Noblu jej wiersze znalazły się nawet w podręcznikach statystyki. Także filozofowie (bliscy naukom empirycznym, zwłaszcza biologii) chętnie czytają naszą autorkę[4].

O światopoglądzie Szymborskiej wiele też mówi postać, którą zaprosiła do swojego fikcyjnego dialogu. Nie jest to postać poety w potocznym sensie tego słowa. Chodzi o jeden z biblijnych autorytetów.

---

[4] Aby sięgnąć po przykład dostatecznie poważnej rangi, por. F.M. Kamm, *Bioethical Prescriptions. To Create, End, Choose, and Improve Lives*, Oxford University Press, Oxford 2013. Cztery strofoidy utworu *O śmierci bez przesady* (w przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh) posłużyły harwardzkiemu filozofowi jako motto do pierwszej części (pt. *Death and Dying*) jego książki. Kamm nie interpretuje wiersza Szymborskiej i nie wraca już więcej do poetki, ale całą część pierwszą jego książki można traktować jak wariacje na ten temat. Z kolei dalszym częściom mógłby patronować inny, późniejszy wiersz Szymborskiej, *Allegro ma non troppo*.

Spór toczy się wokół świata, tego świata. Eklezjasta zajmuje wobec niego postawę skrajnego nihilisty. Uważa, że doznał wszystkiego, czego człowiek mógł doznać, dobrego i złego, a z tego najbardziej ceni samą wiedzę o tym, że to nic nie warte. Ale w ostatecznym rachunku i ta wiedza („mądrość") niczego nie daje.

Szymborska polemizuje, odwołując się do jednego wątku („nic nowego pod słońcem") i korzystając ze ściśle logicznych argumentów. Ma w tym wprawę, bo w jej własnych wierszach wyrafinowana logika pojęciowa – nawet gdy bywa starannie ukryta – pełni swoją rolę.

Aby warto było wchodzić w polemiczny dialog, muszą jednak wystąpić pewne zbieżności. Otóż tekst Eklezjasty można traktować jako tekst poetycko-filozoficzny, rozgrywany głównie na poziomie metonimicznie wykorzystywanych znaczeń, a podtrzymywany mocną strukturą składniową. Drobne narracje zaś układają się w nadrzędną syntezę liryczną. Podobne rozwiązania można dostrzec w wielu utworach poetki. A mroczne przesłanie biblijnego autora znajduje odpowiednik w jej własnych nastrojach, do których wykrystalizowania się nie dopuszczała, ale których smak przecież dobrze znała.

Wróćmy do bliższych nam czasów. „A kto ciebie mianował poetą?" – to retoryczne pytanie, które sowiecki śledczy skierował do młodego Josifa Brodskiego. Zyskało ono rozgłos jako kwintesencja ówczesnej sowieckiej polityki kulturalnej, budząc oczywiste oburzenie. Sprawę Brodskiego wspomina także Szymborska (s. 338).

W dziedzinie sztuk pięknych samo pojęcie „mianowania" nie musi jednak być obskuranckie. W sztukach plastycznych wprowadzał je w życie m.in. Marcel Duchamp, a jego teoretycznego rozwinięcia w rygorystycznym duchu filozofii analitycznej dostarczali tej klasy autorzy, co Arthur Danto czy George Dickie. Pod tą „instytucjonalną teorią sztuki" w sensie ścisłym Szymborska by się nie podpisała. Akceptowała natomiast ogólne ramy społeczne i instytucje, w obrębie których działały sztuki piękne w krajach zachodnich i których podstawy wprowadzano wówczas także w Polsce. Można tu przypomnieć, że dla owych dążeń nazwisko „Balcerowicz" było symboliczne. Otóż Szymborska wzięła kiedyś udział w literackim spotkaniu na cześć Balcerowicza w krakowskiej kawiarni „Nowa

Prowincja". Był on tam gościem honorowym, a ona „[…] jedną z autorek dystychów do «Balcerofobii stosowanej»"[5].

Postawę Szymborskiej można określić jako poszukiwanie i akceptację „normalności". Kategoria ta od początku była w kręgach awangardowych kamieniem obrazy, po latach zaś także w szerszej kulturze artystycznej zaczęła stawać się bezużyteczna, a nawet wstydliwa. Pojęcie to zakładało, że istnieją ogólne reguły i prawa rządzące społeczeństwami – ich stabilnością i przemianami. Zgodnie z tą filozofią naruszanie podstawowych reguł zdarza się często i zawsze przynosi szkody. Tekst noblowskiej mowy był pochwałą pewnego porządku społeczno-ekonomicznego, z jego podziałem pracy i określonymi grupami zawodowymi. Mógł też być rozumiany, przez implikacje, jako pochwała instytucji, która nobilituje szczególnie udane wykonanie zawodowych obowiązków w dziedzinie kultury, jaką był Nobel w czasach, gdy słowo „system" budziło odrazę, a jedyną odpowiedzią było wzywanie do „subwersji". Gdy próbowano przezwyciężyć w sztuce poczucie nierówności twórców, taka wymowa odczytu powinna wywołać negatywną reakcję ze strony środowisk radykalnych, nie tylko artystycznych. Stało się inaczej, z powodu różnych przeplatających się jak w kalejdoskopie lokalnych i globalnych czynników artystyczno-światopoglądowych. Jeśli Nobel dla Szymborskiej budził w kraju oburzenie, to właśnie wśród publicystów prawicowych. Nie będę się tym zajmował. Chciałem tylko wskazać na jeden z zachowawczych aspektów postawy poetki, który mógł później zachęcić następców, a zwłaszcza następczynie, do dystansowania się od niej.

W popularnym międzynarodowym słowniku biograficznym można przeczytać o Szymborskiej trzy zdania, w tym taką charakterystykę jej twórczości: „Zdobyła Nagrodę Nobla za rok 1996 dzięki eleganckim, subtelnym, lecz przenikliwym wierszom, chwalonym przez jej miłośników jako mozartowskie" [tłum moje – Z.Ł.][6].

---

[5] A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie*…, dz. cyt., s. 335.

[6] B. Jones, *Dictionary of World Biography*, wyd. 4, ANU Press, Acton 2017, s. 820: „Szymborska, Wisława (1923–). „Polska poetka. Zdobyła Literacką

Określeniu „elegant" odpowiada dawne „stosowny", czyli taki, który zachowuje „decorum". Rozszerzając to pojęcie na kontekst społeczny zjawisk literackich, moglibyśmy mówić o „poprawności politycznej". Poprawność ta przez długi czas nie była traktowana przychylnie ani w kulturze masowej, ani tym bardziej w sztuce ambitnej. Obecnie, po okresie brutalnych ataków prawicowych na ową poprawność, jej walory wracają powoli do łask. Ale jeszcze kilka lat temu, odnosząc się do towarzyskiego wariantu stosowności, pewna „poetka, pisarka, literaturoznawczyni, feministka" mogła tak kończyć swój rocznicowy artykuł o Szymborskiej:

> Nie będę pisać i zamulać, że zawsze tęsknię za poezją Szymborskiej – często nie tęsknię, bo jest właśnie połączeniem Kassandry z panią z Krakowa, która czasem bywa filuterna, i troszkę też żartownisia, a zawsze z pewnym dystansem – to ja też z dystansem.
> Ale jest, stoi na półce, na szczęście[7].

Ta formuła „a zawsze z pewnym dystansem – to ja też z dystansem" trafia w samo sedno problemów, jaki mają teraz czytelniczki/czytelnicy Szymborskiej.

Dotychczasowe obiekcje wobec poetki, wypowiadane oficjalnie oraz pozostające w sferze prywatnych rozmów, długo były fragmentaryczne, często też wynikały z niezbyt jasnych pobudek. Obrachunek zasadniczy, o czystych intencjach i sprawnej argumentacji, przeprowadziła dopiero kolejna nasza laureatka, Olga Tokarczuk, w swoim odczycie noblowskim[8].

Pojęciem, które z poetyki rozprzestrzeniło się na inne dyscypliny, nie tylko humanistyczne, jest „narracja". Także dla Tokarczuk

---

Nagrodę Nobla za rok 1996 dzięki swoim eleganckim, subtelnym, lecz przenikliwym wierszom, chwalonym przez jej miłośników jako mozartowskie. Jeden z tomików jej poezji to *Views with a Grain of Sand* (1985)".

[7] B. Keff, *Ktoś znajomy zrobił uwagę, że Szymborska jest daleko od dzisiejszej poetyki*, „Wolna Sobota. Magazyn Gazety Wyborczej" z 1–2 lipca 2023 roku, s. 14.

[8] O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, [w:] tejże, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 261–289.

to bardzo pojemna kategoria, nie tylko literacka, ale i światopoglądowa. Stanowi narzędzie, które pozwala łączyć i wyrażać całość naszych związków z rzeczywistością. W jej odczycie noblowskim dochodzi do zawoalowanej, ale niewątpliwie świadomej konfrontacji z odczytem poprzedniczki:

> Żyjemy w rzeczywistości wielogłosowych narracji pierwszoosobowych i zewsząd dochodzi nas wielogłosowy szum. Mówiąc „pierwszoosobowe", mam na myśli ten rodzaj opowieści, który zatacza wąskie kręgi wokół „ja" twórcy, piszącego mniej lub bardziej wprost tylko o sobie i poprzez siebie. Uznaliśmy, że ten rodzaj zindywidualizowanego punktu widzenia, głos z „ja", jest najbardziej naturalny, ludzki, uczciwy, nawet jeżeli rezygnuje z szerszej perspektywy. Opowiadać w tak rozumianej pierwszej osobie to tkać absolutnie niepowtarzalny wzór, jedyny w swoim rodzaju, to mieć jako jednostka poczucie autonomii, być świadomym siebie i swojego losu. To jednak znaczy także budować opozycję: „ja" i „świat", a ta bywa alienująca[9].

Zarys własnych poszukiwań Tokarczuk kreśli następująco:

> Zastanawiam się tutaj cały czas, czy możliwe jest znalezienie dzisiaj podwalin pod nową opowieść uniwersalną, całościową, niewykluczającą, zakorzenioną w naturze, pełną kontekstów i jednocześnie zrozumiałą. Czy możliwa jest taka opowieść, która wyszłaby poza niekomunikatywne więzienie własnego „ja", odsłoniła większy obszar rzeczywistości i ukazała wzajemne związki? Która umiałaby się zdystansować od udeptanego, oczywistego i banalnego centrum „powszechnie podzielanych opinii" i potrafiła spojrzeć na sprawy eks-centrycznie, spoza centrum? […] Marzy mi się język, który potrafi wyrazić najbardziej niejasną intuicję, marzy mi się metafora,

[9] Tamże, s. 264. O rzucającym się w oczy polemicznym nawiązaniu przez Tokarczuk do Szymborskiej w eufemistyczny sposób pisze Katarzyna Zechenter. W swojej świetnej skądinąd rozprawie interpretuje motyw „nie wiem" tak, jakby postawy obu autorek były raczej zbieżne niż rozbieżne. Por. K. Zechenter, *From "Poland's Genius" to the World as "a Living, Single Entity". World, Literature, and Writer's Duty in Lectures of Polish Laureates of the Nobel Prize in Literature (1905–2019)*, „The Polish Review" 2021, nr 2, s. 139.

> która przekracza różnice kulturowe, i w końcu gatunek, który stanie się pojemny i transgresyjny, a jednocześnie ukochają go czytelnicy. Marzy mi się także nowy rodzaj narratora – „czwartoosobowego", który oczywiście nie sprowadza się tylko do jakiegoś konstruktu gramatycznego, ale potrafi zawrzeć w sobie zarówno perspektywę każdej z postaci, jak i umiejętność wykraczania poza horyzont każdej z nich; który widzi więcej i szerzej, który jest w stanie zignorować czas. O tak, jego istnienie jest możliwe[10].

Na konfrontację „narracji pierwszoosobowej" z „narracją czwartoosobową" chciałbym spojrzeć jako na zderzenie Epiki z Liryką. Wprawdzie Tokarczuk swoim pojęciem narracji obejmuje oba rodzaje literackie, ale nie można tu nie myśleć o liryce, która współcześnie uchodzi za ucieleśnienie tej formy wypowiedzi literackiej, która absolutyzuje pierwszoosobowy punkt widzenia. Dlatego mówimy o prozie lirycznej, dramacie lirycznym, eseju lirycznym itd. I przyjmujemy, że w ślad za tą liryzacją następuje atrofia narracji, czyli uwiąd więzi fabularnych.

Co do formy literackiej poszukiwanej przez samą Tokarczuk, to pozwala ona myśleć o najambitniejszych projektach przeszłości. Nasuwa się porównanie ze starożytnym eposem. Choć gatunek ten należy nieodwołalnie do czasów minionych, to od zarania ery nowożytnej poeci i prozaicy próbowali znaleźć nowe odpowiedniki dla owej konwencji, a raczej dla zawartej tam całościowej wizji świata ludzkiego, pozaludzkiego i ponadludzkiego. Podmiotem takiej narracji u Tokarczuk miałaby być dość zagadkowa „czwarta osoba" gramatyczna, jej „czuły narrator" przeciwstawiony „pierwszej osobie" liryki.

Odczyt noblowski Tokarczuk to pierwsza u nas poważna krytyka liryki jako formy reprezentatywnej dla modernizmu, a zatem zasługującej na przezwyciężenie. W literaturoznawstwie zachodnim, głównie amerykańskim, podobne ataki nasilały się mniej więcej od ćwierćwiecza, zainspirowane przez rozmaicie pojmowane idee postmodernistyczne lub postulaty radykalnych ruchów społecznych.

---

[10] O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, dz. cyt., s. 283–284.

W Polsce było to trudniejsze, bo posługujemy się nieco inną terminologią niż w krajach anglofońskich. Stosujemy, w ślad za literaturoznawstwem niemieckim i rosyjskim, nadrzędne pojęcie rodzaju i podporządkowane mu pojęcie gatunku. U nas „liryka" to „rodzaj literacki", równorzędny z „epiką" i „dramatem", a jeden z jej „gatunków" to na przykład elegia. Trudno frontalnie atakować tak rozległy blok piśmiennictwa. Im zaś wystarcza jedno, dość ogólnikowe pojęcie, *genre*. Można je odnosić do arbitralnie wybranej grupy utworów. Atak na „lirykę" był głównie atakiem na współczesne kontynuacje estetyki zawarte w tradycji *modern poetry*, tj. w utworach i programach takich autorów jak William Butler Yeats, Ezra Pound czy T.S. Eliot.

Na marginesie tych dwóch odczytów noblowskich można jeszcze wspomnieć o dwóch różnych spojrzeniach na proces kształtowania (się) pisarzy. „Nie ma jednak profesorów poezji" (s. 337), mówiła Szymborska. Tymczasem Tokarczuk potrafi być taką profesorką, wprawdzie nie poezji w wąskim sensie tego słowa, ale z pewnością literatury, bardzo metaforycznej i „poetyckiej". Jeśli do kogokolwiek pasuje takie określenie, to właśnie do niej. Wszechstronnie wykształcona, doskonale zorientowana w całym procesie komunikacji literackiej, poczynając od zaszyfrowanych źródeł impulsu twórczego, poprzez fazę świadomej kontroli nad powstającym utworem, po kroki administracyjne na etapie edycji i marketingu[11]. W tym zestawieniu o Szymborskiej można powiedzieć, że była w swoich dawnych poradach literackich zaledwie przedszkolanką poezji. Oczywiście takie ograniczenie narzucała sobie celowo, wręcz programowo.

Odczyt Tokarczuk to przede wszystkim – jak oczekuje się od laureatów Nagrody Nobla – osobiste credo, a równocześnie zarys powszechnie dziś obowiązującej poetyki normatywnej. Dla literaturoznawcy tekst ten powinien pozostać przede wszystkim obiektem interpretacji, choć może też podsuwać nowe pomysły teoretyczne.

[11] Por. Taż, *Wykłady łódzkie*, [w:] tejże, *Czuły narrator*, dz. cyt., s. 147–260.

* * *

Twórczość Szymborskiej to karta na pozór zamknięta, ale przecież niedomknięta. Jak reszta naszej cennej dwudziestowiecznej tradycji, wymaga, byśmy jasno dookreślili, na czym polega odrębność doświadczeń historycznych autorki, jej wrażliwości i światoodczucia – w stosunku do treści, jakimi żywi się sztuka współczesna, a my razem z tą sztuką. Dopiero wówczas warto szukać tego, co może się stać na nowo aktualne, właśnie przez swoją – pozorną? – anachroniczność. Na taką reinterpretację tutaj się nie odważę.

Abstract

Szymborska in the Nobel Prize Year and After. Literature's Thoughts of Itself

The essay interprets Wisława Szymborska's Nobel Prize lecture as an expression of her view of poetry and its role in the neoliberal social order. Her acceptance of this order is confronted with a more active and expansive worldview of another Nobel Prize laureate, Olga Tokarczuk.

Keywords: Wisława Szymborska, Olga Tokarczuk, Nobel Prize in Literature, acceptance speeches, poetry, secularism, social institutions, "I don't know"

Biogramy autorów

Edward Balcerzan, prof. dr hab. – ur. w 1937 roku w Wowczańsku na Ukrainie, którą wspomina w *Pereheni i słonecznikach* (2003) i w *Zuchwalstwach samoświadomości* (2005). Profesor senior Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności, doktor honoris causa Uniwersytetu Szczecińskiego. Poeta, prozaik, tłumacz, krytyk, teoretyk literatury i sztuki przekładu, historyk literatury polskiej i rosyjskiej XX wieku. Laureat Fundacji Alfreda Jurzykowskiego (1992), Nagrody Polskiego PEN Clubu im. Jana Parandowskiego (1998) i Nagrody im. Kazimierza Wyki (2016). Książki najnowsze: *Wiersze niewszystkie* (Mikołów 2009), *Tłumaczenie jako „wojna światów". W kręgu translatologii i komparatystyki* (Poznań 2009, wyd. 2 – 2010, wyd. 3 – 2011), *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury* (Mikołów 2013), *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* (Toruń 2013), *Innymi słowami. Umiejętności tłumacza* (Kraków 2025); publikacja w języku angielskim: *Literariness. Models, Gradations, Experiments*, przeł. S. Gauger (Frankfurt am Main 2016).

Tomasz Bilczewski, dr hab. – profesor i prodziekan ds. nauki i współpracy międzynarodowej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polonistycznych, dyrektor Centrum Studiów Humanistycznych. Zainteresowania naukowe: komparatystyka, przekładoznawstwo i humanistyka medyczna. Ostatnio współredaktor m.in. takich publikacji

jak: *Filologia – od/nowa. Język, literatura, kultura w epoce cyfrowej* (2025), *Archiwa dyscypliny. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od Herdera do szkoły amerykańskiej* (Kraków 2022), *Literatura światowa i przekład. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od szkoły amerykańskiej do biohumanistyki* (Kraków 2022), *The Routledge World Companion to Polish Literature* (London–New York 2022).

Piotr Bogalecki, dr hab. – literaturoznawca, kulturoznawca, polonista. Profesor uczelni na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor monografii *„Niedorozmowy". Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2012, Nagroda Narodowego Centrum Kultury), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020). Od 2024 roku członek Kapituły Nagrody Literackiej Gdynia. Mieszka w Chorzowie.

Włodzimierz Bolecki, prof. dr hab. – emerytowany profesor zwyczajny w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Autor książek, artykułów oraz opracowań edytorskich dotyczących m.in. twórczości Wacława Berenta, Witolda Gombrowicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Józefa Mackiewicza, Czesława Miłosza, Brunona Schulza, Aleksandra Wata i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Ważniejsze publikacje: *Historia i biografia.* Opowieści biograficzne *Wacława Berenta* (1978), *Poetycki model prozy 1918–1939* (1982, 1996), *Pre-teksty i teksty* (1991, 1998), *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* (1999), *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (1995, 2000, 2018), *Ciemna miłość* (2004), *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu* (1991, 2007, 2022), *Modalności modernizmu* (2012), *Wenus z Drohobycza. O Brunonie Schulzu* (2016), *Czy Gombrowicz miał oczy?* (2025); www.bolecki.eu

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, dr hab. – profesor Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, polonistka i anglistka, literaturoznawczyni, przekładoznawczyni, tłumaczka. Autorka

monografii *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim* (2011) i *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions* (2016) oraz artykułów dotyczących historii literaturoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego, historii myśli przekładoznawczej, komparatystyki literackiej i teorii przekładu artystycznego.

Aleksandra Ciechomska, dr – literaturoznawczyni, autorka książki *Zapomniane ogniwo polskiej estetyki fenomenologicznej. Twórczość Ady Werner-Silberstein w kontekście literaturoznawstwa trzech pierwszych dekad XX stulecia* (2025), artykułów: *Kwestia przedmiotu estetycznego a obiektywność badań estetycznych. Estetyka Ady Silberstein* (2019) i *Koncepcja podmiotu kobiecego w ujęciu Ellen Key – wpływ przekładów Ady Werner-Silberstein na modernizację świadomości społecznej* (2020), a także rozdziałów w monografiach pokonferencyjnych, m.in. publikacji *Dialog możliwy w badaniach – przedmiot badań etnologii w ujęciu Cezarii Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowej* (2019). Od 2023 roku publikuje na łamach „Nowych Książek".

Teresa Dobrzyńska, prof. dr hab. – emerytowana profesor Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Przez ponad dwadzieścia lat kierowała tam Pracownią Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego. Prowadziła wykłady, ćwiczenia i konwersatoria z poetyki, teorii literatury, teorii tekstu, wersologii i metaforologii na warszawskich uczelniach. Trzydzieści lat wykładała teorię literatury w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Od kilkudziesięciu lat współpracuje z Komitetem Głównym Olimpiady Literatury i Języka Polskiego (wiceprzewodnicząca). Autorka stu kilkudziesięciu szkiców i rozpraw, a także dziewięciu książek z zakresu teorii tekstu, poetyki, stylistyki, teorii metafory i wersologii: *Delimitacja tekstu literackiego* (1974), *Tonizm* (1979, wraz ze Zdzisławą Kopczyńską), *Metafora* (1984; monografia wyróżniona Nagrodą im. Aleksandra Brücknera), *Tekst. Próba syntezy* (1993), *Mówiąc przenośnie… Studia o metaforze* (1994), *Tekst – styl – poetyka* (2003, wraz ze Zdzisławą Kopczyńską i Lucyllą Pszczołowską),

Znaczenie wyboru formy wiersza. Trzy studia (2007), *Od słowa do sensu. Studia o metaforze* (2012) oraz *Tekst poetycki i jego konteksty* (2015). Zebrała i przygotowała do druku (wraz z Anną Axer) zbiór *Studiów i rozpraw* Marii Renaty Mayenowej (1993) oraz opracowała edytorsko pośmiertne wydanie *Poetyki teoretycznej. Zagadnienia języka* tejże uczonej (2000). Redaktor kilkunastu tomów zbiorowych, w tym – wraz z Rają Kunczewą – sześciu zbiorów dokumentujących wyniki współpracy międzynarodowej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk z Instytutem Literatury Bułgarskiej Akademii Nauk.

Elwira Gilewicz, mgr – urodziła się w Kijowie. Wykształcenie wyższe, Uniwersytet Warszawski (studia magisterskie – lingwistyka stosowana; polonistyczne studia doktoranckie). Doświadczenie zawodowe nabywała pod kierunkiem prof. dr. hab. Eugeniusza Czaplejewicza oraz prof. dr hab. Danuty Ulickiej. Wykładowczyni języka rosyjskiego, ukraińskiego i polskiego jako obcego, literaturoznawczyni, tłumaczka, a także ekspertka merytoryczna polonijnych projektów edukacyjnych i kulturalnych. W ruchu polonijnym w Ukrainie uczestniczy od 1993 roku. Zakres działalności to organizowanie i realizacja nauczania języka polskiego w Żytomierzu; współpraca z czasopismami polonijnymi; stworzenie i prowadzenie pierwszej w Ukrainie audycji telewizyjnej (1993–2006) w języku polskim pt. *U Rodaków* oraz autorskiego programu *Słowo Polskie* (od 1999 roku dodatkowo jako operatorka obrazu); coroczne edycje (odbyło się 30) polonijnego festiwalu pieśni i tańca „Tęcza Polesia"; realizacja własnych programów autorskich w zakresie letnich szkół językowych i warsztatów liderskich dla młodzieży polonijnej (18 edycji); przedsięwzięcia w celu przywrócenia pamięci o wybitnych Rodakach z Żytomierszczyzny i Wołynia, takich jak Juliusz Zarębski, Ignacy Feliks Dobrzyński, Gustaw Olizar, Józef Ignacy Kraszewski i Kazimierz Lubomirski. Wiele działań poświęciła postaci Ignacego Jana Paderewskiego: 35 koncertów i prelekcji w Ukrainie i Polsce, 3 konferencje naukowe, 14 edycji festiwalu muzyki klasycznej i współczesnej „Odkrywamy Paderewskiego" we Lwowie, 2 wystawy. Inicjatorka i redaktorka dwujęzycznej serii wydawniczej

Muzyczny Skarbiec Wołynia, gdzie utrwala wyniki poszukiwań archiwalnych oraz badań (17 zeszytów); redaktorka tomów *Międzynarodowe Czytania Naukowe w Muzeum Borysa Latoszyńskiego*. Laureatka Pierwszej Nagrody w Konkursie Światowego Forum Mediów Polonijnych (2006). Odznaczona Medalem Komisji Edukacji Narodowej (1999), Medalem „PRO MEMORIA" (2005) i Odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej" (2013).

Tomáš Glanc, Prof. Dr. PhD – profesor na Uniwersytecie w Zurychu. Jego badania obejmują: kulturę Europy Wschodniej, nowoczesną sztukę i literaturę słowiańską, samizdat, nieoficjalne media i praktyki kulturowe, performans w Europie Wschodniej, ideologię słowiańską, a także współczesną sztukę i literaturę rosyjską. Autor i redaktor kilku książek oraz licznych artykułów i opracowań z wyżej wymienionych zakresów. Współpracował przy realizacji wielu audycji radiowych i programów telewizyjnych, podcastów itp. Współorganizator konferencji i wystaw, w tym „Poetry & Performance: The Eastern European Perspective" (wspólnie z Sabine Hänsgen; różne edycje w dziewięciu krajach europejskich). Był kuratorem wystaw kilku współczesnych artystów rosyjskich oraz współpracował przy dwóch dużych wystawach w centrum sztuki DOX w Pradze. Profesor wizytujący na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie i Uniwersytecie w Bazylei, starszy stypendysta (*senior fellow*) na Uniwersytecie w Bremie; dyrektor Czeskiego Centrum Kultury w Moskwie oraz dyrektor Instytutu Studiów Slawistycznych i Wschodnioeuropejskich Uniwersytetu Karola w Pradze.

Joanna Goszczyńska, prof. dr hab. – emerytowana profesor Instytutu Slawistyki Polskiej Akademii Nauk i Uniwersytetu Warszawskiego; w latach 2008–2016 dyrektor Instytutu Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, członkini Komitetu Słowianoznawstwa PAN, słowacystka i bohemistka w zakresie literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, tłumaczka i popularyzatorka literatury słowackiej i czeskiej. Zainteresowania badawcze: historia idei, problemy tożsamości kulturowej i mitologii narodowej oraz

czeski i słowacki modernizm w kontekście europejskim. Autorka ponad stu artykułów oraz licznych przekładów prac naukowych, popularnonaukowych i literackich z języka czeskiego i słowackiego. Publikacje książkowe: *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku* (2001; przekład słowacki: *Mýtus o Jánošíkovi vo folklóre a slovenskej literatúre 19. storočia*, 2003); *Sławni i zapomniani. Studia z literatury czeskiej i słowackiej* (2004); *Synowie Słowa. Myśl mesjanistyczna w literaturze słowackiej* (2008); *Wielkie spory małego narodu* (2015; przekład słowacki: *Velké spory malého národa*, 2015); *Mroczne oblicze czeskiej literatury* (2021; przekład czeski: *Temná tvář české literatury*, 2023); *Kontury słowackiego modernizmu* (2025).

Olena Haleta, Prof., PhD – profesor teorii literatury i literatury porównawczej na Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki oraz profesor wizytująca na Ukraińskim Uniwersytecie Katolickim. Prowadziła badania i wykładała nowożytną i współczesną literaturę ukraińską na uniwersytetach i w instytucjach akademickich w USA, Kanadzie, Niemczech, Austrii, Polsce, Chorwacji i Czechach. Autorka, współautorka i współredaktorka dziewięciu książek dotyczących historii ukraińskiej literatury nowoczesnej, w tym monografii *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття* (Od antologii do ontologii. Antologia jako sposób reprezentacji literatury ukraińskiej końca XIX – początku XXI wieku, 2015) oraz *Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі* (Nowe pisma. Literatura ukraińska w perspektywie antropologicznej, 2023).

Artur Hellich, dr – adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książki *Gry z autobiografią* (2018), prac naukowych dotyczących teorii i historii autobiografii, dziejów literaturoznawstwa polskiego oraz pastiszu (wydanych m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Tekstach Drugich" i „Kulturze Współczesnej"), a także esejów i tekstów krytycznych zamieszczanych w portalach kulturalnych (m.in. „Dwutygodniku", „Mint Magazine", „Kulturze

Liberalnej" i „Małym Formacie"); współredaktor publikacji zbiorowej *Filozofia filologii* (2019).

Joanna Jeziorska-Haładyj, dr – adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: narratologia, szczególnie techniki narracyjne, granice między fikcją a niefikcją i problematyka drugoosobowości. Autorka książki *Tekstowe wykładniki fikcji* i artykułów poświęconych polskiej, angielskiej i francuskiej prozie. Współredaktorka (wraz z Michałem Mrugalskim) anglojęzycznej antologii polskich badań nad narracją *Worlds in Progress. Essays on Narratology* (2025).

Tomasz Jędrzejewski, dr hab. – historyk literatury, wykładowca akademicki. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (2014). Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Kierownik Zakładu Literatury Romantyzmu. Redaktor i opiekun naukowy portalu Niewinni Czarodzieje. Autor książek: *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu* (2016), *Czytanie „Dziadów" w czterech częściach* (2018), *Blednący atrament. Polskie rokoko literackie lat 1795–1830 na tle europejskim* (2022). Zainteresowania naukowe: m.in. historia kulturalna Wilna.

Eliza Kącka, dr – literaturoznawczyni, krytyczka, pisarka. Autorka książek prozatorskich: *Elizje* (2017), *Po drugiej stronie siebie* (2019), *Strefa zgniotu* (2022), *Wczoraj byłaś zła na zielono* (2024), książki eseistycznej *Idiomy. Eseje* (2023) i opracowań akademickich: *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (2012) oraz *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda* (2017). Sporządziła kilka wyborów poezji (nie tylko najnowszej). Felietonistka i współpracowniczka „Tygodnika Powszechnego".

Krzysztof Kłosiński, prof. dr hab. – członek Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk (w latach 2007–2019 jego przewodniczący). Zainteresowania badawcze: historia literatury XIX i XX wieku oraz teoria literatury. Tłumacz (m.in. Barthesa i Derridy) i krytyk literacki (w mediach; odznaczony laurem Polskiej Izby Książki). Autor monografii poświęconych Romanowi Jaworskiemu i Elizie Orzeszkowej, a także studiów o prozie i poezji polskiej XX wieku (*Eros. Dekonstrukcja. Polityka*; *Poezja żalu*; *W stronę inności*). Autor licznych studiów poświęconych literaturoznawstwu ponowoczesnemu (dekonstrukcji, literaturze jako potlaczowi i epoche, „teorii", one-year studies, darwinizmowi i studiom męskim), które składają się na tom *Poza zasadą komunikacji*.

Adela Kobelska, dr – kulturoznawczyni i literaturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania badawcze: historia kulturowa polskiego literaturoznawstwa oraz kultura miejska i naukowa Europy Środkowej i Wschodniej w XIX i XX wieku. Autorka książki *Miasto, uniwersytet, literaturoznawstwo. Poznań lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku jako przestrzeń działania członków Koła Polonistów* (przygotowanej na podstawie rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Danuty Ulickiej) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Przestrzeniach Teorii", „Przeglądzie Humanistycznym" i „Kulturze Współczesnej". Współautorka monografii *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego* i antologii *Wiek teorii* (obie pod red. D. Ulickiej).

Monika Kopcik, mgr – absolwentka filologii polskiej i filozofii, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego (dyscyplina: literaturoznawstwo), stypendystka University of Toronto. Przygotowuje rozprawę poświęconą wielopodmiotowej korespondencji Karola Szymanowskiego. Zainteresowania badawcze: genologiczna analiza tekstów rozproszonych, ze szczególnym uwzględnieniem diarystyki artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, dokumentującej doświadczenia mobilności

na początku XX wieku. Publikowała m.in. w „Pracach Filologicznych. Literaturoznawstwie" i „Ruchu Literackim". Współredaguje serię Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego – Parabaza.

Jan Kordys, dr hab. – profesor Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, kierownik Pracowni Poetyki Teoretycznej i Semiotyki Kultury. Absolwent studiów polonistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1979 roku pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, najpierw Pracowni Badań Kultury Literackiej, a następnie Pracowni Poetyki Teoretycznej i Języka Literackiego. Uczestniczył w badaniach zaburzeń dyskursu narracyjnego w afazji, którymi kierowała prof. Hanna Ulatowska (University of Texas at Dallas) – grant Komitetu Badań Naukowych. Wraz z belgijskim antropologiem Paulem Jorionem stworzył grupę badawczą „Théorie et Clinique des Pathologies de la Pensée" (stypendium Andrew W. Mellon Foundation i Fondation Maison des Sciences de l'Homme – Paryż). Dwukrotnie odbył staż w Instytucie Słowianoznawstwa i Bałkanistyki Akademii Nauk ZSRR (Zakład Strukturalnej Typologii Języków). Autor dwóch książek: *Mózg i znaki* (1991) oraz *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury* (2006). Prowadził seminaria dla doktorantów w Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN oraz na studium doktoranckim Instytutu Badań Literackich.

Ewa Kosowska, prof. dr hab. – profesor emerytowana Uniwersytetu Śląskiego, filolog i kulturoznawca. W latach 1992–2016 kierownik Zakładu Teorii i Historii Kultury na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Od 2004 roku członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN; w latach 2013–2017 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Od 1978 roku członek Towarzystwa Kultury Teatralnej. Uczestniczy w pracach najważniejszych polskich czasopism kulturoznawczych. Zainteresowania badawcze: problemy z obszaru teorii i historii kultury, ze szczególnym uwzględnieniem tradycyjnej kultury polskiej, w tym możliwości wykorzystywania tekstu literackiego w badaniach antropologiczno-kulturowych. Autorka i redaktorka

kilkunastu książek oraz licznych artykułów, m.in.: *Legenda, kanon i transformacje. Św. Jerzy w polskiej kulturze ludowej* (1985), *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu" Henryka Sienkiewicza* (1990), *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza* (2002), *Antropologia literatury* (2003), *Stąd do Teksasu* (2006), *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza* (2013).

Anna Krajewska, prof. dr hab. – profesor senior Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii" oraz serii Biblioteka Przestrzeni Teorii. Założycielka i kierowniczka Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2003–2021. Zainteresowania badawcze: literaturoznawstwo, zwłaszcza teoria dramatu, estetyka literacka i performatywna. Autorka licznych prac poświęconych teorii i estetyce współczesnego dramatu, w tym książek: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* (Wrocław 1989 – wyd. 1, Poznań 2004 – wyd. 2), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (Poznań 1996), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* (Poznań 2005), *Dramatyczna teoria literatury* (Poznań 2009), *Splątany świat* (Poznań 2025).

Karolina Kulpa, mgr – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego (dyscyplina: literaturoznawstwo). Nauczycielka, redaktorka czasopisma poświęconego krytyce literackiej i społecznej „Mały Format". Związana z Zakładem Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich, gdzie prowadzi badania nad międzywojenną kulturą literacką. Autorka tekstów krytycznoliterackich i tłumaczka z języka francuskiego.

Regina Lubas-Bartoszyńska, prof. dr hab. – ur. w 1936 roku w Sosnowcu, profesor emerytowana Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Absolwentka polonistyki Uniwersytetu

Jagiellońskiego, nauczycielka języka polskiego w sosnowieckich liceach. W 1970 roku, po uzyskaniu stopnia doktora nauk humanistycznych, podjęła pracę w Instytucie Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie (dzisiejszy Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie). Nauczycielka języka polskiego na Université Clermont-Ferrand II we Francji (trzy lata). W 1984 roku obroniła pracę habilitacyjną; prowadziła wykłady na Université Clermont-Ferrand II w charakterze profesora wizytującego. Po około dwudziestu latach pracy w Instytucie Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, poprzedzonej kilkoma latami pracy w liceach, została zatrudniona w Katedrze Filologii Romańskiej Instytutu Neofilologii tejże uczelni, gdzie przepracowała dwadzieścia pięć lat i dodatkowo pięć lat (na część etatu), będąc już na emeryturze.

Zdzisław Łapiński, prof. dr hab. – ur. w 1930 roku w Wilnie, profesor emerytowany Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie w 1955 roku obronił pracę magisterską. W 1971 roku uzyskał stopień doktora i podjął pracę w Instytucie Badań Literackich PAN; w 1983 roku otrzymał habilitację i kontynuował pracę w IBL. Tytuł profesora uzyskał w 1992 roku. Od 1990 roku członek redakcji „Tekstów Drugich". Autor m.in. publikacji: *Norwid* („Znak" 1971 i 1984); *Ja, Ferdydurke* (Wydawnictwo KUL, 1985; Wydawnictwo Literackie, 1997); *Jak współżyć z socrealizmem* (Polonia, 1988; Fakt, 1988); *O Norwidzie* (Wydawnictwo KUL, 2014) i in. W jego opracowaniu ukazała się m.in. antologia *„Miłosz like the World": Poet in the Eyes of Polish Literary Critics* (Peter Lang, 2015). Zainteresowania badawcze: głównie literatura dwudziestowieczna, ale także dorobek Norwida. Bliższy postawie krytyka niż historyka literatury, z zainteresowaniem śledzi pomysły rodzące się w innych dyscyplinach humanistycznych.

Tomasz Majewski, dr hab. – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, kulturoznawca związany z Katedrą Antropologii Literatury

i Badań Kulturowych UJ. W latach 2016–2019 przewodniczący Rady Programowej Narodowego Centrum Kultury Filmowej w Łodzi, w latach 2017–2025 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, członek Komitetu Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk. Członek Komitetu Redakcyjnego serii Nowa Humanistyka, redaktor naczelny „Kultury Współczesnej". Autor książek *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna* (2012) oraz *Siła kształtująca. Eseje o geście i świadectwie* (2018), a także redaktor naukowy tomów: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (2009) oraz *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (2014). Obecnie kończy prace nad monografią *O roślinach jako aktantach kulturowych*.

Helena Markowska-Fulara, dr – adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Odnajdywanie języka dyscypliny. Literaturoznawstwo wileńskie i warszawskie 1809–1830* (2020), przygotowanej na podstawie rozprawy doktorskiej pod kierunkiem Danuty Ulickiej, oraz artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Literackim", „Ruchu Literackim" i „Forum Poetyki". Zainteresowania badawcze: literatura oraz nauka o literaturze romantyzmu i późnego oświecenia, zwrot archiwalny, metody ilościowe we współczesnej humanistyce. Szczególne miejsce wśród zainteresowań zajmują także Juliusz Słowacki i Litwa.

Alina Molisak, dr hab. – profesor uczelni Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka m.in. takich publikacji jak: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim* (Warszawa 2004) oraz *Żydowska Warszawa – żydowski Berlin. Literacki portret miasta w pierwszej połowie XX wieku* (Warszawa 2016, wersja angielska: *Jewish Warsaw – Jewish Berlin. A Literary Portrait of the City in the First Half of the 20th Century*, Berlin 2021) – książki nagrodzonej Rachel Feldhay Brenner Award in Polish-Jewish Studies 2022. Członkini: Polskiego Towarzystwa Studiów Żydowskich (od 2022 roku – prezeska), Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien, Polskiego Towarzystwa Studiów

Jidyszystycznych, redakcji „Prac Filologicznych" i „Kwartalnika Historii Żydów", a także Advisory Board „Polin. Studies in Polish Jewry".

Magda Nabiałek-Przytuła, dr – adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka monografii *Scena – między słowem a obrazem. O kompozycji dramatów Juliusza Słowackiego*. Aktualne zainteresowania badawcze: dramaturgia dwudziestolecia międzywojennego, ze szczególnym uwzględnieniem związków tej twórczości z formami ludowymi, cyrkowymi, szopkowymi i kabaretowymi.

Maksymilian Odrzywołek, mgr – absolwent filologii polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie student Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW – przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą archiwum Marii Dłuskiej. Zainteresowania badawcze: edytorstwo naukowe, wersologia, historia i teoria literatury polskiej oraz dzieje nauki i kultury drugiej połowy XX wieku. Autor prac naukowych opublikowanych m.in. w „Wielogłosie" i „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica". Sekretarz redakcji „Wieku Oświecenia". Autor recenzji literackich dla „Nowych Książek". Jako Maks Pogarda wydał tomy poetyckie: *Splot Pogardy* (2021), *Uderzenie Pogardy* (2022) i *Toń Pogardy* (2023); laureat konkursu „Złoty Środek Poezji" (2022).

Aleksandra Okopień-Sławińska, prof. dr hab. – teoretyk i historyk literatury. Jej zainteresowania badawcze obejmują teorię i semantykę literatury, poetykę strukturalistyczną, naukę o wierszu, komunikacyjną teorię dzieła literackiego oraz zagadnienia dotyczące interpretacji literaturoznawczej. Autorka prac *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida* (1964) oraz *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria* (1985), a także współautorka *Zarysu teorii literatury* (1962) i *Słownika terminów literackich* (1976). Jej dorobek naukowy współkształtuje kolejne pokolenia polonistów, łącząc filologiczny rygor z otwartością refleksji teoretycznej.

Dawid Maria Osiński, dr hab. – profesor uczelni na Uniwersytecie Warszawskim, historyk literatury, pracownik Zakładu Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku (pełna lista publikacji: http://zaklad2polowyxixwieku.uw.edu.pl/dr-dawid-maria-osinski/). Przewodniczący Stołecznego Komitetu Okręgowego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego (od 2016 roku), zastępca dyrektora Instytutu Literatury Polskiej UW (od 2020 roku), redaktor naczelny „Przeglądu Humanistycznego" (od 2025 roku), redaktor merytoryczny „Tekstualiów" (od 2019 roku), członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego (od 2024 roku). Zainteresowania badawcze: praktyki tłumaczeniowe w XIX i na początku XX wieku, wątki syberyjskie w literaturze drugiej połowy XIX wieku i poezja drugiej połowy XIX wieku.

Igor Pilszczikow, Prof., PhD – absolwent estońskiego Uniwersytetu w Tartu (1991). Stopień doktora uzyskał na Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym im. Łomonosowa (1999), a doktora nauk (habilitację) w Instytucie Językoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk (2008). Obecnie profesor (a w latach 2022–2025 – kierownik) w Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles (UCLA), kierownik projektu NETSIM na Uniwersytecie Luciana Blagi w Sybinie w Rumunii (ULBS) oraz profesor wizytujący na Uniwersytecie w Tallinnie (TLU). Współzałożyciel i współredaktor Fundamental Digital Library of Russian Literature & Folklore (FEB-web.ru), internetowej bazy danych z zakresu poetyki porównawczej i literatury porównawczej (CPCL.info) oraz czasopisma „Studia Metrica et Poetica" (University of Tartu Press). Od 2020 roku współredaktor czasopisma „Pushkin Review" (wydawca – Slavica Publishers). Autor trzech monografii, redaktor dwudziestu pięciu książek i czterech tematycznych tomów czasopism. Opublikował ponad dwieście artykułów na temat rosyjskiej poezji i poetyki, komparatystyki, wersologii, teorii literatury, semiotyki kultury i humanistyki cyfrowej.

Anna Piniewska, dr – asystentka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Uniwersytetu Warszawskiego, magistra filologii polskiej i wiedzy o teatrze, autorka dysertacji *Sceny komunikacji. Niepełnosprawność w polskim współczesnym teatrze*. Współredaktorka tomów pokonferencyjnych *Poetyki protestu* oraz *Podmioty bezczynności*; publikowała m.in. w „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Teatralnym" i „Przeglądzie Humanistycznym".

Jarosław Płuciennik, prof. dr hab. – profesor nauk humanistycznych, teoretyk literatury i kultury, kognitywista, pracownik Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. W pracy badawczej łączy fenomenologię, estetykę i analizy kognitywne z refleksją nad praktykami duchowymi, świadomością i medytacją. Ostatnie zainteresowania naukowe obejmują: teorię jakości metafizycznych Romana Ingardena, teorię troski i agape w myśli Paula Tillicha oraz refleksję nad nowoczesnością i etyką w ujęciu Hannah Arendt. Rozwija także badania nad transkulturowym storytellingiem, zwłaszcza nad twórczością Tove Jansson i światem Muminków. Autor i redaktor licznych publikacji naukowych, uczestnik międzynarodowych projektów badawczych realizowanych m.in. na uniwersytetach w Cambridge i Lund. Podejmuje refleksję nad etycznymi i duchowymi wymiarami doświadczenia estetycznego.

Maria Prussak, prof. dr hab. – od początków życia zawodowego związana z Instytutem Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Tu pisała doktorat pod kierunkiem wybitnego znawcy teatru Stefana Treugutta i zdobywała kolejne stopnie naukowe w pracowni Zofii Stefanowskiej, znakomitej badaczki literatury romantyzmu, wnikliwej czytelniczki *Dziadów*. Wspólnie przygotowały edycję autografu tego dzieła. W IBL zajmowała się badaniem teatru modernistycznego i twórczości Stanisława Wyspiańskiego; równocześnie była członkiem redakcji naczelnej wydania rocznicowego *Dzieł* Adama Mickiewicza. Zwieńczeniem tej edycji jest nagrodzone przez PEN Club wydanie *Listów do Adama Mickiewicza*. Przez wiele lat współpracowała z „Pamiętnikiem Teatralnym" i „Dialogiem". Publikuje recenzje

teatralne w „Didaskaliach" i „Teatrze" oraz rozprawy w „Pamiętniku Literackim" (tu zamieściła rozprawę *Zmierzch edycji krytycznych?*), „Tekstach Drugich" i „Kontekstach". Kierowała Ośrodkiem Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego; współpracuje przy opracowywaniu w IBL serii *Dramat Polski. Reaktywacja*. Była redaktor naczelna serii naukowej Filologia XXI, w ramach której opublikowała książkę *Od słowa od słowa. Na marginesach krytyki tekstu* oraz antologię rosyjskich tekstów naukowych *Filologia. Lekcja wolności*.

Witold Sadowski, prof. dr hab. – polonista, literaturoznawca, wersolog, genolog, komparatysta, twórca graficznej teorii wiersza wolnego, koncepcji gatunkowych obrazów świata oraz licznych prac poświęconych litanii poetyckiej i poetyce wiersza. Autor m.in. książek: *Europejski wiersz litanijny. W innej czasoprzestrzeni* (2018), *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* (2011) i *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (2004). Publikował w czasopismach: „Archivio Italiano per la Storia della Pietà", „Česká Literatura", „Forum Poetyki", „Italian Quarterly", „Pamiętnik Literacki", „Poetics Today", „Poétique", „Porównania", „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo", „Przegląd Humanistyczny", „Przestrzenie Teorii", „Ruch Biblijny i Liturgiczny", „Studia Poetica", „Tekstualia", „Teksty Drugie" i „Zagadnienia Rodzajów Literackich".

Piotr Sidorowicz, dr – asystent w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich. Współzałożyciel i członek komitetu redakcyjnego serii Parabaza Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego. Kierownik grantu Preludium NCN. Autor rozprawy doktorskiej poświęconej Stefanowi Żółkiewskiemu. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na historii literaturoznawstwa teoretycznego, politycznego uwikłania nauki oraz formalnych i nieformalnych instytucji humanistyki. Pracownik Wydawnictwa Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, członek kolegium redakcyjnego czasopisma „Teksty Drugie". Publikował m.in. w „Journal of Literary Theory", „Pamiętniku Literackim" i „Kulturze Współczesnej".

Anna Skubaczewska-Pniewska, dr hab. – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kierownik Katedry Teorii Literatury i Komparatystyki w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego UMK. Autorka monografii: *O różnych rozumieniach dzieła literackiego. Wybrane dwudziestowieczne kierunki literaturoznawcze wobec faktyczności dzieła literackiego* oraz *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury*. Zainteresowania badawcze: metodologia i historia literaturoznawstwa, poetyka teoretyczna, teoria powieści, teorie i praktyki intertekstualności, literatura światowa.

Ondřej Sládek, Assoc. Prof. PhDr., PhD – pracownik naukowy Instytutu Literatury Czeskiej w Czeskiej Akademii Nauk oraz wykładowca na Wydziale Edukacji Uniwersytetu Masaryka w Brnie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się głównie na teorii literatury, narratologii, semiotyce i strukturalizmie literackim. Autor dwóch monografii: *The Metamorphoses of Prague School Structural Poetics* (Metamorfozy poetyki strukturalnej szkoły praskiej, 2015) oraz *Jan Mukařovský. Život a dílo* (Jan Mukařovský. Życie i twórczość, 2015). Redaktor i współredaktor tomów: *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Czeski strukturalizm po poststrukturalizmie, 2006), *O psaní dějin* (O pisaniu historii, 2007), *Vyprávění v kontextu* (Narracja w kontekście, 2008), *Performance/performativita* (Performance/performatywność, 2010), *Four Studies of Narrative* (Cztery studia na temat narracji, 2010), *Český strukturalismus v diskusi* (Czeski strukturalizm w dyskusji, 2014) oraz redaktor naczelny *Slovníku literárněvědného strukturalismu* (Słownika strukturalistycznej teorii i krytyki literackiej, 2018).

Rozalia Słodczyk, dr – literaturoznawczyni, wykładowczyni akademicka i nauczycielka, redaktorka, tłumaczka, krytyczka; absolwentka Kolegium Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego (magisteria z filologii polskiej i historii sztuki) oraz Katedry Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Obroniła doktorat w zakresie literaturoznawstwa w Instytucie Literatury Polskiej UW, napisany pod kierunkiem

prof. Danuty Ulickiej i opublikowany jako *Ekfraza, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020). Prowadziła zajęcia na Universität Tübingen i Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; pracowała w Instytucie Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, odbyła też stypendium na Universität Trier. Publikowała w „Nowych Książkach", „Kontekstach", „Tekstach Drugich", „Przestrzeniach Teorii", „Ruchu Literackim", „Porównaniach", „Odrze" i wydaniach zbiorowych. Jej zainteresowania badawcze obejmują takie zagadnienia, jak: relacje werbalno-wizualne (intersemiotyczność, ikoniczność), współczesna literatura niemiecka i polska, europejskie malarstwo nowożytne, ikonografia, teoria i krytyka sztuki, praktyka przekładu i metody Digital Humanities. Obecnie studentka germanistyki na Universität Stuttgart i nauczycielka języka niemieckiego.

Jan Sochoń, prof. dr hab. – ur. w 1953 roku w Wasilkowie; ksiądz katolicki, emerytowany profesor zwyczajny, filozof kultury, pisarz, poeta, krytyk literacki, eseista, biograf i wydawca pism bł. ks. Jerzego Popiełuszki. Wieloletni wykładowca Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Przez dekady współpracował z „Nowymi Książkami", „Toposem" i Polskim Radiem. Obecnie związany głównie ze środowiskiem Teologii Politycznej i Wydawnictwa Próby. Jego publikacje przetłumaczono na wiele języków. Ostatnio wydane tomy wierszy: *Czułość i popiół* (Gdynia–Kraków 2024) oraz *Chleb i wino* (Bydgoszcz 2026). Opracował i poprzedził wstępem eseje Jacques'a Maritaina pt. *Odpowiedzialność artysty* (przeł. Agnieszka Kuryś, Warszawa 2025). Mieszka w Warszawie i coraz częściej w Wasilkowie.

Grażyna Szwat-Gyłybowa, dr hab. – slawistka, historyczka literatury i kultury, od 2006 roku profesor nadzwyczajna w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, wykładowczyni literatur i kultur południowosłowiańskich na Uniwersytecie Warszawskim (1981–2013). W latach 1994–1999 dyplomatka. Od 2006 do 2019 roku redaktorka naczelna czasopisma „Slavia Meridionalis". Autorka

wielu artykułów oraz książek, m.in. *W kręgu bułgarskiej groteski* (o twórczości Jordana Radiczkowa, 1991), *Haeresis bulgarica w bułgarskiej świadomości kulturowej XIX i XX wieku* (2005; *Haeresis bulgarica в българското културно съзнание на XIX и XX век*, 2010; *Bogomilism. The Afterlife of the „Bulgarian Heresy"*, 2017). Współautorka i redaktorka naukowa *Leksykonu tradycji bułgarskiej* (2011) oraz *Leksykonu idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach* (t. 1–10, 2018–2020). W latach 2021–2025 kierowniczka projektu naukowego *Topos „wmurowanej kobiety" w kulturach Europy Południowo-Wschodniej i Węgier* (NCN, Opus 2019, 2020/37/B/HS2/00152). Zainteresowania badawcze: historia kultur południowosłowiańskich, historia idei na Bałkanach, problematyka transferu kulturowego.

Galin Tihanov, George Steiner Professor, PhD – profesor literatury porównawczej im. George'a Steinera na Queen Mary University of London. Kierownik projektu STRASYN [Theorizing (Sub)peripheries. Strategies of Synchronization in Southeast European Literary and Cultural Criticism], realizowanego na Uniwersytecie Luciana Blagi w Sybinie. Wykładał jako profesor wizytujący na uniwersytetach w Europie, Ameryce Północnej i Południowej oraz w Azji. Autor siedmiu książek, w tym *The Birth and Death of Literary Theory: Relevance in Russia and Beyond* (Narodziny i śmierć teorii literatury. Znaczenie w Rosji i poza nią, Stanford University Press, 2019), która zdobyła nagrodę AATSEEL 2020 za najlepszą książkę z zakresu badań literackich. *World Literature in the Soviet Union* (Literatura światowa w Związku Radzieckim, ASP, 2023), której Tihanov jest redaktorem naukowym, otrzymała nagrodę AATSEEL 2024 za najlepszy wieloautorski tom naukowy. Wybrany na członka British Academy (2021) oraz Academia Europaea (2012). Członek zarządu Instytutu Literatury Światowej na Uniwersytecie Harvarda, pełni także funkcję honorowego doradcy naukowego w Instytucie Literatur Obcych CASS w Pekinie; członek rad doradczych uniwersytetów i fundacji w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Chinach i innych krajach. Były przewodniczący Komitetu Teorii Literatury ICLA. Jego obecne badania dotyczą literatury światowej, kosmopolityzmu i emigracji.

Łukasz Wróbel, dr – adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Magistrant i doktorant Danuty Ulickiej, której wymagająca, a zarazem konwiwialna szkoła pracy na trwałe ukształtowała jego nawyki naukowe, w tym pisarskie. Autor książki *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej* (2013). Aktualnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną poświęconą dziełom encyklopedycznym.

Seweryna Wysłouch, prof. dr hab. – profesor emerytowana Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 1997–2011 kierownik Zakładu Semiotyki Literatury. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na prozie XX wieku (*Proza Michała Choromańskiego*, 1977; *Problematyka symultanizmu w prozie*, 1981; *Narracje małe i duże*, 2015), koegzystencji słowa i obrazu (*Literatura a sztuki wizualne*, 1994; *Literatura i semiotyka*, 2001; *Wyprzedaż semiotyki*, 2011) oraz transformacji literatury w mediach (*Literatura, obraz, film. Relacje i transformacje*, 2026). Współredaktorka (z Beatą Przymuszałą) tomów zbiorowych: *Ruchome granice literatury*, 2009; *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, 2016. Autorka prac o wybitnych teoretykach literatury (Tadeuszu Grabowskim, Konstantym Troczyńskim i Jerzym Ziomku) i współredaktorka *Stulecia poznańskiej polonistyki* (t. 1–3, Poznań 2018–2019). Angażowała się w problemy dydaktyki literatury (współautorka – z Bożeną Chrząstowską – *Poetyki stosowanej*, 1974, 1978, 2000, oraz – z Bożeną Chrząstowską i Ewą Wiegandtową – *Literatury współczesnej. Podręcznika dla maturzystów*, 1992, 1993, 1997).

Łukasz Żurek, dr – filolog, krytyk literacki, pracownik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (Zakładu Literatury XX i XXI wieku), członek redakcji „Twórczości". Autor książki *Filologia lokalna – lokalność filologa. Praktyki literacko-naukowe Stefana Szymutki* (Warszawa 2022).

Spis ilustracji

s. 14 – Wybrane publikacje książkowe Danuty Ulickiej. Fot. Łukasz Wróbel

s. 16 – Galeria portretów starszyzny teoretycznoliterackiego rodu (pokój numer 18, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego). Fot. Helena Markowska-Fulara

s. 18 – Danuta Ulicka oraz (od lewej) Łukasz Wróbel, Tadeusz Komendant, Jarosław Płuciennik w Kamieniu Śląskim (z archiwum Tadeusza Komendanta)

s. 24 – Danka, kawa i papieros (z archiwum Tadeusza Komendanta)

s. 27 – Danuta Ulicka. Fot. Krzysztof Dubiel

s. 38 – Rysunek Andrieja Lekomcewa (ze zbiorów Teresy Dobrzyńskiej). Fot. Łukasz Wróbel

s. 43–64 – Wszystkie ilustracje (wraz z reprodukcją okładki) w artykule Aliny Molisak pt. *Pamięć, tożsamość i dziedziczenie w komiksie Rutu Modan „Zaduszki”* pochodzą z: Rutu Modan, *Zaduszki*, przeł. Zuzanna Solakiewicz, Kultura Gniewu, Warszawa 2013

s. 83 – *Cadavre exquis*. Autorka kolażu: Karolina Kulpa

s. 395 – Maria Kurecka, *Aus dem Zyklus „Der springende Punkt”*

Indeks osób

Abramowiczówna Zofia 492
Abramowska Janina 110, 113
Adair Gilbert 106, 107, 113
Adamiak Marcin 15, 174
Agamben Giorgio 223
Ahmed Sara 341, 355
Aleksiejew Michaił 153, 154, 167–169
Alfons Aragoński 248
Amerling Karel S. 279
Andrić Ivo 179, 180, 182
Anticolli-Corrado Paulina di 511, 512
Antonio del Duca 476, 477
Apollinaire Guillaume 250
Arellano Ignacio 308
Arendt Hannah 260, 262, 272
Aretow Nikołaj 183, 185
Arystoteles 73, 135, 435, 449
Assmann Jan 57
Astles Cariad 311
Atamaniuk Wasyl 334, 348
Atanasowa Todorina 174
Attridge Derek 247
Aucouturier-Derrida Marguerite 195, 208
Auderska Halina 417
Austin John L. 101
Awierincew Sergiusz S. 125

Bachtin Michaił 12, 13, 19, 70, 79, 87, 123, 126, 130, 144, 146, 160–172, 175, 234, 246, 247, 377, 398, 402–405, 408, 410, 411, 413, 466, 507, 509, 516
Baczko Bronisław 472
Baidin Siergiej 431, 444
Bakoš Mikuláš 357–362, 364–375, 377–381
Bal Ewa 299
Bal Mieke 75
Balandin Aleksiej 431, 444
Balbus Stanisław 17, 87, 294, 404, 498
Balcerowicz Leszek 519
Balcerzan Edward 116, 321, 385, 389, 406, 410, 413, 414
Baldanzi Jessica 46
Baluch Wojciech 76
Banach Stefan 401
Banasiak Bogdan 76, 101
Bańkowski Andrzej 23
Barad Karen 77, 78
Baran Bogdan 262
Baran Henryk 200, 214
Baranowski Jan 452, 453
Barańczak Anna 411
Barańczak Stanisław 74, 76, 130, 382, 404, 489, 518
Barthes Roland 98–102, 104, 107, 108, 110, 111, 113, 242, 299, 365, 378

Bartie Angela 300
Bartig Kevin 90, 91, 93
Bartmiński Jerzy 421, 423, 424
Bartol Krystyna 72, 73
Bartoszyński Kazimierz 79, 80, 99, 115, 134, 400, 410
Baudelaire Charles 223, 232
Baudouin de Courtenay Jan 450
Baum Ewa 261
Beckett Samuel 410
Bednarek Henryk 258
Beethoven Ludwig van 229, 231
Bellour Raymond 228
Bem Alfred 194, 208
Benjamin Walter 94, 300, 485
Bense Max 392, 393
Benveniste Émile 417
Berent Wacław 88
Bergson Henri 263, 269, 402
Berkieta Aleksadra 407
Bernardi Salvetti Caterina 476
Białoszewski Miron 413
Bielik-Robson Agata 234
Biełousowa Zinaida S. 150, 164
Biełyj Andriej 200, 213, 214
Bieroń Tomasz 409
Bikont Anna 517, 520
Binet Laurent 101, 102, 111, 113
Bjørnar Olsen 276, 277
Bleinert Magdalena 110
Blume Georg 174
Błońska Wanda 100
Błoński Jan 100, 138
Bodegård Anders 512–515
Bogalecki Piotr 74
Bogatyriew Piotr 193, 206
Bogdanowa-Kat'kowa Tamara N. 226
Bojadżijew Grigorij 154, 168, 169
Bolaño Roberto 292
Bolecki Włodzimierz 400, 406, 510
Borghi Anna M. 222
Borkowska Grażyna 279
Borodin Aleksandr 92
Borowski Andrzej 303
Borszczagowski Aleksandr 150, 165
Boss Marc 263
Böttiger Helmut 391
Brach-Czaina Jolanta 280, 282
Bradbury Malcolm 109, 110, 113
Braginska Nina W. 225
Brahms Johannes 231
Brandist Craig 157, 172
Brecht Bertolt 150, 164
Breton André 84
Brioso Santos Héctor 309
Brodski Josif 126, 519
Brosz Antoni 203
Browarny Wojciech 382
Bruegel Pieter (starszy) 111
Brzozowska Anna (Irenka) 483
Brzozowska Antonina z domu Kolberg 479–483, 485
Brzozowski Stanisław 473, 479, 481–483, 485
Bücher Karl 493–495, 499
Buczkowski Leopold 404
Buczyńska-Garewicz Hanna 262
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 76
Budzyk Kazimierz 15
Buezo Catalina 303
Buffon Georges-Louis Leclerc 243
Bühler Karl 406
Bunyan John 183
Burbank John 195, 208
Burckhardt Jacob 235
Burghardt Oswald (Jurij Kłen) 334, 348
Burke Seán 98
Burluk Dawid 203
Burzyńska Anna 247, 399
Buswell Robert E., Jr. 264
Bydžovská Lenka 436, 449
Bykowska Józefa 491
Bywater Ingram 73

Calvino Italo 394
Camões Luís de 455
Campanulla Federico 511, 512

Canew Stefan 185
Čapek Karel 362, 376
Čapek Milič 427, 440
Carrascón Guillermo 308, 309
Cassirer Ernst 173
Cataluccio Francesco 511, 512
Cavanagh Clare 518
Cecko Marcin 76
Čelakovský František L. 275, 278, 283
Celan Paul 135
Čermák Jan 194, 208
Čermák Petr 194, 208
Certeau Michel de 314
Cervantes Miguel de 302, 307–315, 317
Červenka Miroslav 429, 443
Cesluk-Grajewski Wincenty 15, 88, 225
Chini Galileo 483, 484
Chlebnikow Wiktor 189, 190, 196, 202, 203, 206, 207, 210
Chmielowski Piotr 463
Chojnowski Zbigniew 386
Chrapko Mykoła (ps. M. Dykańko) 334, 348
Chwylowyj Mykoła 334, 337, 348, 351
Ciechowicz Jan 69
Cinger František 275
Cioran Emil M. 236
Cixous Hélène 437, 450
Clark Katerina 157, 171
Clément Catherine 228
Cline Rangar 475
Cofta Szczepan 261
Collins Michael 104, 106, 113
Cornejo-Vega Francisco J. 301
Cosentino Annalisa 281
Croce Benedetto 402, 496
Cromberger Jacobo 304
Culler Jonathan 199, 212
Cygan Dorota 392
Cygielska Elżbieta 235
Cyrankiewicz Józef 480, 481
Czapczyński Tadeusz 471
Czaplejewicz Eugeniusz 15, 234, 247, 321, 403
Czarnowski Stefan 87
Czerniawski Adam 242
Czumak Wasyl 334, 348

Ćwierczakiewiczowa Lucyna 289, 290

Dancyg Alex 51
Dante Alighieri 242, 465
Danto Arthur 519
Daszkewycz Jarosław 331, 345
Daszyńska Zofia 456, 460
Dawydow Wasilij W. 222
Dąbrowski Stanisław 421, 463
Dehnel Jacek 251, 252
Deleuze Gilles 75, 76
Dembińska-Pawelec Joanna 489
Derrida Jacques 70, 71, 98, 101, 246, 401, 437, 450
Desniak Ołeksa 334, 348
Detko Jan 321, 322
Dewald Elisabeth 217
Dębicka Stanisława 480
Dębowski Marek 293
Diagilew Siergiej 431, 445
Dickie George 519
Diderot Denis 110, 293
Didi-Huberman Georges 216, 226
Dilthey Wilhelm 265, 402
Diogenes 148, 162
Dionizjusz z Halikarnasu 243
Ditter Francis J. 45
Ditter Vida Yazdi 45
Dłuska Maria 294, 295, 487, 498, 499
Dłuski Wiktor 102
Dmitrijew Michaił 191, 192, 205
Dobrowolski Piotr 72, 298
Dobrzyniecki Piotr 490
Dobrzyńska Teresa 38, 306, 416, 421
Dojnow Płamen 178
Dolphijn Rick 78
Domeracki Piotr 254

Dostojewski Fiodor 146, 160, 206
Draj-Chmara Mychajło 334, 348
Drużynin Piotr A. 154, 168
Drzazgowska Ewa 19
Drzewiecki Konrad 19
Dubrowska Swietłana 148, 162
Duchamp Marcel 519
Dużyk Józef 479
Dziadek Adam 78, 299, 489, 504
Dzierżyński Feliks 227
Dżywielegow Aleksiej 152–155, 166–170

Eco Umberto 392, 394, 409, 410
Eichenbaum Boris 132, 357, 358, 363, 364, 370, 371, 377
Eisenstein Siergiej 90–92, 114
Eklezjasta 519
Eksteins Modris 315
Eliot T.S. 524
Elkins James 430, 443
Elżbieta I, królowa Anglii i Irlandii 474
Ełłan-Błakytnyj Wasyl 334, 348
Engelhardt Boris 358, 371
Engelking Ryszard 232
Engels Friedrich 149, 154, 157, 163, 168, 171, 172, 410
Escamotar Carlos d' 513
Estifiejewa Walentyna 150, 157, 164, 171
Ezdrasz, prorok 475

Fabrizi Marcello 511
Fadiejew Aleksander A. 155, 169
Falk Dean 228
Fallek Wilhelm 471–473, 485
Fast Piotr 416
Feldman Sonia 189, 202
Fernyhough Charles 222
Ferrer Daniel 78
Fiłonow Pawieł 12, 144
Florczak Zbigniew 323
Folga-Januszewska Dorota 59
Fontenelle Bernard le Bovier de 192, 205
Foucault Michel 98, 101, 241, 266
Fónagy Iván 504
Francastel Pierre 87
François Étienne 51, 56
Freeman Edward A. 459
Frejdenberg Olga zob. Freudenberg Olga M.
Freudenberg (Frejdenberg) Olga M. 125, 225
Frisch Max 394
Fyłypowycz Pawło 334, 337, 348, 351

Gaetano, książę 511–513
Gáfrik Róbert 359, 372
Gagarin N.N., książę 217
Gajewska Marzena 84
Gallez Douglas W. 91
Gallop Jane 100
Gałecki Jerzy 267
Garbaczewski Krzysztof 76
García Lorca Federico 310
Genett Gérard 365, 366, 378, 379, 385, 400
Gente Flora 515
Gerard di Sagredo 475
Gide André 238
Gil Dorota 181
Gindin Siergiej I. 200, 214
Ginzburg Carlo 216
Girard René 298
Glanc Tomáš 427, 440, 442
Glans Kay 514
Gleichmann Gabi 514
Gloger Zygmunt 490
Głowiński Michał 87, 116, 294, 323, 406, 409
Goethe Johann W. von 291, 500
Goffman Erving 311
Gogol Nikołaj 156, 170
Goldmann Lucien 87
Gombrowicz Rita 513
Gombrowicz Witold 294, 510–515
Gomringer Eugen 392

Gomulicki Juliusz W. 129
Goodman Charles 267
Goreń Andrzej 19, 87, 404
Goreń Anna 19, 87, 404
Goszczyńska Joanna 277
Gott Olha 336, 350
Górska Halina 95
Grabowski Tadeusz 207
Grajewski Wincenty zob. Cesluk-Grajewski Wincenty
Grammont Maurice 489
Granath Björn 515
Granja Agustín de la 307, 309
Graur Alexandru 443
Graves Robert 388
Grądziel-Wójcik Joanna 386
Greaney Michael 106
Grieczina Olga J. 225, 227
Grigorjew Wiktor P. 206
Gronowski Tadeusz 243
Gros Frédéric 266
Grossman Leonid 151, 155, 166, 170
Gruber Ruth E. 51
Grzegorczyk Anna 261
Grzegorczykowa Renata 424
Gurwicz Abram 150, 165
Gustafson Eric 513

Hadzinskyj Wołodymyr 338, 353
Halbwachs Maurice 44, 45, 307
Haleta Olena 333, 335, 347, 349
Halliwell Stephen 73
Handke Ryszard 320, 321
Haraway Donna 437, 450
Haska Agnieszka 49
Hauptmann Gerhart 461
Havránek Bohuslav 359, 361, 372, 374
Havránková Marie 359, 372
Havránková Zdeňka 359, 372
Haworth Kevin 66
Haydn Joseph 231
Hegel Georg W.F. 245
Heidegger Martin 124, 148, 163, 223, 246, 258, 260
Heinrichs Hans-Jürgen 228
Hellich Artur 407, 467
Helmholtz Hermann von 495, 496
Heraklit z Efezu 242
Herbert Zbigniew 386, 387
Herbich Piotr 78
Herer Michał 266
Hernadi Paul 72
Herrada z Landsbergu 302
Hieronim, św. 475
Hirsch Marianne 45, 59, 65
Hirsch Romuald 88
Hisamatsu Shin'ichi 263
Hitler Adolf 260
Hoellerer Walter 383, 391–397
Holland Norman N. 108, 109
Holmgren Beth 513
Holquist Michael 157, 171
Homer 453, 491–493, 496, 500, 502
Hopensztand Dawid 15, 87, 144
Hopfinger Maryla 88
Horálek Karel 361, 374
Hordynskyj Jarosław 332, 346
Horn Dara 56
Hrabák Josef 359–362, 372–375
Hrabal Bohumil 281
Hroboň Bohdan 279
Hrubý Karel 427, 440
Humboldt Aleksander von 452–456, 459, 464
Husserl Edmund 256, 258, 265, 267
Huxley Thomas H. 495, 496

Ibsen Henrik 461
Igow Swetłozar 179
Ingarden Roman 12, 13, 15, 17, 18, 25, 116, 134, 135, 247, 254–272, 398, 400–404, 413, 414, 508, 509, 516
Irczan Myrosław 335, 348
Irigaray Luce 437, 450
Irving Washington 195, 209
Iseminger Gary 100
Iwanow Jurij O. 345

Iwanow Wiaczesław W. 226
Iwanowa Tatiana G. 218
Iwaszkiewicz Jarosław 512
Iwczenko Mychajło 335, 348

Jabłoński Paweł 261
Jakobson Roman 25, 101, 116, 131, 144, 173, 189–214, 225, 323–326, 357–360, 363–368, 370–373, 376, 377, 379, 381, 400, 426–451, 504, 516
Jakubowicz Jan 496
Jakubowski Jan Z. 321, 322, 471
Jameson Ethel 285
Jameson James S. 285
Jangfeldt Bengt 190, 203, 430, 444
Janik Katarzyna 305
Janoušek Pavel 275
Janowska Krystyna 110
Jaroszenko Wołodymyr 334, 348
Jasieński Bruno 321
Jelifiorowa Maria 108
Jeriemiejew Aleksandr F. 157, 171
Jeziorska-Haładyj Joanna 466
Jędrzejewski Tomasz 466
Jireček Konstantin 182
Johnson Mark 418
Jones Barry O. 520
Jouy Étienne de 192, 205
Joyce James 294
Judin Pawieł 147, 161, 162
Judkowska Barbara 300
Jurkowski Henryk 304, 305
Juzowski Josif I. 150, 165

Kaczor Jacek 261
Kaczorowski Jerzy 408, 409
Kalita Halina 179
Kałuża Anna 382
Kamieńska Anna 207
Kamm Frances M. 518
Kan Isaak 431, 444
Kant Immanuel 19, 148, 162, 261, 265–269, 454, 456
Kapłanowa Rachela zob. Mayenowa Maria R.
Karabełowa Magda 176
Kardela Henryk 254
Karmiloff-Smith Annette 228
Karol Boromeusz, św. 476
Kasperski Edward 99, 247
Katarzyna II, cesarzowa Wszechrusi 217
Kawecka Agata 177
Kazka Arkadij 334, 348
Keff Bożena 520
Kerr Morag G. 91, 92
Kędra-Kardela Anna 254
Kichka Michel 47, 62
Kiec Izolda 408
Kieżuń Anna 110
Kimball Robert C. 258
Kiosew Aleksander 184
Kiparsky Paul 199, 212, 213
Kirakosjan John S. 154, 169
Kjellson Ingvar 515
Klaniczay Tibor 235
Kleczyński Jan 478
Klee Paul 94, 95
Kleiner Juliusz 399, 401
Klekot Ewa 299
Klengel Susanne 393
Klentak-Zabłocka Małgorzata 18
Klinkowitz Jerome 98
Kliujewa Irina 147, 161
Kloch Zbigniew 212
Kłosiński Krzysztof 299
Kobelska Adela 407, 466
Kobylanskyj Wołodymyr 334, 348
Kochanowski Jan 249, 326, 327, 329, 492
Kociuba Hordij 334, 348
Koestler Arthur 485
Kołakowski Leszek 410–412, 414
Komendant Tadeusz 15, 17, 18, 24, 101, 274, 282, 296
Konkin Semen S. 150, 164
Konkina Larisa S. 150, 164

Konstantinow Aleko 186
Konstantyn Filozof 429, 442
Kopaliński Władysław 418
Kopcik Monika 467
Kopczyńska Zdzisława 74, 323, 488
Kordys Jan 216
Koriak Wołodymyr 334, 339, 348, 353
Korowaszko Aleksiej 157, 171
Koselleck Reinhart 94, 95
Kosiński Dariusz 74, 298
Kostkiewiczowa Teresa 321, 421
Kosynka Hryhorij 334, 337, 348, 351
Kotlarczyk Mieczysław 489
Kott Jan 325
Kowalczyk Andrzej S. 254
Kowalewska Małgorzata 223
Krafftówna Barbara 143
Krajewska Anna 69, 70, 72, 80, 298
Krasiński Zygmunt 477
Krawciw Bohdan 332, 346
Kreczowska Maria 235
Kreisler Fritz 230, 231
Kremer Aleksandra 393
Kridl Manfred 131
Kristeva Julia 174–177, 183, 187, 188, 504
Kriwulin Wiktor P. 227
Król Marcin 266, 307
Królak Joanna 187
Kruszewski Mikołaj 450
Kruszyński Zbigniew 513
Kryczyńska-Pham Anna 57
Krymskyj Ahatanhel 334, 348
Krzeczkowski Henryk 388
Krzemieniowa Krystyna 300
Krzeszowski Tomasz 418
Krzywicki Ludwik 462, 463
Krzyżanowska Zofia M. 326
Krzyżanowski Julian 284
Księżyk Rafał 274
Kubelik Jan 230
Kubiak Jacek 279
Kucharski Jan 399
Kujumdżijew Krystio 180, 181
Kulawik Adam 488
Kulczycka-Saloni Janina 88
Kulesza Dariusz 110
Kulpa Karolina 83, 467
Kunstmann Heinrich 392
Kurecka Maria 393, 395–397
Kurek Krzysztof 314
Kusek Robert 110

Lachmann Peter 394
Lakoff George 418
Lalewicz Janusz 504
Lam Andrzej 321
Lamarque Peter 247
Langacker Ronald 254
Lange Antoni 492
Latour Bruno 114
Laveleye Émile de 459
Lawrinenko Jurij 345
Lechevalier Bernard 223, 232
Leder Andrzej 65
Legeżyńska Anna 404
Lehmann Hans-Thies 73
Lekomcew Andriej 38
Leonardo da Vinci 428, 435, 441, 449
Leończuk Jan 490
Lessing Gotthold E. 135
Leśmian Bolesław 71, 494
Letourneau Charles 461, 462
Lévi-Strauss Claude 224, 228, 365, 378, 411, 412
Levinson Jerrold 100
Lewańska Ariadna 242
Lewczew Lubomir 185
Lewicki Andrzej M. 424
Lewin Isidor G. 226
Leyda Jay 90
Lifszyc Borys 335, 348
Lisunowa Ludmiła 147, 161
Liwszyc Bieniedikt 177
Lodge David 408
Longhi Elena 228
Lope de Vega 308, 309
Lopez Donald S., Jr. 264

Lubas-Bartoszyńska Regina 80
Lubczenko Arkadij 335, 348
Ludawska Janina 514
Lukács György 88

Łanowski Jerzy 491, 505
Łapiński Zdzisław 321
Łaptun Władimir 148, 150, 152, 162, 165, 166
Łarionow Michaił 431, 444, 445
Ławrinenko Jurij 333, 347
Ławski Jarosław 490
Łempicka Zofia 417
Łempicki Zygmunt 399, 463
Łomanowa-Barańska Nadia 259
Łoś Jan 487
Łotman Jurij 87, 196–199, 210–213, 222, 276, 507
Łuba Arkadiusz 48, 62, 66
Łukasiński Walerian 478

MacAloon John J. 298
Machnicki Kazimierz 478
MacKenzie Brown Donald 263
Mackiewicz Paweł 382
Macura Vladimír 273–278, 281–283
Maine Henry S. 459
Majakowski Władimir 190, 196, 203, 210, 431, 444
Majchrowski Zbigniew 69
Majewski Tomasz 471
Makota Janina 263
Malewicz Kazimierz 432, 434, 445–447
Malewicz Oleg 194, 208
Malinowska Agnieszka 314
Man Jan 279
Man Paul de 106, 411
Mandelbrot Benoît 80
Manetti Giannozzo 235, 248
Manning Russell R. 263
Marin Louis 216
Marinelli Luigi 511, 512
Markiewicz Henryk 118, 133, 294, 399, 407, 409, 410, 412, 414, 463
Markow Georgi 174, 178, 179, 181, 183, 185
Markowska-Fulara Helena 16
Markowski Michał P. 99, 247, 399
Marks Karl 149, 154, 157, 163, 167, 172, 410, 411
Martinek Libor 504
Martynowa Antonina N. 215, 217–224, 226
Masaryk Tomáš Garrigue 426, 427, 440
Massumi Brian 341, 355
Masterson Andrew 102, 103, 111
Matějka Ladislav 362–369, 375–381
Matejko Jan 478
Maturano Humberto R. 271
Matuszewski Krzysztof 76, 101
Matywiecki Piotr 415, 417, 419, 422, 423, 425
Mayenowa Maria R. 116, 134, 212, 294, 306, 319–326, 328, 329, 487, 504
Mazur Aneta 279, 281
Mehoffer Józef 478
Meillassoux Quentin 78
Menander 427, 440
Mencwel Andrzej 88
Merrill Jason 196, 210
Merten Thomas 45, 47
Meschonnic Henri 504
Meyerhold Wsiewołod 436, 449
Meżenko Jur (właśc. Jurij Ołeksijowycz Iwanow) 331–343, 345–356
Mędala Stanisław, CM 475
Michalska Małgorzata 478, 483
Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 475, 476
Michał Korybut Wiśniowiecki, król Polski 284
Michałowski Piotr 71
Mickiewicz Adam 214, 254, 410–412, 423, 427, 473, 477, 500, 501, 517
Mijakowskyj Wołodymyr 331, 332, 345, 346

Miklaszewska Justyna 269
Mikulecký Jakub 178
Milman Adolf 431, 445
Miłczakow Jani 181
Miłobędzka Krystyna 297
Miłosz Czesław 130, 325, 489, 516, 517
Miodyński Lech 181
Mitoraj Igor 476
Mitosek Zofia 15, 88, 89, 174, 175, 399
Mitterrand François 101
Mizera Janusz 269
Mleczko Antoni 490, 491
Mleczko Kazimierz, ojciec Stanisława 491
Mleczko Kazimierz, pradziad Stanisława 490, 491
Mleczko Stanisław 486–506
Modan Rutu 41–48, 56, 58, 62, 66, 67, 68
Mohylanskyj Mychajło 334, 348
Mokulski Stefan 153–155, 167–169
Molas Jerzy 187
Moricono Juan 513
Morrison Simon 93
Mowitt John 91
Mozart Wolfgang A. 223, 228–231, 390, 394
Mukařovský Jan 132, 135, 359, 361, 362, 372, 374, 375, 400, 434, 436, 448, 449
Müller-Tamm Jutta 393
Musielak Michał 86
Mychajłyczenko Hnat 334, 348

Nabiałek-Przytuła Magda 467
Nadżafow Dżangir G. 150, 164
Nedełczew Michaił 178, 186
Neri Filip, św. 476
Nestyev Israel V. 90
Neuger Leonard 513
Newski Aleksander 90, 92
Newton Isaac 518
Nezval Vítězslav 436, 449
Niedźwiedź Jakub 303
Nietzsche Friedrich 19, 461
Nikołajew Wiktor 155, 170
Nikołczina Miglena 183
Norwid Cyprian K. 129, 413, 477, 501
Nowacki Witold 322
Nowak Andrzej J. 263
Nowak-Wolna Krystyna 489
Nowicki Światosław F. 245
Nusinow Isaak 152, 153, 155, 167, 168, 170
Nussbaum Martha 340, 341, 355
Nycz Ryszard 280, 333, 334, 347, 406

Ockham William 124
Oczko Piotr 303, 304
Odyniec Antoni E. 209
Ogrodowska Barbara 43
Okopień-Sławińska Aleksandra 116, 294, 321
Okorafor Nnedi 107, 113
Ołeś Ołeksandr 334, 348
Oppedheimherr 511, 513
Orłowski Hubert 300
Orska Joanna 382
Ortwin Ostap 116
Osińska Katarzyna 299
Osmaczka Todoś 334, 348
Osowski Oleg 148, 162
Ossowski Stanisław 87
Ostachowicz Igor 62, 65
Osterwa Juliusz 489
Owczarek Bogdan 88

Pagés Larraya Antonio 303
Pajdzińska Anna 421, 424
Pankow Nikołaj 153, 155, 156, 167, 169, 170
Panow Siergiej 152, 166
Panowa Olga 152, 166
Papini Giovanni 479
Parandowski Jan 236, 238–243, 245, 248–253

Parnicki Teodor 116, 295
Parnis Aleksandr E. 206
Pasternak Borys 225
Patrick Duggan 311
Pawelec Dariusz 387
Pawlikowski Maciej 102
Peirce Charles S. 392
Pelewa Inna 178, 182, 186
Penczew Bojan (Bojko) 177, 180–182
Peschel Lisa 311
Pescopagano, markiza 511, 512
Petrarca Francesco 459, 465
Petrow Wiktor 335, 348
Petrow Zdrawko 180
Pichlak Maciej 261
Pico della Mirandola Giovanni 236
Pidmohylnyj Wałerian 334, 348
Pieniążek Paweł 101
Piercow Nikołaj 195, 208
Pietrzak Przemysław 466
Pilszczikow Igor 191, 197–200, 204, 211–214
Piłat Robert 262
Piłsudski Józef 477, 478
Pindel Tomasz 292
Piniewska Anna 467
Pírková Svatava 189, 202, 359, 372
Piszczatowski Paweł 45
Pleijel Agneta 514
Pliniusz 494
Pluta Nina 292
Płuciennik Jarosław 18, 255, 259, 262
Płużnyk Jewhen 335, 348
Poeta Claudio 194, 208
Pogodin Radij 125
Polakow Mark J. 206
Poliszczuk Kłym 334, 348
Poliszczuk Wałerian 334, 348
Polkowski Andrzej 18
Pollak Seweryn 206, 209, 210, 214
Pomajzlová Alena 436, 450
Pomorska Krystyna 189, 199, 202, 213, 325, 364, 366, 377, 380, 436, 450
Popowa Irina 152, 167
Posnett Hutcheson M. 455–462, 464
Potapow Kiriłł 151, 155, 166, 170
Pound Ezra 524
Pratt Mary L. 58
Prokofjeva Roza 90
Prokofjew Oleg 93
Prokofjew Siergiej 90–93, 96, 97
Prokopski Jacek A. 259
Pronaszko Andrzej 486
Propp Anna E. z domu Bösel 217
Propp Jacob 217
Propp Michael 217
Propp Władimir 125, 215–231, 233, 398
Protochristowa Kleo 182
Proust Marcel 155, 170
Prussak Maria 306, 325
Przybora Jeremi 143
Przyboś Julian 134, 138
Przybysławski Artur 111, 112
Przybyszewski Stanisław 461
Przyłuska-Urbanowicz Katarzyna 298
Pszczołowska Lucylla 294, 488
Puccini Giacomo 484
Puchalski Lucjan 299
Puszkin Aleksander 126, 152, 167, 190–196, 198–201, 203–214, 219, 229, 427, 435, 440, 449
Pylypenko Serhij 334, 348
Pyłypczuk Rostysław 305

Rabelais François 19, 87, 146, 152, 153, 156, 158, 160, 166, 167, 170, 172, 285, 404, 411
Rabińska Krystyna 315
Radisz Iris 174
Rajewski Ludwik 321
Rajská Bohuslava zob. Reissová Antonie
Ratajczak Dobrochna 299
Reddy William M. 340, 354
Reinach Adolf 18
Reissová Antonie 275, 277–281, 283

Rhode John 111
Ritter Karol 454
Robbe-Grillet Alain 394
Rohoziński Janusz 321
Romankówna Mieczysława 471
Ronen Shoshana 66
Rosset François 515
Rostworowski Emanuel 491
Rothberg Michael 49
Rousseau Jan Jakub 192, 205, 241
Rozenfeld Michaił K. 93
Rozental Mark 147, 161, 162
Rozner Ján 359, 372
Różewicz Tadeusz 69
Rubinkiewicz Ryszard, SDB 475
Rudnicki Cezary 78
Rudy Stephen 430, 433, 446, 447, 450
Rühm Gerhard 392
Ruta-Rutkowska Krystyna 15
Rutkowski Krzysztof 234
Rutz Joseph 503
Rutz Ottmar 503
Rychter Marcin 65
Rylskyj Maksym 334, 337, 348, 351
Rzadkowska Ewa 293

Sacharow Andriej 125
Sacks Oliver 223
Sadowski Witold 489
Safona 135
Saganiak Magdalena 421
Saleh Reema 108
San Juan Victoria Carlos 302
Sartre Jean-Paul 235, 258, 265
Sawczenko Jakiw 335, 348
Sawicki Arkadij 149, 150, 152, 155, 156, 163–166, 169, 170
Sawkina Irina Ł. 222
Saussure Ferdinand de 100, 124, 135, 433, 436, 447, 450
Schaeffer Kurtis R. 264
Schiller Fryderyk 181, 249
Schubert Franz 223, 227, 228, 230, 231
Schwab Michael 430, 444
Searle John R. 101
Semenko Mychajło 334, 337, 348, 351
Seneka 428, 441
Sering Max 460
Sęp Szarzyński Mikołaj 135
Shallcross Bożena 276
Shelley Percy B. 517
Sheppard Richard 280
Siciński Andrzej 324
Sidorowicz Piotr 467
Siedlecki Franciszek 15, 132, 399, 487, 489, 503
Siemieński Lucjan 492
Sienkiewicz Henryk 284–291
Sienkiewicz Maria z domu Babska 289
Sienkiewicz Maria z domu Szetkiewicz 289
Sierotwiński Stanisław 505
Sierow Walentin 431, 445
Sievers Eduard 487, 495
Sikorski Jarosław 300
Sikorski Saturnin 490
Šíma Josef 434, 436, 448, 450
Simmel Georg 460
Skłodowska-Curie Maria 518
Skorupka Stanisław 417
Skrzyński Hipolit 453
Skubaczewska-Pniewska Anna 99, 108
Skwarczyńska Stefania 203, 399, 463, 470–473, 485
Sliwowski Thomas 393
Sloterdijk Peter 228
Sławińska Irena 325
Sławiński Janusz 74, 87, 116, 136, 138, 294, 321, 406
Sławiński Marek 261
Słonimski Antoni 238
Słowacki Juliusz 296, 297, 419, 420, 477, 492
Słowik Olga 277
Smirnow Aleksandr 152–155, 166–168, 170

Smith Adam 459
Smith Michael B. 314
Smolik Czesław 88
Solakiewicz Zuzanna 42, 43
Solska Irena 489
Sosiura Wołodymyr 334, 348
Sosnowska Paulina 19
Sosnowski Leszek 263
Spencer Herbert 495, 496, 503
Spiegelman Art 47
Spodenkiewicz Paweł 471
Sroka Mieczysław 481
Srp Karel 436, 449
Stalin Józef 149, 150, 157, 164, 171, 219
Stanisław August Poniatowski, król Polski 490
Stanley Henry M. 285
Stanzel Franz 126
Starcew Abel 155, 170
Stebnyckyj Petro 334, 348
Stein Edith 17, 18
Stein Gertrude 115
Stępień Marian 409
Stifter Adalbert 279, 281
Stojanow Cwetan 179–186
Stoker Bram 108
Stolarzewicz Ludwik 471
Stolpe Jan 514
Strandberg Jan-Olof 515
Strawiński Igor 92, 93
Strosetzki Christoph 308
Stróżewski Władysław 268, 269
Strug Andrzej 477
Strzemiński Władysław 138
Štyrský Jindřich 434, 436, 448, 449
Sulima Roch 274, 280, 282
Suzuki Daisetz 263
Svoboda Karel 360, 361, 373, 374
Szacki Jerzy 472
Szahaj Andrzej 247, 409
Szajnert Danuta 100
Szalit Walentyna z domu Kolberg 481, 483
Szapir Maksim 190, 194, 196, 203, 207, 210
Szaruga Leszek 391, 396
Szary Elżbieta 321
Szczęsna Joanna 517, 520
Szczupak Samijło 335, 348
Szetkiewiczowie 289
Szkłowski Wiktor 12, 144, 357, 358, 360, 370, 371, 373, 400, 435, 449
Szmydtowa Zofia 492, 493
Szpet Gustaw G. 131
Szwat-Gyłybowa Grażyna 181, 187
Szymanowski Adam 409
Szymborska Wisława 407, 516–522, 524–526
Szymutko Stefan 297

Śpiewak Jan 206, 207
Świątkowska Wanda 74
Świętochowski Aleksander 461

Taborski Roman 321, 322
Tanalska Anna 212
Tarski Alfred 325
Taylor Diana 79
Teplan Dušan 358, 359, 371, 372
Terencjusz 427, 428, 440, 441
Tihanov Galin 149, 162, 163, 174
Tillich Paul 258, 260, 261, 263, 264, 266, 272, 541
Todorov Tzvetan 174–177, 180, 186–188, 365–369, 378–381, 426, 439
Tokarczuk Olga 516, 521–524, 526
Tokarski Ryszard 421, 423, 424
Tołstoj Lew 155, 170, 435, 449
Toman Jindřich 359, 372
Tomassucci Giovanna 511
Tomaszewska Ewa 304
Tomaszewska Wanda 260
Tomaszewski Boris 191–194, 204, 205, 207, 357, 360, 370, 373
Tomkowski Jan 238
Toporow Władimir N. 216, 226, 228

Toyen (właśc. Marie Čermínová) 434, 436, 448, 449
Tranströmer Tomas 394
Trendafiłow Władimir 185, 186
Treugutt Stefan 322
Troczyński Konstanty 463
Trubieckoj Nikołaj 149, 163, 194, 207, 450
Trznadel Jacek 494
Tuin Iris van der 78
Turner Mark 418
Turner Victor 298
Turowicz Maria 247, 259
Turyn Aleksander 493
Tuwim Julian 116, 129, 206, 211, 212, 214
Tyczyna Pawło 334, 336, 337, 348, 350, 351
Tylor Edward B. 459
Tynianow Jurij 357, 364, 370, 377, 507
Tyszczyk Andrzej 260

Ulicka Danuta 11–27, 40, 69–74, 78–80, 82, 97–100, 109, 111, 123–134, 138, 139, 143–146, 160, 173, 186, 189, 198, 202, 203, 212, 215, 234, 247, 255–258, 262, 265, 266, 268, 272–274, 282, 283, 292, 295–298, 319, 331, 344, 345, 382, 387, 398–404, 407, 408, 413, 414, 444, 463, 504, 507–510, 516
Urbánek František 358, 371
Urbanowski Maciej 479
Uspienski Boris A. 416
Uspienski Michaił 215
Ustinow Andriej 191, 204

Valle-Inclán Ramón M. del 310
Vallee Lillian 513
Varela Francisco J. 271
Varey John E. 303
Vega Jesusa 303
Vico Giambattista 496
Vodička Felix 132, 361, 374
Volsky Borys 91
Voss Johann H. 500

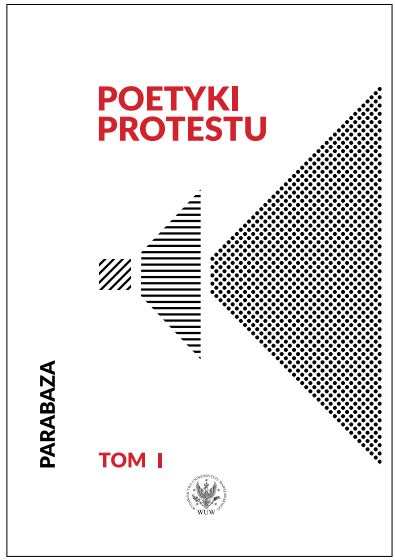
Wagner Adolph 460
Wagner Richard 232
Wajda Andrzej 76
Walas Teresa 407
Walczewska Sławomira 258
Warner Elizabeth A. 225
Wasilew Jordan 186
Wasiljew Nikołaj 157, 171
Wasowski Jerzy 143
Wasylczenko Stepan 334, 348
Waszkiel Marek 305
Wawrzyszko Paweł 280
Ważyk Adam 213
Weintraub Wiktor 324, 326, 327, 329
Wernic Leon 85, 86
West Rebecca 485
Weżinow Paweł 178
Wielopolski Wojciech 404, 405
Wiendl Jan 277
Wierusz Kowalska Wilhelmina 491
Wiesiołowski Aleksander 154–156, 159, 168–170
Winiarski Leon 463
Winiarz Jerzy 477, 478, 482, 483, 485
Winiewski Mikołaj 49
Winogradow Wiktor 117, 364, 377
Wirpsza Witold 382, 383, 385–397
Withington Robert 314
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 69
Witkowski Witold 321
Wittgenstein Ludwig 223
Wittlin Józef 238
Wojnikowa Antoaneta 185
Wolff August 289
Wolnicka Anna 323
Wolter (Voltaire, właśc. Arouet François-Marie) 192, 205

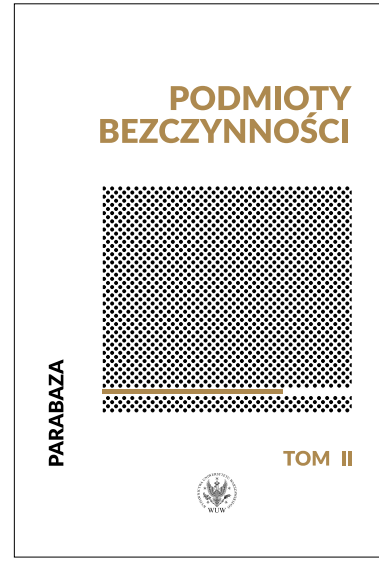
Wołoszynow Walentin 358, 364, 371, 377
Woronina Natalia 148, 162
Woronyj Mykoła 334, 348
Wóycicki Kazimierz 463, 487, 489, 503
Wróbel Łukasz 14, 17, 18, 38, 71, 294, 407, 466
Wrzesińska Wanda 471
Wygotski Lew S. 222
Wyka Kazimierz 129, 138, 322
Wysłouch Seweryna 110, 404
Wysocka Stanisława 489
Wyspiański Stanisław 306
Wysznia Ostap 334, 348

Yeats William B. 524

Zachariasz, papież 475
Zahuł Dmytro 334, 348
Zaleski Antoni 285
Zaleski Krzysztof 507
Zechenter Katarzyna 522
Zeidler-Janiszewska Anna 247
Zejszner Ludwik 452, 453
Zerow Mykoła 332, 334, 337, 346, 348, 351
Zgliński Daniel 287
Zgorzelski Czesław 501
Zieliński Tadeusz 144, 173
Ziomek Jerzy 73, 74, 135, 137, 404–406
Ziółkowski Aleksandr 200, 214
Zrzavý Jan 434, 448
Zubow Walentin 144
Zybura Marek 392

Żeczew Tonczo 175–177, 180–182, 185, 187
Żiwkow Todor 177, 180, 187
Żółkiewski Stefan 15, 86–89, 96, 97, 116, 321, 323, 324, 487
Żuk Mychajło 334, 348
Żurek Łukasz 466
Żurływa Ołena 334, 348
Żyłko Bogusław 276
Żyrmunski Wiktor 154, 168









Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Smyczkowa 5/7, 02-678 Warszawa
tel. 22 55 31 333
www.wuw.pl

Jeżeli istnieje literaturoznawczy region republiki uczonych, a w nim miasto teoretyków, to gdzieś między jego alejami, placami i zaułkami biegnie uliczka Ulicka. *Ludzie i teorie. Kręgi zażyłości* to księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Danucie Ulickiej – wybitnej badaczce nowoczesnego literaturoznawstwa teoretycznego w Europie Środkowej i Wschodniej, uczonej, nauczycielce i mistrzyni. Oprócz rozpraw naukowych znalazły się tu teksty wspomnieniowe i literackie, dzięki czemu publikacja łączy filologiczny rygor z tonem osobistym oraz akademicką powagę z konwiwialną swobodą.

„Różne są losy ksiąg jubileuszowych, jedne z nich giną w mroku bibliotecznych magazynów, inne zaś ewokują całe serie wspomnień związanych z mistrzynią czy mistrzem i daną wspólnotą naukową. Ta książka jest inna, to z całą pewnością nie jest *Festschrift* jakich wiele, a pomieszczone w niej teksty pozwolą jej żyć własnym życiem.
[...] większość tekstów zawartych w tym tomie nawiązuje do dorobku Danuty Ulickiej, poszerza go, twórczo interpretuje i rozwija, nie stroniąc przy tym od polemiki. *Ludzie i teorie* to tak naprawdę księga o nieustannym przekraczaniu granic, które jest jednym z głównych tematów tej publikacji, ujawniającym się w nieoczekiwany sposób w różnych jej fragmentach".

Z recenzji prof. dr. hab. Adama Dziadka

ISBN 978-83-235-7235-0





www.wuw.pl