

Theory | Literature | Culture

ISSN 2544-3186

ER(R)GO

50 (1/2025)

Teoria | Literatura | Kultura



refleksja/dystans/ironia
reflection/distance/irony

meandry fikcji / meanders of fiction

ironia filozofii / irony of philosophy

cyfrowe tożsamości / digital identities

myślenie (bez)krytyczne / (un)critical thinking

obrazy i maszyny / images and machines

oblicza metafizyki / faces of metaphysics

kręte ścieżki poznania / twisted paths of cognition

Ewa Bogalska-Martin • Justyna Budzik • Anna Bugajska • Jakub Dadlez
Marek Hetmański • Sebastian Jakub Konefał • Marek Mikołajec
Jacek Mydla • Grażyna Osika • Jan Potkański
Magdalena Rembowska-Płuciennik • Bartosz Stopel

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr/No. 50 (1/2025)

redakcja numeru/issue editors
Marzena Kubisz & Marcin Mazurek



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Wojciech Kalaga

Redaktor naczelny/Editor-in-Chief

Redakcja / Editorial Team

Zastępcy redaktora naczelnego / Vice Editors-in-Chief: Paweł Jędrzejko, Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji / Editorial Secretary: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji / Issue Editors: Anna Kisiel, Michał Kisiel

Redaktorzy numeru / Issue Editors

Marzena Kubisz i Marcin Mazurek

Rada naukowa / Academic Board

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Wollongong), Jean-Claude Dupas (Lille),

Piotr Fast (Katowice), Ryszard Nycz (Kraków),

Giorgio Mariani (Rome), Libor Martinek (Opava-Wrocław),

John Matteson (New York), Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Bożena Shalcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),

Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Słupsk)

*W naszej wdzięcznej pamięci pozostają następujący Członkowie Rady naukowej
The following departed Members of the Academic Board remain in our grateful memory:*

Zygmunt Bauman (Leeds), Erazm Kuźma (Szczecin),

Emanuel Prower (Katowice), Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź), Leonard Neuger (Kraków),

Alicja Helman (Kraków)

Opracowanie wydawnicze / Production and DTP

Redaktor wydania / Production Editor: Gabriela Marszołek-Kalaga

Korektor / Copyeditor: Joanna Zwierzyńska

Skład i łamanie / Layout Editor: Ireneusz Olsza

Niniejsza publikacja finansowana jest przez Uniwersytet Śląski w Katowicach
The present publication is financed by the University of Silesia in Katowice, Poland



UNIwersytet ŚlĄSKI
W KATOWICACH

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 1508-6305.
Wersja pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna.

This journal was formerly published in print with the following identifier: ISSN 1508-6305.
The primary referential version of the journal is its electronic (online) version.

ISSN 2544-3186

doi: <https://doi.org/10.31261/errgo.2025.50>



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

spis treści / table of contents

5 wstęp / editorial

Wojciech Kalaga	Er(r)go	5 / 9
-----------------	---------------	-------

13 rozprawy – szkice – eseje / studies and essays

Grażyna Osika	Zatrute ścieżki refleksji. O potrzebie rozwijania cnoty krytycznego myślenia.....	15
Ewa Bogalska-Martin	Uniwersytet francuski jako miejsce kształtowania myśli krytycznej?.....	33
Jakub Dadlez	Próba pojęcia metafizyki.....	55
Bartosz Stopel	Marvellous Cognition: Why Fictional Worlds Are Incoherent (And Why It's Good).....	71
Magdalena Rembowska-Pluciennik	“Nażywość”, streaming, współobecność. Literackie opowiadanie drugosobowe we współczesnym otoczeniu medialnym.....	89
Anna Bugajska	Becoming Porcupine: Migratory Identities in Digital Utopia.....	109

125 interpretacje – wykładnie – analizy / interpretations – exegeses – analyses

Jacek Mydla	Sensual Immediacy and Narrative Distance in M. R. James's Ghost Stories	127
Marek Mikołajec	Z innej beczki. O <i>Utopku</i> Leszka Libery	143
Jan Potkański	Alegoria ironii w <i>Objawieniu Bogini-Świni</i> Marcina Czuba.....	163
Justyna Budzik	Refleksje artystyczne w polskiej liryce emigracyjnej. Przypadek Anny Frajlich	185

205 recenzje / reviews

Marek Hetmański	Jeszcze jeden koniec filozofii.....	207
Sebastian Konefał	The Tragic Case of Inbetweenness	217

227 streszczenia w języku polskim / summaries in polish

233 informacje dla autorów / info for contributors



...tym razem początek musi być poważny – to pięćdziesiąty numer *Er(r)go*, czyli połowiczny jubileusz; pełny będzie przy numerze setnym, ale obawiam się, a raczej mam nadzieję, że kto inny będzie pisał ten Wstęp (wyobraźcie sobie Państwo tekst stuletniego zgreda!). Na razie pamięć jednak dopisuje, a więc przypominę, iż w pierwszym numerze pisma, którego okładka widnieje w winietce tego numeru, znajdziemy artykuły takich znakomitości polskiej humanistyki, jak (podaję w kolejności spisu treści): Stefan Morawski, Ewa Rewers, Agata Bielik-Robson, Tadeusz Sławek, Tadeusz Rachwał, Krystyna Wilkoszewska, Ewa Domańska, Ewa Łukaszyk, a nadto przekłady tekstów Rolanda Barthes'a (przeł. Adam Dziadek) i Christophera Norrisa (przeł. Jacek Gutorow). No cóż, terażniejszość zawsze zakorzeniona jest w nostalgii przeszłości. Tytuł tego tomu – refleksja/dystans/ironia – określa nastrój, który towarzyszył nam od początku istnienia pisma, i który, jak mamy nadzieję, odzwierciedlał się w doborze artykułów i kompozycji numerów, nie mówiąc o wstępach do nich. Dziękujemy zatem czytelnikom, autorom i redaktorom gościnnym, którzy poddani zostali naszym rozmaitym opresjom; to także dzięki nim refleksja, dystans i ironia przenikały stronicę naszego pisma. Z lekkim więc dystansem zajrzyjmy teraz do wnętrza tego numeru.

Przed wszystkim ktoś trafnie zauważa, że ludzkość najwyraźniej traci rozum. Można by właściwie na tym zakończyć, lecz byłoby to zdystansowanie się zbyt radykalne, tym bardziej, iż pojawia się kilka frapujących refleksji, które warto przemyśleć. Otóż: inni też mają życie wewnętrzne; pokolenia przychodzą i odchodzą; trudno mówić o istocie wszechrzeczy; przeszłość nie całkiem jeszcze umarła; poetka potrafi zachwycić się sztuką; dystans należy odpowiednio skalibrować. I jeszcze jedna kwestia do deliberacji: czy Lady Macbeth wiedziała, że istnieje Afryka?

Spokojne przemyślenia równoważą jednak dynamiczne wydarzenia i działania: natura pędzi w wielu rozmaitych kierunkach jednocześnie, parabaza zrywa ciągłość dyskursu, uczucia padają ofiarą głodnych algorytmów, zaś Buks zamienia się w anioła i ze wstydem musi opróżnić jelita; rolę eucharystii grają salceson i mortadela. To nie koniec, bo milczący słuchacz prowokuje narratora do opowiadania: zdystansowany człowiek śmieje się z własnego upadku, czcieli Signory Oriente palą się na stosie, utopek bawi się w galotach pulokiem, a potem stosuje urynoterapię, biedny żak oddaje się kąśliwemu niepróżnującemu próżnowaniu, bohater Philipa Rotha zamienia się w kobietę pierś, natomiast

promotorka w hipopotamicę. A także coś, co dobrze znamy: kultura produkcyjności zastępuje kulturę dyskusji naukowej, a heurystyki siedzą na ławie oskarżonych.

Sporo też różnego świństwa: przedwieczna świnia rozpoczyna działalność misyjną i steruje zachowaniami Konstantego, ten zaś – w przeciwieństwie do Darieussecq, która traktuje świnie instrumentalnie – brata się ze świniami jako knur. Cóż na to poeta? Poeta decyduje się nazwać świnie siostrą (w tle muzyka łączy się harmonijnie z kwikiem zarzynanych świń). I jeszcze jeden moment refleksji: ktoś opowiada ci, co robisz i co to znaczy być tobą.

W tekstach i między tekstami rozmaity pojawia się element: pozytywny, negatywny i podejrzany. Dominują koncepty i zjawiska, ale najpierw wymienimy kilka postaci. Oprócz świń, utopka i promotorki jest jeszcze bohater–doktorant, sowiźrzał, groteskowy literaturoznawca, podwojony podmiot, tanatolog, milczący rezydent w domu brata, a towarzyszą im czciciele ekskrementu, połykacze siarki, cyfrowi tubylcy, cyfrowi imigranci, fantastyczne potwory, cyfrowe jeżozwierze i gromada opowiadaczy autsajderów, śmieciarzy, dziwaków, grabarzy, karłów i hochsztaplerów.

Towarzystwo zróżnicowane, ale jeszcze bardziej zróżnicowane jest spektrum koncepcji i zjawisk. Przestrzeń kreślona przez *arche*, *telos*, *meta*, *physis*, *techne*, *tyche*, *automaton*, *locus amoenus*, *anaideię*, *agon*, *logofanię* i *energię* przenika się z mglistą przestrzenią pośród, między, wraz z, wespół z, w trakcie, w toku, podczas, po, następnie, obok, za. Jak zawsze płaczą się wszelakie materializmy, idealizmy, transcendencje, immanencje, monizmy czy pluralizmy, technoracjomorfizmy, ontoteologiczne, nihilistyczne i racjonalistyczne negacje życia wspomagane przez paradoks, obrazoburstwo, prowokację, kabotyństwo, mechaniczną subsumpcję, jałowe i puste gry językowe oraz nieodpowiedzialny eskapizm. Pośród dworskich gestów, powszechnych zabobonów i pustych ceremonii towarzyszą im mniej lub bardziej niebanalne działania: pojetyczne wydobywanie bycia, hipotetyczne rekonstruowanie młodości dziadka, akty myślowej herezji, symultaniczne ewokowanie, sensualne mapowanie itp.

W tle dostrzegamy różne wydarzenia i obiekty: a to śmierć w inkwizycyjnym ogniu, a to emocjonalny wstrząs poetki, a to pogrzeb półtuszy wieprzowej, jak również pikturalny intertekst Dziadka, halucynowania sztucznej inteligencji, wielocieleśność, dyscyplinarną bałkanizację, biografię prototwórczą, żart dziwnie okrutny, głupie pytania, na które nie sposób odpowiedzieć, samozwrotność ludzkiej świadomości, zwielokrotnioną nieobecność i rozproszoną obecność oraz, a jakże, ironiczną podmiotowość. Warto zauważyć, iż pośród idei nieźle się ma zwalczany zewsząd pulokocentryzm. Inaczej mówiąc, skomplikowane kłące niejasnych skojarzeń (które jednakowoż układa się w całkiem koherentną całość).

Spośród pytań, jedno wydaje się szczególnie trafne i wymagające dystansu oraz głębszej refleksji: po co w ogóle pisać?

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

PS Dla wahających się (ironistów?) dobra wiadomość: istnieje możliwość publikacji wszystkiego przez wszystkich.



...this time the opening must be serious – it's *Er(r)go*'s fiftieth issue, so half a jubilee, the full jubilee will be its hundredth issue, but I am afraid, or rather hope, that someone else will author that Editorial (just imagine a text by a hundred-year old fogey!). So far, however, memory serves me well, so let me remind everyone that the first issue, whose cover appears in this issue's vignette, features articles by such notables of Polish humanities as (in order of the table of contents) Stefan Morawski, Ewa Rewers, Agata Bielik-Robson, Tadeusz Sławek, Tadeusz Rachwał, Krystyna Wilkoszewska, Ewa Domańska, and Ewa Łukaszyk, as well as translations of texts by Roland Barthes (trans. Adam Dziadek) and Christopher Norris (trans. Jacek Gutorow). Well, the present is always rooted in the nostalgia for the past. The current issue's title – reflection/distance/irony – captures the mood which has accompanied us since the beginning and which, we hope, has been reflected in the selection of the articles and the issues' composition, let alone their introductions. We therefore thank the readers, authors and guest editors who have been subjected to our various oppressions; it is also thanks to them that reflection, distance and irony have permeated the pages of our journal. So, with a little distance, let us now take a look inside this issue.

First of all, someone aptly remarks that humanity is apparently losing its mind. We could actually stop here, but such distancing would be too radical, the more so that there appear a few compelling reflections worth thinking through. Like: others also have their inner lives; generations come and go; it's difficult to talk about the essence of all things; the past is not entirely dead; a poetess can take delight in art; distance needs to be properly calibrated. And one more question to deliberate on: did Lady Macbeth know that Africa existed?

Yet those calm deliberations are balanced by dynamic events and actions: nature rushes in many different directions simultaneously, parabasis breaks the continuity of discourse, emotions become prey to hungry algorithms while Buks turns into an angel and must shamefully empty his bowels; headcheese and mortadella serve as the Eucharist. And that's not all as the silent listener provokes the narrator to tell further stories: a distanced man laughs at his own downfall, Signora Oriente's female worshippers burn at the stake, utopek plays with his willy in his kecks and then applies urine therapy, a poor student indulges in barbed and unidle idleness, Philip Roth's protagonist turns into a female breast while a female supervisor becomes a female hippopotamus. And also something

we know all too well: the culture of productivity replaces the culture of scientific debate, and heuristics have been put in the dock.

We also have all kinds of piggishness: the primaeval pig engages in missionary work and controls Konstanty's behaviour who – unlike Darieussecq who treats pigs instrumentally – fraternizes with pigs as a boar. What does the poet say to this? The poet decides to call the pig a sister (in the background, the music blends harmoniously with the squeak of slaughtered pigs). And another moment of reflection: someone tells you what you do and what it means to be you.

Various entities appear in and in-between the texts: positive, negative, and suspicious. Concepts and phenomena dominate, but let us list some characters first. In addition to pigs, utopek and the female supervisor, we also find a hero-PhD student, an owl-eyed jester, a grotesque literary scholar, a doubled subject, a thanatologist, a silent resident in his brother's house, all of them accompanied by excrement worshippers, sulphur swallowers, digital natives, digital immigrants, fantastic monsters, digital porcupines, and a bunch of story-telling outsiders, garbage collectors, weirdos, gravediggers, midgets, and scammers.

It's a mixed company, but even more mixed is the spectrum of concepts and phenomena. The space outlined by *arche*, *telos*, *meta*, *physis*, *techne*, *tyche*, *automaton*, *locus amoenus*, *anaideia*, *agon*, *logophany* and *energeia* merges with the hazy space of among, in-between, along with, together with, in the course of, while, during, after, then, next to, behind. As always, all sorts of things get entangled: materialisms, idealisms, transcendences, immanences, monisms or pluralisms, technoratiomorphisms, ontotheological, nihilistic and rationalistic negations of life assisted by paradox, iconoclasm, provocation, posturing, mechanical subsumption, idle and inane language games and irresponsible escapism. In the midst of courtly gestures, common superstitions and empty ceremonies, they are accompanied by more or less non-trivial activities: the poietic extraction of being, hypothetical reconstruction of the grandfather's youth, acts of mental heresy, simultaneous evocation, sensual mapping, and so on.

In the background we notice various events and objects: here death in the inquisitional fire, there an emotional shock of a poetess, elsewhere a funeral of the side of pork, as well as Dziadek's pictorial intertext, hallucinations of artificial intelligence, multibodiliness, disciplinary balkanisation, protocreative biography, a strangely cruel joke, silly questions which cannot be answered, reflexiveness of human consciousness, multiple absence and dispersed presence, and, of course, ironic subjectivity. It's worth noting that among these ideas, willycentrism is doing quite well, despite being fought against from far and near. In other words, a complicated rhizome of unclear associations (which nevertheless forms a fairly coherent whole).

From among the questions, one seems particularly pertinent and requires both distance and deeper reflection: why write at all?

Wojciech Kalaga

 <https://orcid.org/0000-0003-4874-9734>

PS Some good news for the hesitant (ironists?): anyone can publish anything.

Translated by Marcin Mazurek

rozprawy | szkice | eseje

studies and essays



Zatrute ścieżki refleksji O potrzebie rozwijania cnoty krytycznego myślenia

Poisoned Paths of Reflection

Developing the Virtue of Critical Thinking

Abstract: The purpose of reflection is an attempt to understand the basis of the crisis in which our cognitive “capacity” currently finds itself, which is influenced by technologically driven processes of disinformation and unreflective-orientated design of digital communication technologies. The realization of the indicated intentions required a preliminary definition of the very concept of reflection, allowing in the further course of analysis to trace the possible interrelationships occurring between its condition and the media-shaped communication environment. The research used a conceptual analysis. It was assumed that the remedy for the situation is critical reflection allowing to build a more balanced relationship with technology, supporting the quantity of reflection.

Keywords: reflection, critical thinking, digital communication technology, heuristics

Wprowadzenie

Steven Pinker w książce zatytułowanej *Racjonalność. Co to jest, dlaczego jej brakuje, dlaczego ma znaczenie*, w rozdziale pod znamienym tytułem “Co jest z ludźmi nie tak”, dokonuje oceny stanu intelektualnego obecnie żyjącej populacji ludzkiej, powołując się na intuicyjnie stawiane diagnozy swoich rozmówców, mówiące o tym, że “ludzkość najwyraźniej traci rozum”¹.

Covidowe znachorstwo, negowanie zmian klimatycznych i teorie spiskowe to objawy kryzysu epistemologicznego i ery postprawdy, [...]. W drugiej dekadzie XXI wieku media społecznościowe stały się służbami, przez które przepływają rwące potoki bajek. [...]. Rozmaici jasnowidzowie, sekty i ideologie przekonują swoich wyznawców, że koniec

1. Steven Pinker, *Racjonalność. Co to jest, dlaczego jej brakuje, dlaczego ma znaczenie*, przeł. Tomasz Bieroń (Poznań: Zysk i S-ka, 2021), 264.

świata jest bliski; podają różne terminy, ale szybko antydatują swoje proroctwa, kiedy z niemłym zaskoczeniem konstatują, że przeżyli kolejny dzień².

Każdy chętnie dopisze do tego zestawu przykłady dostrzeżone we własnej bańce informacyjnej, wobec których empatyczny wstyd miesza się z niedowierzaniem i bezradnością.

Massimo Piguliucci bardzo wiernie oddaje stan intelektualnej i emocjonalnej frustracji, kiedy w trakcie rozmów dochodzi do starcia naukowych argumentów popartych dużą dozą prawdopodobieństwa z fantazjami o światach możliwych³. Obraz sytuacji dopełnia formułowane po obu stronach sporu stwierdzenie – pomyśl, nie daj sobie wmówić, bądź krytyczny wobec tego, co czytasz, słuchasz, oglądasz – reflektuj!

W nakazie tym jest zawarta troska o poprawność poznawczą, podszyta wolą ustalenia faktów, kultywująca wartość dążenia do prawdy. Dlatego warto pytać, dlaczego pomimo silnej motywacji utknęliśmy jako ludzkość w stanie, który rozczarowuje obserwowaną bezrefleksyjnością. Rozczarowanie to jest tym bardziej dojmujące, kiedy uświadomimy sobie, że nigdy w dziejach ludzkości nie dysponowaliśmy technologiami komunikacyjnym pozwalającymi w tak efektywny sposób dzielić się wiedzą. Od Web 1.0 wzorowanego na idei Memexu Vannevara Busha⁴ i Xanadu Theodora Nelsona⁵, urzeczywistnionych dzięki Timowi Bernersowi Lee, który stworzył język HTML (*HyperText Markup Language*), będący podstawą sieci WWW, po kolejne odsłony Web. Budujemy struktury organizowania informacji z nadzieją na uzyskanie bardziej adekwatnej reprezentacji ludzkiego doświadczenia, tworzymy zaplecze technologiczne pozwalające każdemu, kto dysponuje cyfrowym urządzeniem, takim jak komputer lub smartfon, mieć dostęp do wiedzy, którą zgromadziliśmy jako ludzkość. Jednakże okazuje się, że nie korzystamy z niej, lub korzystamy, ujmijmy to eufemistycznie, w dosyć specyficzny sposób. I właśnie o tę specyfikę tu chodzi. Główne pytanie badawcze dotyczy źródeł zmąceń poznawczych, które stają się naszym udziałem: jak to się stało, że nasza refleksja na temat świata daje tak zawodne wyniki, dlaczego z takim trudem budujemy intersubiektywny obraz świata.

2. Pinker, *Racjonalność*, 264–265.

3. Massimo Piguliucci, *Bujda na rezorach. Jak odróżnić naukę od bredni*, przeł. Paweł Kawalec (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020), 13–19.

4. Vannevar Bush, "As We May Think", *The Atlantic Monthly* 179, nr 1 (1945), 112–124; <http://totalrecallbook.com/storage/As%20We%20May%20Think%20Vannevar%20Bush%20450910.pdf>

5. Grażyna Osika, "Hipertekst jako efekt konwergencji mediów", w: *Problemy konwergencji mediów*, red. Michał Kaczmarczyk, Dariusz Rott (Sosnowiec–Praga: Wydawnictwo Verbum, 2013), 180.

Zrozumienie tych kwestii wymaga wstępnego zdefiniowania pojęcia kluczowego, tj. refleksji, ale także obecnych uwarunkowań, w jakich ona przebiega, oraz ustalenia, jak mogą one wpływać na jej jakość, żeby móc ostatecznie rozważyć ewentualne możliwości udoskonalenia tej ostatniej. Wstępnie przyjmuje się, że refleksję należy rozumieć za Manfredem Frankiem jako zwrot świadomości ku samej sobie, kiedy odzwierciedla ona poznawany przedmiot⁶, parafrazując, kiedy w swojej świadomości odnosimy się do treści swojego poznania. W tym prostomyślnym ujęciu świadomie rezygnuje się z rozwijania epistemologicznych i ontologicznych modeli refleksji związanych z określonym prądem filozoficznym. Chodzi raczej o zjawiskowy opis samego faktu jej zachodzenia, a nie analityczne dociekania, jak jest możliwa. Dlatego w przytaczanych materiałach wykorzystywane są jedynie te podejścia, które pomagają uchwycić jej zjawiskowe cechy.

W pracy badawczej zostanie wykorzystana analiza konceptualna. Wydaje się, że w przypadku analizowanego zagadnienia ma szansę przynieść satysfakcjonujące efekty ze względu na swój potencjał teoriiotwórczy, pozwalający na podstawie istniejącej już wiedzy przyczyniać się do jej dalszego rozwoju⁷.

Refleksja – definicja regulująca

Jak bardzo doświadczenie refleksji jest dla nas oczywiste i nieodparte, uzmysławia nam Wojciech Chudy:

każdy człowiek, który spostrzegając cokolwiek: kamień, różę lub drugiego człowieka, jest w stanie skonstatować, że to, co właśnie przeżywa, jest spostrzeganiem, nie zaś tkwiącym w jego umyśle żywym przypomnieniem tych przedmiotów lub żywą ich kreacją mającą podsyćć uczucie – ma do czynienia z refleksją. Sfera refleksji więc to sfera zawierająca się całkowicie w dziedzinie przeżyć świadomych. Każdy człowiek, który myśląc o czymkolwiek jest w stanie odnieść świadomie owo myślenie do siebie jako jego osobowego podmiotu – ‘Ja myślę’, ‘To moje akty myślenia’ – ma do czynienia z refleksją⁸.

6. Manfred Frank, *Świadomość siebie i poznanie siebie*, przeł. Zbigniew Zwoliński (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002), 79.

7. Zob. Elina Jaakkola, “Designing Conceptual Articles: Four Approaches”, *AMS Review* 10 (2020), 18–26; Adom Dickson, Emad Kamil Hussein, Joe Adu Agyem, “Theoretical and Conceptual Framework: Mandatory Ingredients of a Quality Research”, *International Journal of Scientific Research* 7 (2018), 438–441.

8. Wojciech Chudy, *Rozwój filozofowania a “pułapka refleksji”* (Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1995), 17.

Zdaniem Chudego, samozwrotność ludzkiej świadomości, czyli uzmysławianie sobie własnych aktów intelektualnych, ich zawartości oraz sposób ich zachodzenia, stanowi najważniejszą cechę naszych władz poznawczych. Przebieg tych aktów możemy ująć następująco: doświadczając świata, jednocześnie mamy świadomość tego, jak jest on przez nas doświadczany. Jak pisze Chudy, “pierwszy jest byt, drugie poznanie bytu i wraz z bezpośrednim, realizowanym wprost ujęciem bytu przez intelekt pojawia się refleksyjna świadomość tego ujmowania”⁹. W takim sensie refleksję możemy uznać za ludzki sposób poznawania/przeżywania świata pozwalający być aktywną jego częścią, dzięki świadomemu odnoszeniu się do faktu swojego istnienia. Doprecyzowanie definicji tego aktu poznawczego proponuje Herbert Schnädelbach, który twierdzi, że:

refleksja jest przede wszystkim metaforą z dziedziny optyki i określa załamania się promienia światła za pomocą odbijającego medium, np. lustro. W ujęciu obrazowym refleksja jest załamywanym promieniem uwagi, która zazwyczaj skupia się na przedmiotach, odesłanym z powrotem do uważnej świadomości, wskutek czego świadomość zwraca uwagę na samą siebie. Wszystkie procesy zachodzące w świadomości i możliwe do opisanego jako procesy refleksji mają zawsze tę samą formę: uwaga [skierowana] na uwagę, świadomość świadomości [samoświadomość], postrzeganie postrzegania, myślenie myślenia itp. Podstawową figurą refleksji jest ‘samo...’, tzn. zwrotne odniesienie do siebie, autoreferencyjność świadomości i poznania w samoświadomości i samopoznaniu¹⁰.

Chudy wskazuje jeszcze dwie cechy refleksji pozwalające dedefiniować jej istotę – jest to jej dychotomiczna forma, tj. opozycja reflektującego (*reflectans*) i tego, co jest poddawane refleksji (*reflectatum*), oraz ruch, który dzięki procesom różnicowania niejako “posuwa myśl do przodu”, tj. umożliwia tworzenie nowych konfiguracji intelektualnych¹¹. Jak to ujmują Maurice Merleau-Ponty, refleksja jako progresywne zbliżanie się do prawdy rozjaśnia “to, co nierefleksyjne, w miejsce czego wkracza, i powinna ukazywać jego możliwości, by móc samą siebie rozumieć jako akt początkujący”¹². Nie jest to jednak naiwne zastępowanie jednego obrazu świata innym, w oglądzie refleksyjnym ma dokonywać się zrozumienie rzeczywistości¹³. Na podstawie powyższych ustaleń dla niniejszych rozważań przyjmuje się, że refleksja jest to proces uzmysławiania sobie własnych aktów intelektualnych,

9. Chudy, *Rozwój filozofowania*, 36.

10. Herbert Schnädelbach, *Próba rehabilitacji “animal rationale”*, przeł. Krystyna Krzemieniowska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001), 43.

11. Chudy, *Rozwój filozofowania*, 38–39.

12. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001), 233.

13. Merleau-Ponty, *Fenomenologia*, 233.

w którym świadomość kieruje się w stronę sposobu doświadczania świata i dzięki tej stale możliwej samozwrotności dochodzimy do głębszego zrozumienia siebie oraz naszego usytuowania w rzeczywistości.

Obecnie rozpoznaje się, że to właśnie zdolność do refleksji jest fundamentem adaptacji związanych z przetwarzaniem mentalnych modeli świata¹⁴, eksperymentowaniem i przewidywaniem, jakie mogą być tego skutki¹⁵, rozwijaniem czegoś, co nazywamy teorią umysłu, czyli umiejętnością analizowania swoich stanów wewnętrznych oraz rozumienia, że inni też mają życie wewnętrzne, i antycypowania, co mogą myśleć, a wszystko to warunkuje nawiązywanie współpracy pozwalające grupom realizować wspólne cele¹⁶, w dłuższej perspektywie rozwijając kulturę i budować cywilizację.

Zdaje się to potwierdzać przekonanie Chudego, że zdolność do refleksji, wraz z jej samozwrotnością, jest kluczową ludzką zdolnością poznawczą, bo to dzięki niej doświadczamy naszej odrębności, kultywujemy nasze życie wewnętrzne, tworzymy wyobrażenia na temat życia wewnętrznego innych, ale także próbujemy rozumieć i wyjaśniać świat, planując i realizując dostosowawcze zmiany, warunkujące nasze przeżycie. Samozwrotność naszej świadomości to także fundament krytycznego odnoszenia się do własnych myśli, badania ich poprawności, ważenia słuszności, mówiąc krótko: autokorekty poznawczej.

Jest ona szczególnie ważna w obliczu faktów, które uświadamiają nam badania prowadzone przez Daniela Kahnemana, Keitha Stanovicha i Richarda Westa, mówiące o dwóch systemach umysłowych: "system 1 działa w sposób szybki i automatyczny, bez wysiłku lub z niewielkim wysiłkiem, nie mamy przy nim poczucia świadomej kontroli"¹⁷. Natomiast "kiedy myślimy o samych sobie [...] 'ja' świadomym, rozumiejącym, mającym przekonania, decydującym, co myśleć i robić"¹⁸, używamy Systemu 2. To on odpowiada za refleksję, skupia uwagę na pracy intelektualnej wymagającej większego wysiłku umysłowego i świadomego działania. Zgodnie z analizami D. Kahnemana, funkcjonowanie naszego umysłu przebiega według prawa minimalizacji wysiłku, tzn. większość naszej pracy intelektualnej cedujemy na System 1¹⁹.

14. Steven Pinker, *Nowe oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem*, przeł. Tomasz Bieroń (Poznań: Zysk i S-ka, 2018), 41.

15. David Graeber, David Wengrow, *Narodziny wszystkiego. Nowa historia ludzkości*, przeł. Robert Filipowski (Poznań: Zysk i S-ka, 2022), 20.

16. Robin Dunbar, *Pchły, plotki a ewolucja języka. Dlaczego człowiek zaczął mówić*, przeł. Tomasz Pańkowski (Kraków: Copernicus Center Press, 2017), e-book, loc. 91.

17. Daniel Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, przeł. Piotr Szymczak (Poznań: Media Rodzina Sp. z o.o., 2012), e-book, loc. 428–437.

18. Kahneman, *Pułapki*, loc. 428–437.

19. Kahneman, *Pułapki*, loc. 785.

Przytaczane powyżej rozpoznania są potwierdzane także przez kognitywistyczne badania mózgu, zgodnie z którymi układy neuronalne możemy podzielić na tzw. oddolne (*bottom-up*) oraz odgórne (*top-down*). Umysł oddolny jest szybki i automatyczny, działa poprzez sieci skojarzeń, kierują nim emocje, jest uruchamiany przy wykonywaniu rutynowych czynności²⁰. Natomiast umysł odgórny jest wolniejszy, swobodnie wybiera przedmiot swojego myślenia, wymaga wysiłku, odpowiada za samoświadomość, refleksję i planowanie²¹. I ponownie ustalono, że przez większość ludzkiego życia korzystamy z oddolnych programów, jednak ostatecznie to nie one decydują o naszej zdolności do rozwiązywania problemów i nie one budują nasz potencjał dostosowawczy.

Biorąc pod uwagę powyższe, z perspektywy społecznej i kulturowej korzystniejsza jest sytuacja, w której refleksja jest dominującą formą naszej pracy umysłowej, bo to przy jej udziale tworzymy rzeczywistość zgodnie z kultywowanymi wartościami. Ona odpowiada za poczucie tożsamości indywidualnej i zbiorowej i wreszcie za jej sprawą rozwiązujemy problemy, budujemy ład społeczny, bronimy się przed zagrożeniami, ale także korygujemy fałszywe mniemania, usuwając je z zasobów wiedzy.

Dlatego tak ważne jest ustalenie optymalnych warunków wspierających refleksję. Oczywiście w ramach jednego artykułu nie jest możliwe przeanalizowanie wszystkich aspektów, jednak "na pierwszy ogień" powinien pójść ten czynnik, który obecnie wydaje się nieodparty. Pod tym względem najbardziej znaczące zmiany w naszym sposobie życia dokonały się na skutek pojawienia się i rozpowszechnienia cyfrowej technologii, w tym technologii komunikacyjnych, dlatego w ramach niniejszych rozważań proponuję się skupić właśnie na tej zależności.

Media a refleksja

Mimo że tytuł tego fragmentu nie wydaje się oczywisty, istnieją pewne przesłanki pozwalające przyjąć taką perspektywę. Od połowy XX wieku trwają badania wskazujące na to, że sposób, w jaki się komunikujemy, ma wpływ na charakter gromadzonej wiedzy oraz rodzaj relacji, jakie budujemy²². Fakt pojawienia się

20. Daniel Goleman, *Focus. Sztuka koncentracji jako ukryte dążenie do doskonałości*, przeł. Piotr Szymczak (Poznań: Media Rodzina Sp. z o.o., 2014), e-book, loc. 35.

21. Goleman, *Focus*, e-book, loc. 35–37.

22. Zob. Harold Innis, *The Bias Of Communication* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1951); Eric Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge: Harvard University Press, 1963); Eric Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy From Antiquity to the Present* (New York: Vail Ballou Press, 1986); Jack Goody, *Domestication of the Savage Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977); Jack Goody, *The Logic of Writing and the Orga-*

nowych technologii komunikacyjnych otwiera analizy na nowo, tj. każe się zastanawiać, w naszym przypadku – jak cyfrowość ingeruje w procesy wiedzytwórcze oraz jakie stosunki społeczne kształtujemy za jej sprawą. Jest to konieczne ze względu na dane otrzymywane z raportów²³, zgodnie z którymi to media cyfrowe są obecnie podstawowym środkiem przekazu oraz formą komunikacji²⁴. Nawiązując do rozpoznanej zależności, możemy przypuszczać, że to właśnie one będą stanowiły ten czynnik nachylający nasze procesy umysłowe, dlatego kluczowe jest prześledzenie tego wpływu.

Jak przekonują nas badacze²⁵, pismo, druk i książka, jako najbardziej dojrzały wytwór tej kultury, oddziaływały na nas przez wizualną linearność zapisu i wynikającą z niej uporządkowaną strukturę, możliwą do zobaczenia i szybkiego uzmysłowienia. Pismo pozwoliło także centralizować myśl wokół określonego tematu lub określonej dziedziny, skupiając naszą uwagę na konkretnym temacie, pomagając w tym skupieniu pracować na wielorakich kontekstach, ćwicząc tym samym wyobraźnię i zdolności refleksyjnego myślenia, dostarczając jednocześnie narzędzi klasyfikacyjnych, ułatwiających operowanie informacjami²⁶ oraz budowanie struktur wiedzy.

W przypadku technologii cyfrowych wraz z “0–1” formą rejestracji danych otrzymaliśmy medium charakteryzujące się modularnością, czyli szybkim przekształcaniem obiektów cyfrowych, wariacyjnością tj. dużą zmiennością, zautomatyzowaniem wyłączającym nas z aktywnego, świadomego działania

nization of Society (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); David R. Olson, *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); Marshal McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1962); Marshal McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964); Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (New York: Penguin Books, 1985).

23. Simon Kemp, “Digital 2023: Global Overview Report” (23 January 2023). Datareportal. <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report> (16.03.2024).

24. Susan Turkle, *Samotni razem. Dlaczego oczekujemy więcej od zdobyczy techniki, a mniej od siebie nawzajem*, przeł. Małgorzata Cierpisz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013).

25. David R. Olson, *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading* (Cambridge: Cambridge University Press 1996); Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London, New York: Methuen, 1982); Jan Hudzik, *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017); Grażyna Osika, “Świat bez książek. O możliwych przemianach kulturowych rzeczywistości”, *Ethos* 31, nr 3 (123) (2018), 193–209; Bartłomiej Knosala, “Poetic Wisdom, Mind and Senses, Media: How to Deal With Phenomenon of Crisis of Humanities?”, *Journal of Literature and Art Studies* 7 (2017), 77–82.

26. Osika, “Świat bez książek”, 200.

oraz transkodowane²⁷. Ostatnia cecha z punktu widzenia niniejszych rozważań wydaje się szczególnie ważna, bo – jak wskazuje Lev Manovich – dwie warstwy w strukturze mediów cyfrowych: technologiczna i kulturowa, są ze sobą ściśle powiązane, przy czym to warstwa technologiczna swoją logiką działania formatuje tę kulturową, powodując, że “procesy mentalne – refleksja, rozwiązywanie problemów, zapamiętywanie i kojarzenie zostają zeksternalizowane, sprowadzone do wyboru łączy, przejścia na inną stronę, wybrania nowego obrazu czy nowej sceny”²⁸. Na podobną trudność związaną z mediami cyfrowymi zwraca uwagę Nicholas Carr, podkreślając, że “dziesiątki badań prowadzonych przez psychologów, neurobiologów, pedagogów czy projektantów stron internetowych prowadzą do tego samego wniosku: gdy podłączymy się do sieci, wchodzimy w środowisko, które sprzyja pobieżnemu czytaniu, chaotycznemu myśleniu i powierzchownej nauce”²⁹.

Powyższe spostrzeżenia wymagają analitycznej uwagi. Dlatego kolejny fragment niniejszych rozważań zostanie poświęcony próbie diagnozy obecnego stanu refleksji, mianowicie: jak możemy sobie wytłumaczyć zagubienie intelektualne, w które popadamy, i co możemy z tym zrobić?

Cyfrowa refleksja – o potrzebie rozwijania cnoty krytycznego myślenia

Odnosząc się do tytułu niniejszych rozważań, można bez trudu zauważyć wynikające z niego presupozycje, tj. że refleksję można prowadzić w jakiś “zdrowy” sposób, ale także, że niektóre z nich mogą zawierać pewien rodzaj wadliwości – zatrucia. Jeżeli pozwolimy sobie przez chwilę pójść tym tropem, konieczna stanie się odpowiedź na pytanie o możliwe źródła infekowania naszych procesów poznawczych. I w tym przypadku nieodmiennie jedną z najbardziej oczywistych odpowiedzi jest nieprawda. Nasza refleksja błądzi, ulega zatruciu, jeżeli intelektualna praca dokonuje się na podstawie fałszywych informacji, zatrutych danych. Samo to pojęcie zostało zapożyczone od naukowców zajmujących się bezpieczeństwem danych, dla których wprowadzanie do systemu nieprawdziwych danych (*data poisoning*) jest jedną z technik jego destabilizacji, wykorzystywaną przez

27. Grażyna Osika, *Tożsamość osobowa w epoce cyfrowych technologii komunikacyjnych* (Kraków: Universitas, 2016), 64–65; Grażyna Osika, “Hipertekst – technologia umysłu”, *Zeszyty Prasoznawcze* 58, nr 3 (2015), 638–649; Grażyna Osika, “Hiperczytanie jako struktura poznawcza”, *Lingua Ac Communitas* 25 (2015), 63–78.

28. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cyprański (Warszawa: Wyd. Akademickie i Profesjonalne, 2006), 115.

29. Nicholas Carr, *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, przeł. Katarzyna Rojek (Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2013), 145–146.

crakerów³⁰. I trzeba mieć świadomość, że nie jest to tylko metoda, dzięki której hakuje się systemy. Obecnie możemy obserwować bezprecedensową ilość działań dezinformacyjnych. Żadna z dotychczasowych technologii komunikacyjnych nie dostarczała tak efektywnych narzędzi do siania zamętu informacyjnego jak technologia cyfrowa, co ważne: w czasie rzeczywistym.

Za jej skuteczność odpowiada kilka czynników – jest to przede wszystkim możliwość publikacji wszystkiego przez wszystkich. Byliśmy zafascynowani egalitaryzmem technologii cyfrowej, zapominając, że równie szybko jak wiedza wiraluje się fałsz³¹, a media cyfrowe tylko potwierdziły wcześniejsze rozpoznania Phillipa J. Tichenora, George’a A. Donohue, Clarice’a N. Oleina, którzy w swoich badaniach mediów³² ustalili, że na dobrze poinformowane społeczeństwo składa się nie tylko dostęp do informacji, lecz także zdolność ich przetwarzania oraz umiejętność oceny ich wiarygodności. Na ławie oskarżonych muszą zostać postawione również heurystyki stosowane przez ludzi w sytuacji przeciążenia informacyjnego³³, wśród których najbardziej dotkliwa w skutkach jest tzw. zasada konfirmacji³⁴, skutkująca zamykaniem się w informacyjnych bańkach, powszechnym zjawisku społecznym, stojącym u źródła obserwowanej na całym świecie polaryzacji³⁵. Najogólniej rzecz biorąc, zasada konfirmacji polega na dostrzeganiu tylko tych informacji, które potwierdzają nasz punkt widzenia, i dzięki temu mechanizmowi poznawczemu pozostajemy ślepi na sprzeczne dane, które umożliwiłyby ewentualną korektę. Nie wolno nam zapominać, że w tym przypadku dewastująca rola tego mechanizmu jest połączona ze sposobem, w jaki używamy technologii cyfrowych.

O analogowych środkach przekazu, takich jak telewizja, radio, prasa itp., mówi się, że są to tzw. *media push*, czyli dostęp do treści dokonuje się na zasadzie

30. Nary Simms, “Data Poisoning: A New Threat to Artificial Intelligence”, *Mathematics and Computer Science Capstone* 47 (2023), 1–15.

31. Jan van Dijk, *Społeczne aspekty nowych mediów. Analiza społeczeństwa sieci*, przeł. Jacek Konieczny (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 261.

32. Phillip J. Tichenor, George A. Donohue, Clarice N. Olien, “Mass Media Flow and Differential Growth in Knowledge”, *Public Opinion Quarterly* 34 (1970), 159–170.

33. Zob.: Douglas T. Kenrick, Steven L. Neuberg, Robert B. Cialdini, *Psychologia społeczna. Rozwiązane tajemnice*, przeł. Agnieszka Nowak, Olena Waśkiewicz, Małgorzata Trzebiatowska, Marek Orski (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002), 130; Aronson, Wilson, Alert, *Psychologia społeczna*, 165–167; Grażyna Osika, “Strategia konfirmacyjna jako kryterium zaufania”, w: *Zaufanie do mediów – między brakiem a naiwnością*, red. Michał Drózd (Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, 2019), 43–57.

34. Osika, “Strategia”, 48.

35. Zob. Paweł Maruszewski, *Cyberplemiona. Analiza zachowań użytkowników Facebooka w trakcie kampanii parlamentarnej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018); Seth Stephens-Davidowitz, *Wszyscy kłamią. Big Data, nowe dane i wszystko, co Internet może nam powiedzieć o tym, kim naprawdę jesteśmy*, przeł. Maciej Świerkocki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019).

transmisji danych od masowego nadawcy do odbiorcy. Natomiast internet należy do mediów, które wymagają aktywnego “zasysania” treści, to tzw. *media pull*. Ten z pozoru techniczny szczegół związany z dostępem do treści ma konsekwencje w sposobie interpretacji odbiorcy swojej sytuacji poznawczej. Kiedy mamy świadomość, że ktoś prezentuje nam swój ogląd świata, jest większe prawdopodobieństwo, że uruchomimy bardziej świadomą ocenę merytoryczną przekazu – oczywiście będzie ona zależała od formy: tekst pisany ze względów, o których była mowa wcześniej, bardziej pobudzi nas do refleksji niż film. Mówi się wręcz o brakującej pół sekundy uniemożliwiającej uruchomienie myślenia w przypadku obrazów³⁶. Ale szansa na włączenie refleksji, kiedy to my jesteśmy “konstruktorami” przekazu, wydaje się mało prawdopodobna, bo większość mechanizmów heurystycznych, jakie wykorzystujemy, służy utrzymaniu wiarygodności własnych efektów poznawczych – bariera nadmiernej ufności³⁷, niż podważaniu ich. Prawdopodobnie dlatego Karl R. Popper przy konstruowaniu założeń metodologicznych przyjął falsyfikację jako wymóg obiektywizmu naukowego³⁸. Lecz my – zaprogramowani na poszukiwanie tego, z czym się zgadzamy, oraz co potwierdza nasz osąd – zamykamy się w swojej bańce informacyjnej. Dodatkowo mechanizm ten jest wspierany technologicznie. Zgodnie z zasadą personalizacji silniki rekomendacyjne podsuwają nam to, czego szukamy, a zjawisko to określa się mianem gatekeepingu technologicznego³⁹.

W tak kształtowanym środowisku komunikacyjnym pojawianie się refleksji wydaje się akcydensem. Sytuację tę potęguje fakt bardzo świadomego projektowania interfejsu urządzeń przeznaczonych do tych zautomatyzowanych form naszego myślenia. Analizę sposobu funkcjonowania tych mechanizmów przeprowadza Brian J. Fogg w obecnie już klasycznej pracy pt.: *Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do*, będącej “biblią projektową” Doliny Krzemowej⁴⁰. Od 1997 roku na Uniwersytecie Stanforda działało Laboratorium Technik Perswazji (Persuasive Tech Lab)⁴¹, na których kaptologia (termin ten jest

36. Derrick de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. Witold Sikorski, Piotr Nowakowski (Warszawa: MIKOM, 2001), 30.

37. Aronson, Wilson, Alert, *Psychologia społeczna*, 165.

38. Karl R. Popper, *Logika odkrycia naukowego*, przeł. Urszula Nikla (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977), 30.

39. Magdalena Szpunar, *Imperializm kulturowy Internetu* (Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 27–29.

40. Brian J. Fogg, *Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do* (San Francisco: Morgan Kaufmann Publisher, 2003).

41. Max Fisher, *W trybach chaosu. Jak media społecznościowe przeprogramowały nasze umysły i nasz świat*, przeł. Mateusz Borowski (Kraków: Wydawnictwo Szczeliny, 2023), e-book, loc. 38.

akronimem frazy “komputer jako perswazyjna technologia”⁴²) stanowiła element programu studiów.

Kaptologia, skupiająca się na projektowaniu, badaniach i interaktywnych analizach produktów cyfrowych, ma podpowiadać, jak kształtować ludzkie postawy i zachowania w trzech wymiarach: narzędziowym, społecznym i medialnym⁴³. To, co użytkownicy określają eufemistycznie – intuicyjnym interfejsem stanowiącym wysoko ceniony aspekt użytkowy – jest celowo kształtowaną zmianą naszego zachowania, którą trenujemy, korzystając z urządzeń. Celowe wyłączenie naszych Systemów 2 powoduje, że cedujemy myślenie na cyfrowe artefakty; można wręcz mówić o programowaniu myślenia powierzonego na maszyny i wypracowywaniu technologicznego dowodu słuszności, zgodnie z zasadą “skoro urządzenie coś robi, to znaczy, że WIE”⁴⁴.

Ten “dezinformacyjny zestaw” warto uzupełnić potencjałem działania sztucznej inteligencji (SI), wraz z którą pojawiły się *deep fake*, czyli montaż filmowe z fałszywą treścią, pozwalające “wkładać w usta” każdemu dowolną wypowiedź⁴⁵. Zjawisko halucynowania SI jest rodzajem luźnych impresji programu komputerowego, kiedy zgodnie z własną “logiką” łączy w sposób nieuzasadniony pewne, dowolnie przez siebie dobrane, dane⁴⁶. Ostatnio naukowcy zwrócili uwagę na jeszcze jedną trudność; dotyczy ona jakości danych, na jakich jest trenowana SI. Serwisy publicystyczne i naukowe ze względu na naruszenia praw autorskich oraz w trosce o wiarygodność zaczęły ograniczać dostęp do swoich danych, SI z konieczności zaczęła być “szkolona” na tych, które znajdują się w powszechnym obiegu, w tym na informacjach o określonym ukierunkowaniu ideologicznym, powodując zastępowanie informacji propagandą⁴⁷.

Każdy z przytoczonych powyżej wątków można rozwijać o opis dodatkowych szczegółów, jednakże bazując tylko na tym, co zostało zaprezentowane, formułowane w niniejszych rozważaniach pytanie o obecne nachylenie mediosfery stawia je w szeregu pytań retorycznych. Widać bowiem, że powszechnie obserwowana bezrefleksyjność jest efektem bezrefleksyjnych projektów inżynierskich lub też

42. Fogg, *Persuasive Technology*, 5.

43. Fogg, *Persuasive Technology*, 25.

44. Grażyna Osika, “Dilemmas of Social Life Algorithmization – Technological Proof of Equity”, *Scientific Paper of Silesian University of Technology, Organization and Management Series* 151 (2021), 525–238.

45. Shweta Negi, Mydhili Jayachandran, Shikha Upadhyay, “Deep Fake: An Understanding of Fake Images and Videos”, *International Journal of Scientific Research* 3 (2021), 183–189.

46. Cade Metz, “Chatbots May ‘Hallucinate’. More Often Than Many Realize”, *The New York Times* 6, nr 10 (2023), <https://www.nytimes.com/2023/11/06/technology/chatbots-hallucination-rates.html> (16.03.2024).

47. David Rozado, “The Political Biases of ChatGPT”, *Social Science* 148 (2023), 1–8.

ograniczających się w swojej refleksji do wąskich racjonalności, niestety głównie ekonomicznych, a już na pewno ślepych na społeczne skutki swoich wynalazków. Jan Pleszczyński zmiany te określa mianem technoracjomorfizmu. Jak stwierdza:

nowoczesne technologie cyfrowe wyposażone są w [...], oparte na kodzie binarnym, mechanizmy, które przymuszają do natychmiastowych, zerojedynkowych, bezrefleksyjnych i nienegocjowalnych reakcji: kliknij, przejdź dalej, zastosuj kombinację klawiszy, wróć. Ich logika także sprzyja eliminowaniu wahań i wątpliwości⁴⁸.

Zdaniem J. Pleszczyńskiego, technoracjomorfizm jest oparty na jego naturalnej formie, którą można interpretować jako:

pewien systemem poznawczy, oparty na uwarunkowanych genetycznie mechanizmach, zdolnościach postrzegania i działaniach, teleonomicznie ukierunkowanych na przeżycie i trwanie organizmów żywych. Choć działania te mogą sprawiać wrażenie celowych i racjonalnych, to takimi nie są⁴⁹.

Jest to “ugruntowana ewolucyjnie, pierwotna ścieżka poznawcza”, na którą gatunek nadbudował refleksję, jako świadome procesy intelektualne. Jednym z jego aspektów jest krytyczne myślenie, które możemy rozumieć jako zdolność do samooceny i autokorekty oraz dokonywania racjonalnej oceny faktów i argumentów. Niestety to pierwotnie “wydeptane” ścieżki są obecnie wykorzystywane technologicznie, z pominięciem wyższych procesów poznawczych. J. Pleszczyński konkluduje:

człowiek scedował na technologie cyfrowe i sztuczną inteligencję rozum i racjonalność, pozostawiając sobie materialne ciało i racjomorficzność. Wprawdzie racjomorficzne automatyzmy pozwalają mu z nowoczesnych technologii korzystać, ale ich nie rozumie i nie zrozumie – trwale pozostanie w stadium ‘kompetencji bez rozumienia’⁵⁰.

Stawiana diagnoza nie napawa optymizmem, jednakże nie pierwszy raz jesteśmy w sytuacji, w której nie nadążamy za technologią⁵¹. Do tej pory ratunkiem w takich sytuacjach było wycofanie się z zastosowania określonego rozwiązania

48. Jan Pleszczyński, “Naturalny i technologiczny racjomorfizm w komunikacji (w kontekście niektórych idei Konrada Lorenza i Stanisława Lema)”, *Filozofia i Nauka, Studia filozoficzne i interdyscyplinarne* 10 (2022), 60.

49. Pleszczyński, “Naturalny i technologiczny racjomorfizm w komunikacji”, 54.

50. Pleszczyński, “Naturalny i technologiczny racjomorfizm w komunikacji”, 58.

51. Yuval N. Harari, *21 Lessons for the 21st Century* (London: Jonatan Cape 2018), 7.

technicznego; te przypadki były rzadkie, ale zdarzały się. Na przykład kiedy okazało się, że freon jest szkodliwy, jego użycie zostało wyeliminowane dzięki wprowadzeniu stosownego prawa⁵². Ze względu na powszechną ingerencję technologii cyfrowej w każdy aspekt naszego życia wycofanie jej z użycia wydaje się jednak niemożliwe. Drugi sposób to regulacje prawne – i w tym przypadku widać pewne nadzieje; nawet jeżeli nie dotyczą one istnienia już gotowych rozwiązań⁵³, to podnosi się świadomość konieczności podejmowania takich działań. Trzeci wypróbowany sposób to edukacja – już mamy nawet zdefiniowane obszary: mowa o kompetencjach cyfrowych⁵⁴. Możemy także próbować zmieniać nasz sposób myślenia o technologii i zgodnie z tym “nowym duchem” zaprojektować ją od nowa⁵⁵. Jedno jest pewne, wszystkie te działania wymagają refleksji i krytycznego myślenia. I właśnie w tym względzie nasz potencjał sprawczości wydaje się największy. Ewolucyjnie jesteśmy zaprogramowani na rozwijanie zdolności optymalnych z adaptacyjnego punktu widzenia, zgodnie z perspektywą prezentowaną w niniejszych rozważaniach obecnie warunkiem dostosowawczym jest, jak podpowiadał nam W. Chudy, świadome ćwiczenie się w samoodniesieniu, rozwijanie cnoty krytycznego myślenia.

José Antonio Marina w książce *Porażka inteligencji, czyli głupota w teorii i praktyce* mówi o mądrych i głupich społeczeństwach: “społeczeństwa głupie to takie [...], które poprzez system obowiązujących w nich wierzeń, sposobów rozwiązywania konfliktów, systemów ewaluacji i sposobów życia umniejszają możliwości inteligencji osobistej obywateli”⁵⁶. Jednakże w omawianym przypadku może być odwrotnie: osobistą inteligencję obywateli, zgodnie z “logiką” użytkowania cyfrowej technologii, należy wykorzystać do stworzenia inteligentnego, bo reflektującego społeczeństwa. Być może w tym względzie pomocne okażą się wskazania Vilema Flussera, który podpowiada nam, że do kryzysów dochodzi, kiedy znajdujemy się pod wpływem nakładających się kodów, w naszym przypadku linearnego i cyfrowego⁵⁷. Obecny stan możemy uznać jako etap przejściowy do uformowania się “rozumu cyfrowego”. Zatem zanurzeni w kodach cyfrowych

52. Montreal Protocol, <https://treaties.un.org/doc/publication/unts/volume%201522/volume-1522-i-26369-english.pdf> (18.03.2024).

53. The Digital Services Act and Digital Markets Act, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/digital-services-act-package> (18.03.2024).

54. The Digital Competence Framework for Citizens, https://joint-research-centre.ec.europa.eu/digcomp_en (18.03.2024).

55. Amber Case, *Calm Technology. Principles and Patterns for Non-Intrusive Design* (Sewastopol: O'Reilly Media, 2015).

56. José Antonio Marina, *Porażka inteligencji czyli głupota w teorii i praktyce*, przeł. Katarzyna Jachimska-Małkiewicz (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010), 179.

57. Vilem Flusser, *Communicology. Mutations in Human Relations?* (Stanford: Stanford University Press, 2023).

ponownie musimy próbować rozumieć, jak poznajemy świat i reflektować, czy robimy to adekwatnie, „trenując” się w cnocie krytycznego myślenia.

Podsumowanie

Jak wskazywano we wstępie, głównym celem niniejszych rozważań była próba odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, że nasza refleksja na temat świata daje tak zawodne wyniki, dlaczego z takim trudem budujemy intersubiektywny obraz świata.

Przyjęto, że odpowiedź na nie wymaga wstępnego zdefiniowania pojęcia kluczowego, tj. refleksji. Do opracowania tego fragmentu wykorzystano podejście M. Franka, W. Chudego, H. Schnädelbacha, M. Merleau-Ponty’ego, uznając, że refleksja jest tym aspektem ludzkich procesów poznawczych, który dzięki samozwrotności pozwala nam doświadczać naszej odrębności, kultywować nasze życie wewnętrzne, projektować życie wewnętrzne innych, jak również próbować rozumieć i wyjaśniać świat, planując i realizując dostosowawcze zmiany warunkujące nasze przeżycie. Zgodnie z założeniami chodziło także o ustalenie uwarunkowań obecnego stanu refleksji oraz rozpoznanie ewentualnych możliwości udoskonalenia jej jakości. W pracy badawczej wykorzystano analizę conceptualną, dzięki której ustalono, że istnieją przesłanki do łączenia obecnej sytuacji mającej charakter pewnego kryzysu poznawczego ze środowiskiem komunikacyjnym generowanym za pośrednictwem cyfrowych technologii. Przełamanie tego stanu wymaga wykształcenia nowych kompetencji intelektualnych, opartych na krytycznym zrozumieniu jego technologicznych podstaw oraz wypracowaniu nowych strategii poznawczych, wśród których samoodniesienie stanowi kluczowy warunek.

Bibliografia

- Aronson, Elliot, Timothy D. Wilson, Robin M. Alert. *Psychologia społeczna. Umysł i serce*, przeł. Marek Kowalczyk. Poznań: Zys i S-ka, 1997.
- Bush, Vannevar. „As We May Think”. *The Atlantic Monthly* 179, nr 1 (1945), 112–124; <http://totalrecallbook.com/storage/As%20We%20May%20Think%20Vannevar%20Bush%20450910.pdf> (10.03.2024).
- Carr, Nicholas. *Płytki umysł. Jak Internet wpływa na nasz mózg*, przeł. Katarzyna Rojek. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2013.
- Case, Amber. *Calm Technology. Principles and Patterns for Non-Intrusive Design*. Sewastopol: O’Reilly Media, 2015.
- Chudy, Wojciech. *Rozwój filozofowania a „pułapka refleksji”*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1995.

- Dickson, Adom, Emad Kamil Hussein, Joe Adu Agyem. "Theoretical and Conceptual Framework: Mandatory Ingredients of a Quality Research". *International Journal of Scientific Research* 7 (2018), 438–441.
- Dunbar, Robin. *Pchły, plotki a ewolucja języka. Dlaczego człowiek zaczął mówić*, przeł. Tomasz Pańkowski. Kraków: Copernicus Center Press, 2017.
- Dijk, Jan van. *Społeczne aspekty nowych mediów. Analiza społeczeństwa sieci*, przeł. Jacek Konieczny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Fisher, Max. *W trybach chaosu. Jak media społecznościowe przeprogramowały nasze umysły i nasz świat*, przeł. Mateusz Borowski. Kraków: Wydawnictwo Szczeliny, 2023.
- Flusser, Vilem. *Communicology. Mutations in Human Relations?* Stanford: Stanford University Press, 2023.
- Fogg, Brian J. *Persuasive Technology. Using Computers to Change What We Think and Do*. San Francisco: Morgan Kaufmann Publisher, 2003.
- Frank, Manfred. *Świadomość siebie i poznanie siebie*, przeł. Zbigniew Zwoleński. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.
- Golemen, Daniel. *Focus. Sztuka koncentracji jako ukryte dążenie do doskonałości*, przeł. Piotr Szymczak. Poznań: Media Rodzina Sp. z o.o., 2014.
- Goody, Jack. *Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Goody, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Graeber, David, Wengrow David. *Narodziny wszystkiego. Nowa historia ludzkości*, przeł. Robert Filipowski. Poznań: Zys i S-ka, 2022.
- Harold, Innis. *The Bias Of Communication*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1951.
- Harari, Yuval N. *21 Lessons for the 21st Century*. London: Jonatan Cape, 2018.
- Havelock, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- Havelock, Eric. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy From Antiquity to the Present*. New York: Vail Ballou Press, 1986.
- Hudzik Jan. *Wykłady z filozofii mediów. Podstawy nauk o komunikowaniu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Jaakkola, Elina. "Designing Conceptual Articles: Four Approaches". *AMS Review* 10 (2020), 18–26.
- Kahneman, Daniel. *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, przeł. Piotr Szymczak. Poznań: Media Rodzina Sp. z o.o., 2012.
- Kemp, Simon. "Digital 2023: Global Overview Report" (23 January 2023). Datareportal. <https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report> (16.03.2024).
- Kenrick, Douglas T., Steven L. Neuberg, Robert B. Cialdini. *Psychologia społeczna. Rozwiązane tajemnice*, przeł. Agnieszka Nowak, Olena Waśkiewicz, Małgorzata Trzebiatowska, Marek Orski. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002.

- Kerckhove, Derrick de. *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. Witold Sikorski, Piotr Nowakowski. Warszawa: MIKOM, 2001.
- Knosala, Bartłomiej. "Poetic Wisdom, Mind and Senses, Media: How to deal With Phenomenon of Crisis of Humanities?". *Journal of Literature and Art Studies* 7 (2017), 77–82.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cyprański. Warszawa: Wyd. Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Marina, José Antonio. *Porażka inteligencji czyli głupota w teorii i praktyce*, przeł. Katarzyna Jachimska-Małkiewicz. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.
- Maruszewski, Paweł. *Cyberplemiona. Analiza zachowań użytkowników Facebooka w trakcie kampanii parlamentarnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- McLuhan, Marshal. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, Buffalo. London: University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshal. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migaśiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- Metz, Cade. "Chatbots May 'Hallucinate'. More Often Than Many Realize". *The New York Times* (Nov. 6, 2023). <https://www.nytimes.com/2023/11/06/technology/chatbots-hallucination-rates.html> (16.03.2024).
- Montreal Protocol. <https://treaties.un.org/doc/publication/unts/volume%201522/volume-1522-i-26369-english.pdf> (18.03.2024).
- Negi', Shweta, Jayachandran Mydhili, Upadhyay Shikha. "Deep Fake: An Understanding of Fake Images and Videos". *International Journal of Scientific Research in Computer Science, Engineering and Information Technology* 3 (2021), 183–189.
- Olson, David R. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London, New York: Methuen, 1982.
- Osika, Grażyna. "Hipertekst jako efekt konwergencji mediów". W: *Problemy konwergencji mediów*, red. Michał Kaczmarczyk, Dariusz Rott, 177–186. Sosnowiec–Praga: Wydawnictwo Verbum, 2013.
- Osika, Grażyna. "Hipertekst – technologia umysłu". *Zeszyty Prasoznawcze* 58, nr 3 (2015), 638–649.
- Osika, Grażyna. "Hiperczytanie jako struktura poznawcza". *Lingua Ac Communitas* 25 (2015), 63–78.
- Osika, Grażyna. *Tożsamość osobowa w epoce cyfrowych technologii komunikacyjnych*. Kraków: Universitas, 2016.
- Osika, Grażyna. "Świat bez książek. O możliwych przemianach kulturowych rzeczywistości". *Ethos* 31, nr 3 (123) (2018), 193–209.

- Osika, Grażyna. "Strategia konfirmacyjna jako kryterium zaufania". W: *Zaufanie do mediów – między brakiem a naiwnością*, red. Michał Drózd, 43–57. Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, 2019.
- Osika, Grażyna. "Dilemmas of Social Life Algorithmization – Technological Proof of Equity". *Scientific Paper of Silesian University of Technology, Organization and Management Series* 151 (2021), 525–238.
- Piguliucci, Massimo. *Bujda na resorach. Jak odróżnić naukę od bredni*, przeł. Paweł Kawalec. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020.
- Pinker, Steven. *Nowe oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem*, przeł. Tomasz Bieroń. Poznań: Zysk i S-ka, 2018.
- Pinker, Steven. *Racjonalność. Co to jest, dlaczego jej brakuje, dlaczego ma znaczenie*, przeł. Tomasz Bieroń. Poznań: Zysk i S-ka, 2021.
- Pleszczyński, Jan. "Naturalny i technologiczny racjomorfizm w komunikacji (w kontekście niektórych idei Konrada Lorenza i Stanisława Lema". *Filozofia i Nauka, Studia filozoficzne i interdyscyplinarne* 10 (2022), 58–75.
- Popper, Karl R. *Logika odkrycia naukowego*, przeł. Urszula Niklas. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.
- Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 1985.
- Rozado, David. "The Political Biases of ChatGPT". *Social Science* 148 (2023), 1–8.
- Schnädelbach, Herbert. *Próba rehabilitacji "animal rationale"*, przeł. Krystyna Krzemieniowska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.
- Simms, Nary. "Data Poisoning: A New Threat to Artificial Intelligence". *Mathematics and Computer Science Capstone* 47 (2023), 1–15.
- Stephens-Davidowitz, Seth. *Wszyscy kłamią. Big Data, nowe dane i wszystko, co Internet może nam powiedzieć o tym, kim naprawdę jesteśmy*, przeł. Maciej Świerkocki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- Szpunar, Magdalena. *Imperializm kulturowy Internetu*. Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Tichenor, Phillip J., George A. Donohue, Clarice N. Olien. "Mass Media Flow and Differential Growth in Knowledge". *Public Opinion Quarterly* 34 (1970), 159–170.
- The Digital Competence Framework for Citizens. https://joint-research-centre.ec.europa.eu/digcomp_en (18.03.2024).
- The Digital Services Act and Digital Markets Act. <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/digital-services-act-package> (18.03.2024).
- Turkle, Susan. *Samotni razem. Dlaczego oczekujemy więcej od zdobyczy techniki, a mniej od siebie nawzajem*, przeł. Małgorzata Cierpisz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.



Uniwersytet francuski jako miejsce kształtowania myśli krytycznej?

French University as a Place for Shaping Critical Thought?

Abstract: The text analyzes the place occupied by the French university in the processes of building and disseminating critical attitudes that influence the shape of public debate and political, economic and legal choices, which co-decide on the forms of the development processes of the state and institutions, providing knowledge, including critical knowledge, for their implementation.

The answer to this question leads through a socio-historical analysis of the place occupied by the university on the map of institutions of high education and “producing” scientific knowledge in France: universities, CNRS, Grandes Écoles, Scientific Institutes and the effects of the university reforms since 1968. It also requires analysis of how scientific and student careers and university cultures can be built, which co-create the structure of hierarchical relationships between the groups forming the university community (teachers, students, etc.).

Keywords: critical thought, French University, university careers

Wprowadzenie

Historia i znaczenie uniwersytetów francuskich w formułowaniu i nauczaniu myśli społecznej i politycznej (inspirującej lub nie) rządzących Francją sięgają średniowiecza. Niemniej to dopiero po ponownym założeniu lub refundacji uniwersytetów, zlikwidowanych w czasie rewolucji francuskiej (dekret z roku 1793), czyli po roku 1870, pojawi się szansa, aby odegrały one rolę w formułowaniu i rozpowszechnianiu myśli, w tym myśli krytycznej, w budowanej wówczas III Republiki Francuskiej (1870–1940). Jak pokazał to w swojej znakomitej książce Christophe Charle¹, odbudowa uniwersytetów jako instytucji kształcących kadry dla III Republiki była okresem intensywnej debaty i poszukiwaniem dobrego modelu ich funkcjonowania. Był to też moment rozważań nad rolą uniwersyte- tu, jego relacji z instytucjami władzy politycznej. Efekty dokonanych wówczas wyborów widoczne są do dzisiaj.

1. Christophe Charle, *La République des universitaires 1870–1940* (Paris: Seuil, 1994).

W stanie endemicznego kryzysu, od roku 1969 nieustannie reformowany, uniwersytet francuski jest instytucją publiczną, realizującą misję kształcenia wyższego w systemie LMD, finansowaną z budżetu państwa (w roku 2022: 1,5% PKB rocznie, koszt kształcenia jednego studenta rocznie szacowano w roku 2022 na 12 250 euro).

Mimo wielu reform przeprowadzonych po II wojnie światowej, takich jak reforma Edgara Faure'a w 1968 czy reforma Alaina Savary'ego z roku 1984, uniwersytet francuski pozostaje, choć to powoli ulega zmianie, "wieżą z kości słoniowej" słabo powiązaną ze środowiskami pozauniwersyteckimi. Uniwersytet działa zgodnie z ideologią równości, dostępności i bezpłatności, która odpowiada misji "usług publicznych w sferze kształcenia wyższego", zdefiniowanej w prawie Savary'ego z roku 1984. To podejście do kształcenia wyższego zmieni dopiero reforma z roku 2007, znana pod nazwą prawa Pécresse o "wolności i odpowiedzialności uniwersytetów", która inaczej określa funkcje uniwersytetu, wiążąc je z procesami tworzenia środowisk innowacyjnych, otwierając je szerzej na współpracę ze środowiskami pozauniwersyteckimi, akcentując równocześnie znaczenie przygotowania studentów do wykonania zawodu. Reforma z roku 2007 zmieniła kształt misji, formy współrzędzenia i zasady finansowania uniwersytetów oraz znacznie silniej podkreśliła charakter pracy naukowo-badawczej wykonywanej przez nauczycieli akademickich. Zgodnie z tym prawem współczesny uniwersytet francuski ma stać się atrakcyjny, dyplomujący, innowacyjny, finansowany również ze środków prywatnych, inaczej mówiąc, ma przestać być "wieżą z kości słoniowej".

Czy tak pomyślany uniwersytet francuski jest w stanie spełnić funkcję kształtowania myśli krytycznej? Jakie zjawiska, formy życia akademickiego temu sprzyjają?

Próbując odpowiedzieć na postawione w tekście pytanie, podążymy śladami Raymonda Boudona, który w roku 1969 zaobserwował, że w momencie kryzysu uniwersytetów w roku 1968, "wykorzystując metody badawcze, którymi dysponowali, socjologowie nie byli w stanie zrozumieć buntu studentów, można powiedzieć, że ogarnęła ich swoistego rodzaju panika" – i dodaje – "to nie za pomocą obserwacji zbuntowanych można zrozumieć powód buntu". Metoda, którą postuluje Boudon, to metoda "zrozumienia sytuacji studentów w systemie uniwersyteckim i szerzej społecznym"².

Analiza podjęta w tym tekście jest próbą "zrozumienia" owej "sytuacji", w jakiej się znajdują uniwersytety francuskie, i ich zdolności do tworzenia myśli krytycznej. Tak jak to czyni Boudon, analiza tego typu wymaga odwołania się

2. Raymond Boudon, "La crise universitaire française: essai de diagnostic sociologique", *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 24, nr 3 (1969), 738–739. Wszystkie tłumaczenia cytatów z francuskiego dokonane zostały przez autorkę artykułu.

do kilku, wzajemnie uzupełniających się perspektyw analitycznych. W naszym przypadku oparta ona będzie na wykorzystaniu perspektywy analizy społeczno-historycznej i strukturalnej.

Przegląd literatury przedmiotowej wskazuje, że nieliczni autorzy, którzy podejmują temat analizy oceny roli i znaczenia uniwersytetu francuskiego w perspektywie historycznej i socjologicznej, koncentrują się na próbach wyjaśnienia i zrozumienia "endemicznej sytuacji kryzysu uniwersytetu francuskiego"³. François Vatin i Antoine Vernet uważają, że sytuacja kryzysowa jest "postrzegana zarówno przez władze państwowe, studentów i ich rodziny, jak i przez nauczycieli akademickich"⁴. Zdaniem tych autorów, aby zrozumieć tę sytuację, trzeba dokonać analizy strukturalnej miejsca, jakie zajmują uniwersytety francuskie w systemie kształcenia wyższego we Francji. Pozwoli to na zrozumienie, jaką funkcję spełniają uniwersytety, kto jest ich publicznością i w jakim kontekście działają. Tego typu podejście niosły w sobie liczne teksty Pierre'a Bourdieu, który najpierw we współpracy z Jean-Claudem Passeronem, a potem sam w wielu pracach, podjął analizy funkcjonowania francuskiego systemu kształcenia wyższego⁵. Już we wczesnych swoich pracach Bourdieu oceniał, że uniwersytet francuski nie sprzyja mobilności społecznej, zwracając uwagę na fakt, że nie spełnia on swojej funkcji społecznej, a nawet wzmacnia mechanizmy reprodukcji społecznej. Kontekst ten stanowi tło prowadzonych tutaj rozważań.

Wyżej wspomniani Vatin i Vernet sądzą, że nieustanne reformy uniwersytetu dokonane po II wojnie światowej (okres 1970–1990) przyniosły ze sobą dwa efekty: odrzucenie kształcenia zawodowego poza uniwersytet i "korporatyzm" w zarządzaniu karier akademickich, oparty na coraz większej specjalizacji dyscyplin, za którą postępuje progresywna bałkanizacja kierunków i dyplomów.

Myśl krytyczna jako postawa wobec świata

Często łączy się pojęcie *critical thinking* z nazwiskiem amerykańskiego filozofa Johna Deweya (1859–1952), którego zdaniem "refleksyjność krytyczna jest efektem długotrwałego, precyzyjnego, procesu oceny wierzeń (*belief*), danych czy też hipotetycznych form wiedzy, którego dokonuje się, biorąc pod uwagę

3. François Vatin, Antoine Vernet, "La crise de l'université française: une perspective historique et socio-démographique", *Revue du MAUSS* 33, nr 1 (2009), 74.

4. Vatin, Vernet, "La crise de l'université française".

5. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers* (Paris: Minuit, 1964); Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement* (Paris: Minuit, 1970); Pierre Bourdieu, *Homo academicus* (Paris: Minuit, 1984), Pierre Bourdieu, *La Noblesse de l'État* (Paris: Minuit, 1989).

argumenty, jakimi te się posługują, oraz wnioski, jakie na ich gruncie są formułowane⁶. Choć sam Dewey interesował się refleksyjnością w sensie szerokim, jego analizy prowadzą wielu autorów do uznania, że myślenie krytyczne jest formą intelektualnie przyjmowanego dystansu wobec już istniejących zasobów wiedzy czy wierzeń o świecie. Jeśli nawet charakteryzuje je “zwątpienie” co do ważności istniejących wyjaśnień, teorii czy form organizacji życia zbiorowego, to nie jest jednak ono ani radykalnym sceptycyzmem, ani podejrzliwością przybierającą formę myślenia spiskowego. Kształtowanie jednostek zdolnych do myślenia krytycznego oznacza przyznanie im wolności intelektualnej, zdolności do formułowania pytań, wychodzenia poza utarte metody rozumowania będące wyrazem konformizmu intelektualnego, podporządkowania hegemonicznej ideologii czy dominującemu paradygmatowi wiedzy⁷.

We wprowadzeniu do swojej książki *Myśl krytyczna nauczycieli. Kilka refleksji historycznych i teoretycznych*⁸ André D. Dubert formułuje pogląd, że myślenie jest “formą dyskursu opartego na mobilizacji operacji intelektualnych, racjonalnych zmierzających do zbudowania logicznego i spójnego systemu argumentów, które nie są wyrażeniem opinii, ale oparte są na operacjach konceptualizacji, analizy, dedukcji, oceny, indukcji”⁹. W tym sensie myślenie krytyczne nie jest powtarzaniem istniejących już opinii ani formą ideologii, ale tworzeniem czy przetwarzaniem form rozumowania, które dystansują się wobec utrwalonych, uważanych za banalnie oczywiste prawdy.

Liczne studia w zakresie kształtowania myślenia krytycznego w procesach edukacyjnych pokazują, że ich wspólną cechą jest zdolność do wychodzenia poza dyscyplinarne sposoby budowania wiedzy, przenoszenie form formułowania problemów i pytań na obszar międzydyscyplinarny, a nawet na obszar praktyk codziennych. Zdaniem Johnsona poza wykorzystywaniem samej zdolności refleksyjnej myślenie krytyczne ma również warstwę afektywną, niesie w sobie orientacje aksjologiczne na działanie.¹⁰ W tym sensie można powiedzieć, że zdolność do myślenia krytycznego faworyzuje kształtowanie postaw społecznych, pozwala na udział w debatach publicznych, zdolność do wysłuchania

6. John Dewey, *Comment nous pensons* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2004), 15.

7. Jacques Boisvert, “Pensée critique: définition, illustration et applications”, *Revue québécoise de psychologie* 36, nr 1 (2015), 4.

8. André D. Robert, Bruno Garnier, *La pensée critique des enseignants: éléments d’histoire et de théorisation* (Havre: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015).

9. Robert, Garnier, *La pensée critique des enseignants*, 11.

10. Ralph H. Johnson, “The Problem of Defining Critical Thinking”, w: *The Generalizability of Critical Thinking: Multiple Perspectives on an Educational Ideal*, red. Stephen P. Norris (New York, NY: Teachers College Press, 1992), 38–53.

opinii innych, argumentowania własnych tez i odwoływania się do własnych doświadczeń. Myślenie krytyczne nie jest bowiem odrzuceniem wiedzy jako takiej, ale innym sposobem jej wykorzystania, jej uzupełnieniem i dialektycznym przekształcaniem.

W tradycji analiz Michela Foucaulta myślenie krytyczne wiąże się z krytyką form rządzenia. Geoffroy de Lagasnerie zwraca uwagę na fakt, że krytyka ta jest dla Foucaulta "postawą, gestem, który oznacza zajęcie miejsca jako rządzenia i niezgodę na formę rządzenia"¹¹. Zajęcie tego typu postawy przyjmuje formę "l'art de n'être pas tellement gouverné" (sztuki pewnego niepodporządkowania się). Niezgoda na bycie "rządzonym" jest aktem emancypacyjnym niesionym właśnie przez myśl krytyczną. Jest to również jakaś forma postawy aksjologicznej związanej z pytaniem o to, czym jest konstruktywna orientacja krytyczna, czyli zdolność do formułowania propozycji dotyczących pozytywnego kształtowania świata w kategoriach wartości, takich jak sprawiedliwość, równość czy wolność.

Trudno przecenić znaczenie rozważań nad krytyczną refleksyjnością dla zrozumienia tzw. postnowoczesności zawartej między innymi w opublikowanej w 1994 roku pracy Ulricha Becka, Anthony'ego Giddensa i Scotta Lasha *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*¹², a wcześniej w (opublikowanej w roku 1992) pracy Becka *Risk Society: Towards a New Modernity*¹³. W perspektywie Ulricha Becka refleksyjność krytyczna jest niezbędnym warunkiem działania w sytuacji ryzyka, w jakiej znalazły się współczesne społeczeństwa postprzemysłowe, dotknięte nowymi formami zagrożeń. Aby stawić czoła niepewności związanej także z nieadekwatnością dostępnych nam form wiedzy i form ich wykorzystania, "społeczeństwo ryzyka" musi stać się "społeczeństwem refleksyjnie samokrytycznym"¹⁴. Refleksyjność, o której niezbędności pisze Beck, jest zarówno aktem zorientowanym na przyszłość, jak i krytyczną inwestycją w teraźniejszość niesioną procesami indywidualizacji, którym Beck poświęca wiele miejsca w swoich pracach, a które stymulowane są między innymi formami organizacyjnymi współczesnych studiów wyższych. Wątek ten jest elementem rozważań Margaret Archer, która uważa, że refleksyjność jest formą dialogu wewnętrznego, który jednostka prowadzi ze sobą samą. Jest ona prowokowana aktualnymi formami organizacji życia studenckiego, gdzie ścieżki studiów są zdefiniowane jako wybór dyscyplin i wykładów "à la carte",

11. Geoffroy de Lagasnerie, "Néolibéralisme, théorie politique et pensée critique", *Raisons Politiques* 52, nr 4 (2013), 64.

12. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

13. Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity* (London: Sage, 1992).

14. Beck, Giddens, Lash, *Reflexive Modernization*, 9.

na które dany student zdecydował, że będzie uczęszczał. Autonomiczna refleksyjność wpisujących się w nowe środowisko nauki jednostek jest również efektem przynależności do środowiska studenckiego życia codziennego, w którym jednostka bierze udział. Jest ona stymulowana wielością często wewnętrznie sprzecznych zjawisk, które trzeba refleksyjnie wpisywać jako własne doświadczenia¹⁵.

W tekście przyjmiemy, że myśl krytyczna to forma postawy wobec rzeczywistości oparta na trzech elementach:

- Myśl krytyczna to metoda stawiania pytań, na które odpowiedź wymaga przekroczenia granic dyscyplinarnych, pozwalając na analizę mechanizmów społecznych w sposób całościowy, co dostarcza wiedzę umożliwiającą wyjście poza utarte schematy działania i rządzenia procesami społecznymi, jak sądzi Foucault¹⁶ czy Beck¹⁷.
- Myśl krytyczna jest formą wiedzy odwołującej się do wyników badań wykorzystujących metody badawcze i paradygmaty myślenia naukowego, która pozostaje w dialektycznym (w sensie heglowskim) związku z otaczającą ją rzeczywistością i zmierza do jej przekształcania¹⁸.
- W sposób bardziej ogólny można powiedzieć, że myślenie krytyczne jest formą postawy kognitywnej wobec świata, współkształtowanej procesami kształcenia oraz kapitalizacją przemyślanych doświadczeń gromadzonych przez jednostki i grupy oraz zajęciem aksjologicznej postawy wobec rzeczywistości, jak widzą to Bourdieu i Beck; przyjmuje ona formę refleksyjności autonomicznej w sensie nadanym temu pojęciu przez Archer.

Uniwersytet francuski w perspektywie społeczno-historycznej

Zrozumienie obecnego miejsca uniwersytetu francuskiego na intelektualnej mapie Francji nie jest możliwe bez analizy kilku znamiennych faktów w jego współczesnej historii i zrozumienia nie tyle nieustannych procesów jego przemian, ile przyczyn, dla których podejmowano jego reformy, szczególnie po II wojnie światowej.

15. Margaret Archer, *The Reflexive Imperative in Late Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 169.

16. Michel Foucault, "Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)", *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 84, nr 2 (avril-juin 1990), 35–64.

17. Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity* (London: Sage, 1992).

18. Karl Marx, Frederic Engels (1846), *Ideologia niemiecka* (Warszawa: Wyd. Książka i Wiedza, 1975).

Likwidacja 23 uniwersytetów istniejących we Francji przed rewolucją francuską została dokonana dekretem Konwencji z 15.09.1793 roku. Celem tej decyzji była likwidacja korporacji i przywilejów, jakimi dysponowały uniwersytety, bowiem zgodnie z uchwaloną w roku 1791 konstytucją: „Republika francuska jest jedna i niepodzielna”. Prawdą jest, że od okresu średniowiecza uniwersytety europejskie dysponowały dużą autonomią i działały w pewnym sensie tak jak samorządzące się „republiki akademickie”, tworzące niezależne od rządzących książąt czy monarchów środowiska intelektualne, często krytykujące istniejący porządek polityczny i prawny. Symbolika podziału przestrzeni Paryża na „rive gauche”, gdzie znajduje się Sorbona i „rive droite”, prawe wybrzeże Sekwany, gdzie znajduje się pałac królewski Luwr, funkcjonuje nadal w wyobrazeniach zbiorowych i dobrze oddaje ten podział na krytyczną, wolno myślącą „boheme” i rządzących, zamkniętych w biurokratycznych procedurach sprawowania władzy. Niemniej to raczej chęć do realizacji radykalnego projektu równości społecznej dyktuje likwidację uniwersytetów uważanych za instytucje elitarne, niedostępne dla ogółu społeczeństwa, działające zgodnie z przekonaniem, które rewolucjoniści francuscy chcieli wrzucić do lamusa historii. Nie oznacza to jednak, że nowa republika nie potrzebowała ludzi wykształconych. Ich kształcenie będzie miało charakter bardziej pragmatyczny i zgodny z ideami równości traktowania. Będą temu służyć tworzone od 1794 roku Grandes Écoles (szkoły wyższe).

Ideologia, która przyświeca procesowi tworzenia tego specyficznego elementu francuskiego systemu kształcenia, jakim są Grandes Écoles, wyraźnie wskazuje na zmianę paradygmatu myślenia o kształceniu elit. Tworzenie Grandes Écoles (później Instytutów), w których uczą się wyselekcjonowani konkursowo studenci, odpowiadało aplikacji Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela z roku 1789, która mówi o „równości wobec prawa, ale uznania cnót i talentu”. Utworzone w 1794 roku École Polytechnique, École Normale (Supérieure w 1845 roku) mają charakter utylitarno-wojskowy, a ich studenci są całkowicie utrzymywani przez państwo (mieszkanie, wyżywienie, ubrania, pensja itd.) i stanowią zasób kadr dla instytucji państwowych (wojsko, administracja publiczna, szkolnictwo). Proces tworzenia Grandes Écoles trwa od początku XIX wieku, dotyczy całego obszaru Francji i jest nadal w toku.

W klimacie konkurencji i rywalizacji z potężnym sąsiadem, jakim są zrzeszone Niemcy, w okresie III Republiki (1870–1940) decyzyją z 10.07.1896 na terenie całej Francji tworzone są ponownie uniwersytety mające statut uczelni publicznych, finansowanych przez państwo. Statut ten będzie obowiązywał aż do 1968 roku.

Rola uniwersytetu jest określona wówczas jako produkcja elit intelektualnych, a nie „profesjonalizacja”. Alain Renault pisze o republikańskiej teorii uniwersytetu¹⁹ opartej na encyklopedycznym podejściu do wiedzy dyscyplinarnej i ogólnej. Uniwersytet stanie się miejscem uczenia tej wiedzy i budowania kultury ogólnej studentów, przyszłych kadr republiki. Centralne znaczenie uzyskają więc wydziały filozofii, prawa i nauk humanistycznych, do których zaliczana jest wówczas socjologia. W przeciwieństwie do uniwersytetów angielskich powiązanych wówczas z kościołem czy niemieckich wpisujących się w intelektualne środowiska regionalne pomyślany na końcu XIX wieku uniwersytet francuski ma stać się i jest instytucją republikańską dostępną dla najlepszych jej synów i... córek²⁰, które stopniowo również znajdują swoje miejsce w ławkach amfiteatrów uniwersyteckich²¹.

Elitarny, powiązany instytucjami państwa uniwersytet francuski stanie się w efekcie instytucją kontrolowaną i zarządzaną przez korporacje profesorów – tzw. mandarynów, którzy są uznawani za autorytety w ich dyscyplinach. Owa „tyrania profesorów” stanie się jednym z elementów kryzysu, który dotknie uniwersytet francuski po II wojnie światowej i przyniesie w wyniku reformy z roku 1984 egalizację obowiązków i statutu profesorów uniwersytetów z innymi grupami pracowników naukowych w procesach zarządzania uczelniami.

Okres kryzysu i czas reform

W latach 1950–1960, stopniowo, uniwersytet francuski przestaje być instytucją elitarną, kształcącą młodzież ze środowisk burżuazji. Coraz częściej studenci pochodzą z klas średnich i niższych, znaczna ich część szuka zawodu, a nie tylko „kultury ogólnej”. Zdaniem Raymonda Boudona jedną z przyczyn kryzysu 1968 roku był mający miejsce od początku lat pięćdziesiątych XX wieku wzrost liczby studentów (w roku 1954/1955 – 150 tys., a w roku akademickim 1967/1968 – 500 tys.) oraz niewystarczająca liczba nauczycieli akademickich, których nie wystarczało na pokrycie siatki zajęć. W efekcie 9/10 zajęć było prowadzone w systemie godzin nadliczbowych. Co więcej, 41% studentów po czterech latach studiów nie uzyskiwało żadnego dyplomu. Równocześnie nawet z dyplomem, zaledwie 1/3 znajdowało pracę. Dotyczyło to między innymi studentów z wydziałów „Lettres”: psychologia, socjologia, którzy staną na czele strajku, ruchu i *Pokolenia 1968*.

19. Alain Renault, *Les Révolutions de l'université: essai sur la modernisation de la culture* (Paris: Calmann-Lévy, 1995).

20. Natalia Tikhonov Sigris, „Les femmes et l'université en France, 1860–1914”, *Histoire de l'Éducation* 122 (2009), 53–70.

21. W 1910 roku kobiety stanowią około 10% studentów i większość z nich pochodzi z poza Francji: Rumunki, Amerykanki oraz Rosjanki stanowią trzy najważniejsze grupy studentek we Francji tego okresu.

Alain Touraine, który w 1968 roku pisze książkę-analizę ruchu studentów zatytułowaną *Le mouvement de mai ou le communisme utopique* [Ruch majowy czy komunizm utopijny]²², uważa, że studenci stają się tym samym “aktorem historycznym”, który nie tylko walczy przeciw normom typowym dla społeczeństwa technokratycznego z jego formalizmem politycznym, lecz także przeciwko swojej deklasacji i alienacji. Zdaniem Touraine’a, w sposób paradoksalny to właśnie na uniwersytecie w przepełnionych młodzieżą pochodzącą z różnych środowisk społecznych salach amfiteatralnych, w kontakcie z abstrakcyjną, ale głęboko zakorzoną w ideałach rewolucyjnych wiedzą w zakresie nauk społecznych, rośnie bunt, odrzucenie starych zakurzonych autorytetów, który przekształci się w ideologię ruchu, a później całego pokolenia nazywanego *Pokoleniem 1968*. Pokolenie to zmieni Francję, otwierając ją na zmiany okresu po generale de Gaulle’u²³, w której dwanaście lat później, w 1981 roku, dojdzie do władzy pierwszy po latach prezydent wywodzący się z partii socjalistycznej. Bunt studentów francuskich był więc krytyką nie tylko uniwersytetu zawłaszczonego przez mandarynów i niezdolnego do kształcenia nowych pokoleń Francuzów, lecz także krytyką form sprawowania władzy, krytyką i opozycją wobec symbolicznego “pater familias” wcielonego w państwo francuskie²⁴, krytyką norm i kontroli technokratycznej; było to odrzucenie dziedzictwa pokoleń poprzednich²⁵. Strajk 1968 był więc momentem ekspresji myśli krytycznej, którą współkształtował uniwersytet w stanie kryzysu.

Lekcja roku 1968 została przerobiona nie tylko przez studentów, którzy od tego momentu wiedzą, że są siłą społeczną i polityczną, mogącą zmienić kształt rzeczywistości, wpłynąć na wybory polityczne i sposób sprawowania władzy. Rok 1968 to również ważne doświadczenie po stronie rządzących. Można powiedzieć, że wszystkie reformy, które dotyczyć będą uniwersytetu, zaczynając od tej, która 31 grudnia 1968 wprowadzi Edgar Faure, przekształcając uniwersytet elitarny w instytucję kształcenia masowego współzarządzaną przez rady złożone z profesorów i studentów oraz inne grupy zatrudnionych, mają na celu “rozbicie ewentualnego buntu” studentów, otwarcie uniwersytetu dla wszystkich grup społecznych (brak egzaminów wstępnych i bezpłatność) przy równoczesnym

22. Alain Touraine, *Le mouvement de mai ou le communisme utopique* (Paris: Seuil, 1968).

23. Nie należy zapominać, że po okresie strajków, w 1969, generał de Gaulle organizuje referendum z pytaniem o zaufanie do niego jako prezydenta, którego wynik (52,58% “nie”) skłoni go do dymisji, co można uznać za element zwycięstwa strajków studenckich.

24. Françoise Hurstel, “Mai 68, le Pater Familias est mort... que vivent les pères: Les fonctions du père, avant, pendant et après Mai 68”, *Les Sciences de l’éducation – Pour l’Ère nouvelle* 41, nr 3 (2008), 100.

25. Gérard Mendel, *Une histoire de l’autorité: permanences et variations* (Paris: La découverte, 2002).

zachowaniu reguł indywidualnej konkurencji, które są zawarte w ideologiach elitarności po francusku. Jest to metoda ograniczonej selekcji na kierunkach najbardziej prestiżowych.

Od dwudziestu lat około 80% młodzieży z każdego pokolenia uzyskuje we Francji maturę i około 75% z nich kontynuuje studia. Ograniczenie licznej grupy nieuzyskujących żadnego dyplomu (reforma pierwszego cyklu w ramach LMD), zbliżenie kształcenia uniwersytetu do potrzeb gospodarki (współfinansowanie badań naukowych przez sektor prywatny), umiędzynarodowienia i rozwoju stałych form współpracy ze środowiskami przemysłowymi, stworzenia warunków do innowacyjnych badań naukowych stanowią założenia prawa o uniwersytecie z roku 2007. Od 2007 roku ideologią dominującą są zasady tworzenia "excellence", innowacji, konkurencyjności, profesjonalizacji.

Miejsce uniwersytetu w strukturze szkolnictwa wyższego we Francji

Efektom historycznie wielowymiarowego i wewnętrznie złożonego procesu budowania systemu szkolnictwa wyższego we Francji, którego pewne aspekty opisaliśmy wyżej, jest istnienie systemu instytucji, które wpisują się w wyznaczone im miejsce w "podziale pracy kształcenia i badań naukowych", realizując specyficzne funkcje i przyjmując studentów zgodnie z innymi mechanizmami selekcji lub jej braku. Wiąże się to również z zasadami rekrutacji kadr nauczających i badawczych o różnych statutach profesjonalnych i misjach, o których piszemy dalej. Zróżnicowanie między wydziałami, dyscyplinami, ich prestiżem i miejscem zajmowanym w strukturze społecznej, selekcją pracowników naukowych i wolnością myślenia, jakimi oni dysponują, było jednym z elementów analiz Pierre'a Bourdieu w znanej książce *Homo academicus* opublikowanej w 1984 roku²⁶. I nawet jeśli praca ta ma już ponad czterdzieści lat można mówić o pewnej stabilności systemu kształcenia wyższego w tym zakresie. Z tego punktu widzenia można nawet sądzić, tak jak czynił to Bourdieu, że kształcenie wyższe stanowi specyficzne pole *champ*, na którym rozgrywają się gry społeczne i rozwijane są strategie zarówno nauczycieli akademickich, jak i studentów.

Z danych francuskiego Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego wynika, że w okresie ostatnich dwudziestu lat ogólna liczba studentów wzrosła z 2,144 mln w roku 1997/1998²⁷ do 2,930 mln w roku 2022/2023. W liczbie tej w roku akademickim 2022/2023, 1,597 mln studiowało na uniwersytetach (w tym IUT – Uniwersyteckie

26. Pierre Bourdieu, *Homo academicus*.

27. Pierre Bourdieu, *La Noblesse de l'État*.

Instytuty Technologiczne), co podkreśla centralne miejsce uniwersytetu w systemie kształcenia. W Uniwersyteckich Instytutach Technologicznych studenci odbywają płatne staże praktyczne (często 50% ogólnej liczby godzin). Placówki takie są finansowane również z budżetów innych ministerstw niż szkolnictwo wyższe, mogą być finansowane przez fundacje, przedsiębiorstwa itp. Dysponują one lepszymi warunkami kształcenia niż uniwersytety i kształcą metodami typu projektowego i seminaryjnego.

Francuski system kształcenia wyższego jest wyraźnie zorganizowany wokół dwóch standardów: kształcenia masowego oficjalnie bez selekcji (ma miejsce na uniwersytetach) i kształcenia przyszłych elit (rygorystycznie selekcjonowanych w Grandes Écoles i instytutach takich jak na przykład instytuty nauk politycznych).

Pierwszym, symbolicznie i statystycznie znaczącym elementem systemu są oczywiście uniwersytety, które kształcą lwią część każdego pokolenia francuskich maturzystów. Stopniowo stały się one instytucjami kształcenia masowego, doświadczeniem inicjacyjnym przed wejściem w dorosłe życie, dla 70% francuskich maturzystów. Jest jednak tajemnicą poliszynela, że najlepsi maturzyści, ci którzy zdali najbardziej prestiżową maturę “S” (specjalizacja: matematyka, fizyka, nauki ścisłe) i uzyskali ten dyplom z wyróżnieniem, kierują swoje kroki do Grandes Écoles, prestiżowych prywatnych szkół biznesu i najbardziej znanych szkół inżynierskich lub instytutów. Aby tam się dostać, trzeba zdać ogólnopanstwowy egzamin wstępny, do którego kandydaci są przygotowywani w rocznych lub dwuletnich “klasach przygotowawczych”²⁸. Studiowanie w tego typu szkołach jest bardziej nakierowane na przyszłą praktykę zawodową, studenci mają stały kontakt ze środowiskami praktyków i w wielu przypadkach zapewnioną relatywnie dobrze płatną pracę po studiach w firmach prywatnych lub instytucjach państwowych. W opublikowanej w roku 1989 książce *La Noblesse de l'État* poświęconej wykształconym kadrom szkolnictwa wyższego Bourdieu zastanawiał się, czy kształceni w tych instytucjach młodzi ludzie stali się nową *noblesse* (uszlachetnioną elitą) francuską²⁹. Analiza Bourdieu dotyczyły w szczególności Grandes Écoles, których on sam był produktem. Potwierdzały one elitarność tych placówek i ich znaczenie dla reprodukcji elit francuskich zasilających kadry najważniejszych francuskich instytucji państwowych. Bourdieu pisał nawet o swoistym monopolu, jakim dysponują one w tym zakresie, co w pewnym sensie nadal potwierdzają analizy biografii czołowych polityków francuskich z Emmanuelem Macronem na czele.

28. Klasy przygotowujące do konkursów państwowych pozwalających na studia w elitarnych *Écoles normales* we Francji w trzech zakresach: nauk ścisłych, ekonomii i zarządzania oraz studiów humanistycznych, zostały utworzone w roku 1830.

29. Pierre Bourdieu, *La Noblesse de l'État*.

Pokrywany z budżetu Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego koszt kształcenia jednego studenta w Grandes Écoles i w klasach przygotowawczych jest o 50% wyższy od kosztu kształcenia na uniwersytecie³⁰. Ma to wpływ na wielkość grup kształceniowych – są one mniejsze – liczbę nauczycieli oraz ich prestiż we Francji i na arenie międzynarodowej. Choć wiele Grandes Écoles znajduje się dzisiaj również w innych ośrodkach akademickich niż Paryż, koszty, jakie ponoszą studenci, są znacznie wyższe niż koszty kształcenia na uniwersytecie. Nic więc dziwnego, że w porównaniu do studentów uniwersytetu, pochodzą oni częściej ze środowisk klas wyższych i średnich, które dysponują niezbędnymi kapitałami nie tylko finansowymi, lecz także kapitałem relacji społecznych i kulturą niezbędną dla integracji w tych elitarnych środowiskach kształcenia z ich specyficznymi kodami zachowań, które Bourdieu nazwał *habitusem*, czyniących z nich “spadkobierców” tradycji rodzinnych.

W często cytowanej książce o mechanizmach reprodukcji elit we Francji Bourdieu i Passeron pisali już w latach siedemdziesiątych XX wieku o znaczeniu form selekcji uczniów i studentów oraz efektach metod nauczania i kontroli wiedzy w stanowieniu “dominacji symbolicznej” klas wyższych³¹. Jak wszyscy pamiętamy w opublikowanej wraz z Passeronom, jeszcze przed 1968 rokiem, książce *Les Héritiers*³², Pierre Bourdieu oceniał, że system kształcenia we Francji współtworzy mechanizmy reprodukcji odziedziczonych pozycji społecznych. Można powiedzieć, że od tamtych lat niewiele się zmieniło. Współczesne dane mówią o tym, że zmiana przynależności klasowej we Francji przebiega w skali siedmiu pokoleń. Dla porównania, zmiana ta następuje w trzech pokoleniach w krajach Europy Północnej, takich jak Dania czy Norwegia.

François Vatin i Antoine Vernet są zdania, że w okresie powojennym, stopniowo, uniwersytet staje się miejscem “zarządzania demografią kolejnych pokoleń maturzystów”³³, swoistego rodzaju “poczekalnią przed wejściem w dorosłe życie”.³⁴ Uważają oni, że to właśnie masyfikacja dostępu na uniwersytet i konkurencyjność innych instytucji kształcenia wyższego stały się jednym z elementów trwałego kryzysu uniwersytetu. W ich efekcie uniwersytety francuskie nie tylko nie są w stanie rywalizować z Grandes Écoles, ale co więcej, tracą swoją “duszę”. Niemniej jednak, jeśli przyjmiemy, jak to czyni Bourdieu, że studenci Grandes Écoles są “spadkobiercami” (*héritiers*), a studenci uniwersytetów – “zasłużonymi”, to

30. *Enseignement supérieur, Recherche, Innovation en chiffres 2018*, Ed. MESRI 2018.

31. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La Réproduction*.

32. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*.

33. François Vatin, Antoine Vernet, “La crise de l’université française: une perspective historique et socio-démographique”, *Revue du MAUSS* 1, nr 33 (2009), 55.

34. Natalia Tikhonov Sigris, “Les femmes et l’université en France, 1860–1914”, *Histoire de l’Éducation* 122 (2009), 53–70.

właśnie ci drudzy mają “interes”, aby stać się krytykami systemu. Zwracał na to uwagę w autobiograficznej analizie *Esquisse pour une auto-analyse*, kiedy pisał, że przynależność do zdefiniowanych jako elita, wyselekcjonowanych, zamkniętych w ich własnym środowisku studentów École normale pozbawia ich sensu krytycznego i czyni ich niewolnikami swoistej, współczesnej wersji scholastyki³⁵.

Relacje typu organizacyjnego: kariery studenckie i akademickie

Popatrzmy teraz na inny aspekt francuskiego systemu, odwołując się do zaproponowanego przez Howarda Beckera pojęcia “kariery”³⁶, której przebieg podlega nieustannym ocenom odwołującym się do norm typu korporacyjnego, społecznego i organizacyjnego, a których sens nadaje jej charakter społecznego uznania lub nie, zarówno w przypadku tych, którzy kształcą, jak i tych, którzy studiują.

Kariery studenckie

Zarówno pracownicy uczelni (profesorowie oraz inne grupy pracujące w różnych służbach uniwersyteckich), jak i studenci realizują na uniwersytecie pewną część swoich karier życiowych, które są lub nie uwieńczone sukcesem i które akcentują lub nie ich zdolność do myślenia krytycznego. Uczelnia, na której uzyskało się dyplom, kierunek studiów, osoby, które należały do tej samej grupy studenckiej i ich pozycja społeczna po ukończeniu studiów wpływają w dużym stopniu na postrzeganie karier studenckich, współtworzą pojęcie sukcesu lub poczucie porażki. Wszyscy wiemy, że we współczesnym świecie podstawowym narzędziem selekcji kandydatów do pracy są sformatowane CV, w których znajduje wyraz struktura socjalnego świata, który uformował kandydatów. Nieustannie publikowane rankingi uniwersytetów, listy szanghajskie, filadelfijskie i inne współtworzą konkurencyjny świat karier uniwersyteckich zarówno w przypadku nauczycieli akademickich, jak i studentów.

Uniwersytet jest miejscem kształcenia masowego (pierwszy cykl) metodą wykładów amfiteatralnych. Studenci zapisują się, czyli dokonują wyborów na określone kierunki i są akceptowani przez uczelnie w zależności od liczby dostępnych miejsc. Wiele kierunków “ścisłych” jest bardzo obleganych, a więc konkurencyjnych. Aby dokonać selekcji obowiązuje system losowania. Od 2018 roku dokonuje tego algorytm oceny zgodności profilu kandydatów z wybranym kierunkiem. W trakcie studiów licencjackich studenci mają mało albo formalne

35. Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse* (Paris: Raison d'Agir édition, 2004), 19.

36. Howard S. Becker, *Les ficelles du métier. Comment conduire la recherche en sciences sociales* (traduction de l'anglais par J. Mailhos, révisée par H. Peretz) (Paris: La Découverte, 2002).

relacje zarówno z nauczycielami akademickimi, jak i kolegami z tego samego roku, bowiem należą do wielu różnych grup studenckich mających zajęcia w różnych miejscach rozległych kampusów uniwersyteckich. Kontrola wiedzy to najczęściej metoda testów. W powszechnej opinii “la fac” to labirynt, w którym trudno znaleźć własne miejsce³⁷. Trzeba więc mobilizować zdolności adaptacyjne, być niezależnym i zdeterminowanym, aby ukończyć studia w takich warunkach. Po uzyskaniu licencjatu (według danych Ministerstwa Edukacji zaledwie 41% go kończy) przyjęcie na studia Master jest oparte na selekcji kandydatów, czyli od lat sześćdziesiątych XX wieku nic się nie zmieniło w tym zakresie. Większość studentów, którzy nie mają stypendium socjalnego, a jest ich 60%, pracuje w różnym wymiarze godzin, co częściowo wyklucza ich ze wspólnoty uniwersyteckiej, spycha na margines życia studenckiego i ma wpływ na uzyskiwane wyniki lub nawet na porzucenie studiów. To na tym poziomie widoczne są mechanizmy “dziedziczenia pozycji społecznej”.

Kariery nauczycieli akademickich

Tak jak selekcja studentów do Grandes Écoles, opisana powyżej, metody rekrutacji i przebieg karier pracowników naukowych, wymagania, jakim muszą oni podołać, są elementami budowania karier akademickich i mają bezpośredni lub pośredni wpływ na ich zdolność do budowania alternatywnych, krytycznych systemów myślenia naukowego. Możemy więc założyć, że to między innymi tutaj kryje się pewna część odpowiedzi na pytanie, czy uniwersytety francuskie są czy nie, i w jakim stopniu, miejscem tworzenia myśli krytycznej. Próba opisanego tego systemu wymagałaby napisania nowej wersji *Homo akademikusa*, opublikowanego przez Pierre’a Bourdieu w roku 1984. Zwróćmy więc uwagę na kilka podstawach elementów systemu.

We Francji nauczyciele akademicy (uniwersytety, Grandes Écoles) i badacze CNRS (Narodowe Centrum Badan Naukowych), są “urzędnikami państwowymi” typu badawczo-pedagogicznego lub badawczego (CNRS), którzy uzyskali pracę na uczelni w wyniku konkursu. W roku akademickim 2021/2022 ok. 35 tys. adiunktów i ok. 20 tys. profesorów pracowało w uczelniach wyższych. Wykonanie zawodu jest określone zasadami etycznymi obowiązującymi urzędników państwowych, które postulują: neutralność polityczną, respektowanie reguł równości i sprawiedliwości społecznej, działania na rzecz dobra publicznego, dyskrekcji w dziedzinie dostępu do informacji itp. Mobilność zawodowa kadry naukowej jest stosunkowo niewielka, najczęściej ma ona miejsce w momencie przejścia ze stanowiska adiunkta na stanowisko profesora. Na uniwersytetach francuskich

37. François Dubet, “Dimensions et figures de l’expérience étudiante dans l’Université de masse”, *Revue Française de Sociologie* XXXV (1994), 511–532.

istnieją tylko dwa stanowiska naukowo-badawcze – adiunkt i profesor. Reforma z 1984 roku zlikwidowała stanowisko asystenta.

Warunki i otwarcie wieloetapowych konkursów są zdefiniowane przez Ministerstwo i mogą do nich przystąpić tylko ci, którzy uzyskali tzw. kwalifikacje na stanowisko adiunkta (obronili doktorat) lub profesora (uzyskali habilitację) zorganizowanej dyscyplinarnie Państwowej Komisji Kwalifikującej, w której zasiadają wybierani przedstawiciele środowisk naukowych w każdej dyscyplinie. Korporacyjność tych instancji nie podlega dyskusji. Podobnie jak kwalifikacje, ogłaszane w Dzienniku Ustaw konkursy na stanowiska na uczelniach mają charakter dyscyplinarny, co powoduje w konsekwencji utrzymywanie się wspomnianego wyżej “korporatyizmu” i “bałkanizację dyscyplinarną”, choć oficjalnie wszystkie programy badawcze finansowane przez Francuską Agencję Badań Naukowych (ANR) postulują interdyscyplinarność podejść do problemów badawczych.

Wyżej opisana struktura budowania karier akademickich wyraźnie wskazuje na niezwykle konkurencyjność systemu i jego korporacyjny charakter. Reforma z 2007 roku zaostrzyła warunki konkurencji, wprowadzając do kryteriów selekcji wymagania publikacji w języku angielskim, na światowym “ryнку publikacji”, co wypromowało kulturę produktywności (przygotowanie projektów grantów, publikacje), która zastąpiła kulturę dyskusji naukowej, na którą po prostu nie starcza już czasu. Wzrost znaczenia przynależności do konkretnej dyscypliny naukowej zamyka wiele miejsc wymiany myśli pozwalających na przekraczanie raz uznanych za właściwe schematów myślenia i przenoszenia doświadczeń, na przykład w sferze metodologii i metod badawczych z obszarów jednych nauk do drugih. Można powiedzieć, że promowane są, i to już na poziomie studiów magisterskich, kariery eksperckie, doktoranci mają być specjalistami w zakresie wybranych przedmiotów badań, ich kultury naukowe są niezwykle skoncentrowane na jednym obszarze badawczym. Coraz częściej przewody doktorskie są otwierane tylko wówczas, gdy kandydat uzyskał stypendium badawcze, a te są przyznawane coraz częściej nie na projekt doktoranta, ale w ramach promowanych programów badawczych na poziomie państwowym lub międzynarodowym o środki, o które należy zabiegać.

Wiele można byłoby tu pisać o tym, kto i gdzie decyduje, o tym, jakie są tzw. priorytetowe zagadnienia i tematy badawcze, na które przeznaczane są środki finansowe w ramach programów *excellence* – Idex³⁸. Z braku miejsca pozostawimy

38. Idex – *Initiatives d'excellence*. Tak nazywa się ok. dwudziestu francuskich ośrodków akademickich o znaczeniu światowym, które dysponują znacznie większymi niż inne ośrodki funduszami badawczymi przyznawanymi konkursowo. Zostały one utworzone w roku 2010 Prawem o Finansach Publicznych. Dla przykładu Uniwersytet Grenoble Alpes uzyskał status Idex w roku 2017, potwierdzonym w roku 2021, otrzymując w latach 2017–2021 na badania naukowe we wszystkich dyscyplinach 800 milionów euro.

to do innych rozważań. Zwróćmy tylko uwagę na jedno słowo-klucz najczęściej pojawiające się w konkursach o środki badawcze w programach rządowych, regionalnych i międzynarodowych: mamy tu na myśli słowo *innovacja*, nie ma mowy o tworzeniu myśli, wszyscy mają, nieważne w jakiej dyscyplinie, współtworzyć, wspierać procesy innowacyjne odniesione do materialności tego świata. To prawda, że teoretycznie można by uznać, że innowacyjność pozostaje w organicznym związku z myśleniem krytycznym, będącym jej zapleczem, że poszukiwanie nowych rozwiązań wymaga myśli krytycznej. Tak mogłoby być, gdyby nie niezwykle rozdrobnienie tematów i przedmiotów badań, ich techniczność, materialność i powiązanie z procesami zmian technologicznych, których horyzontem jest konkurencja międzynarodowa, walka o wpływy geopolityczne czy zyski finansowe. Myśl krytyczna jest natomiast ze swojej natury polifoniczna, ponad lub interdyscyplinarna, otwarta i dyskusyjna. Jej konkretyzacja jest trudno mierzalna, trudna do wyrażenia w tabelach zysków, a przecież to ona tworzy horyzonty przyszłości. Innowacyjność przesuwana również na drugi, a nawet na trzeci plan, rolę nauk społecznych z ich “krytyczną orientacją” wobec rzeczywistości. Wraz z programem IDEX zjawisko hierarchii dyscyplin opisane przez Bourdieu w książce z roku 1984 stało się jeszcze bardziej znaczące i w większym stopniu wpływa na marginalizację nauk społecznych. Coraz częściej stają się one “naukami pomocniczymi”, a nie podstawowymi.

Kultury uniwersyteckie i “doświadczenia pokoleniowe”

Wśród wielu interpretacji źródeł kryzysu roku 1968 często pisze się o buncie francuskich studentów przeciwko władzy profesorów nazywanych mandarynami, którzy posiadali władzę symboliczną, decyzyjną na uczelniach³⁹. Władza mandarynów nie do końca została zlikwidowana reformami systemu uniwersyteckiego realizowanymi po 1969 roku, które oddały władzę decyzyjną w ręce rad akademickich, reprezentujących wszystkie grupy tworzące społeczność akademicką. Zakres symboliczny profesorskich autorytetów został w części przeniesiony do Grandes Écoles (w dziedzinie socjologii – Wyższa Szkoła Studiów w Naukach Społecznych w Paryżu – EHESS) i instytutów, gdzie odbywa się kształcenie na poziomie MD i gdzie jest czas i miejsce na indywidualizację kształcenia. Instytucje te kultywują swoistą elitarną formę nonkonformizmu akademickiego, promują zasady wolności poglądów i opinii, które sprzyjają myśleniu krytycznemu zarówno kadry naukowej, jak i studentów, i zachowaniu ich elitarniej pozycji w społeczeństwie.

39. Terry N. Clark, Priscilla P. Clark, “Le patron et son cercle: clef de l’Université française”, *Revue Française de Sociologie* n°XII-1 (1971), 19–39.

Ze względów przedstawionych wyżej umasowiony uniwersytet pozostaje jednak centralnym elementem francuskiego kształcenia wyższego, będąc równocześnie miejscem potwierdzenia autorytetu francuskiej myśli politycznej wykorzystywanym przez władze państwowe, aby wygłosić programowe wystąpienia czy otworzyć debaty dotyczące zmiany sposobu postrzegania problemów społecznych lub projekty polityczne. Wszyscy pamiętają wystąpienie prezydenta François Mitteranda w roku 1987 na Sorbonie, w którym po raz pierwszy prezydent Francji definiował społeczeństwo francuskie jako wielokulturowe⁴⁰. W roku 2017, w tym samym amfiteatrze Sorbony Emmanuel Macron snuł rozważania na temat miejsca, jakie powinna zająć Francja w Unii Europejskiej i szerzej w Europie. Pozostając filarem Republiki, uniwersytet jest miejscem kształtowania postaw obywatelskich, intelektualną przestrzenią wymiany poglądów i doświadczeń i w ten sposób generuje orientacje polityczne studentów. To właśnie w tej sferze, w sposób paradoksalny, jak to pisał Alain Touraine, widoczna jest zdolność uniwersytetu do tworzenia zrębów myśli krytycznej. Najlepiej obserwowalna jest ona w momencie tzw. ruchów studenckich, kiedy zorganizowani studenci zabierają głos w debacie publicznej, podejmują działania na rzecz zmiany paradygmatów sprawowania władzy, orientacji politycznych, priorytetów programowych. Często walcząc o własne cele, studenci stają się grupą, która wprowadza na wokandę polityczną tematy, o których rządzący albo nie chcą dyskutować, albo nie mają nic do powiedzenia. Dobrym przykładem może być ostatni wielki strajk studencki z 2006 roku.

Strajk studencki w 2006 roku (od 400 tys. do 1 miliona uczestników-manifestantów na 39 uniwersytetach) został wywołany próbą wprowadzenia przez rząd zarezerwowanego wyłącznie dla kończących studia nowego kontraktu pracy na gorszych niż stanowi to Kodeks Pracy warunkach (kontrakt CPE). W intencji rządu obniżenie kosztów zatrudnienia ponoszonych przez firmy miało pomóc absolwentom w znalezieniu pracy. Propozycja ta została natychmiast dobrze zrozumiana jako tworzenie "kwalifikowanej pracy na wyprzedz" i to właśnie z nią, czyli tak jak w 1968 roku, studenci podjęli walkę. Bunt studencki w roku 2006 był równocześnie walką przeciwko własnej deklasacji zawodowej, próbą przekształcenia absolwentów w "tanią siłę roboczą", ale też obnażeniem hipokryzji systemu i dyskursu politycznego budowanego wokół retoryki "integracji zawodowej" i "równości szans", którą mają gwarantować studia wyższe. Strajk rozpoczął się na wydziałach nauk humanistycznych na prowincji, by stopniowo objąć także uniwersytety paryskie. Strajkujące wydziały prawa i nauk społecznych to miejsca, gdzie wykłady dostarczają wiedzy o mechanizmach funkcjonowania społeczeństw

40. Mitterand powiedział wówczas: "myślę, że wszyscy jesteśmy trochę rzymscy, trochę niemieccy, i sądzę, że staliśmy się już w pewnym sensie trochę arabscy".

i gdzie wielokulturowość studentów łączy się z dużym poczuciem niepewności co do uzyskania odpowiadającego aspiracjom absolwentów zatrudnienia po skończeniu studiów. Obserwując działania studentów z nauk politycznych, którzy wraz ze studentami wydziału prawa stanęli na czele ruchu w Grenoble, miałam okazję przyglądać się, w jak dużej mierze ich slogany, ich formy działania odwoływały się do wiedzy dyskutowanej w trakcie seminariów, które wówczas prowadziłam. Strajk 2006 był "wprowadzeniem w życie" reguł dotyczących budowania ruchu społecznego, konsultacji z bazą strajkujących, demokratycznego podejmowania decyzji, organizacji debat publicznych, respektowania pluralizmu i prowadzenia negocjacji z rządem przy respektowaniu zasady *non-violence*. Podobnie jak w 1968 roku, kiedy to wsparci przez związki zawodowe studenci doprowadzili do dymisji gen. de Gaulle'a, w 2006 studenci wygrali z rządem. Zaadaptowane już przez Parlament i zatwierdzone przez Trybunał Konstytucyjny prawo nie zostało wprowadzone w życie. Wydarzenia z 2006 roku stały się doświadczeniem pokoleniowym, kolejnym wyrazem krytyki systemu politycznego i społecznego jako całości, a nie tylko krytyką uniwersytetu oderwanego od społecznej i ekonomicznej rzeczywistości.

Wnioski

Przejdźmy do kilku wniosków. Uniwersytet francuski pozostaje instytucją kształcenia masowego o charakterze pokoleniowym i inicjacyjnym, który tylko częściowo przygotowuje do pracy zawodowej. Przywiązany do wartości i kultury republikańskiej uniwersytet francuski jest miejscem, gdzie najlepiej są widoczne wewnętrzne sprzeczności systemu, który promuje równość i nieustannie z nią ma kłopot. Jest to miejsce przekazu wiedzy i kontroli jej nabycia, budowania karier zgodnych z obowiązującymi normami, konkurencją i promocją innowacyjnej "excellence", którą promuje reforma z 2007 roku i programy Idex. W porównaniu do innych instytucji kształcenia wyższego we Francji, w szczególności Grandes Écoles, uniwersytet nie jest najlepszym miejscem kształtowania myśli krytycznej. Wynika to z jego strukturalnych cech, którymi są:

- nauczanie masowe, typu reprodukcyjnego i abstrakcyjnego,
- silne kultury korporatyizmu dyscyplinarnego,
- słaba mobilność kadr naukowych,
- rozdrobnienie studiów magisterskich,
- selektywność studiów magisterskich i studiów doktoranckich,
- duża konkurencja na wyższych latach studiów: wyniki, uzyskanie stypendiów naukowych, znalezienie promotora pracy końcowej.

Potencjał tworzenia myśli krytycznej jest mobilizowany na uniwersytecie na marginesie procesu nauczania, jego nośnikiem są nie tyle kadry naukowe zajęte ich własnymi karierami, ile sami studenci, którzy interpretują rzeczywistość i własne doświadczenia życiowe, aktualizując wiedzę o społeczeństwie, o mechanizmach sprawowania władzy, ryzyku ekologicznym, o rozmiarach wykluczenia społecznego i nierówności, którą często tak dobrze znają z doświadczeń osobistych i rodzinnych. Jest to możliwe przede wszystkim na wydziałach, które zachowały jeszcze pluralizm form uczenia (wykłady, ćwiczenia, seminaria) i pluralizm dyscyplinarny, na kierunkach, na których studenci są najbardziej zróżnicowani społecznie. Ekspresja owej myśli krytycznej jest wyrazem doświadczeń pokoleniowych studentów, które odnoszą się do warunków studiowania, waloryzacji uzyskanego dyplomu i zajęcia odpowiadającego ich aspiracjom miejsca w strukturze społecznej. Jest ona krytyką systemu politycznego jako całości. Doświadczenia studenckie konfrontowane ze społecznie dominującym przekonaniem “o braku przyszłości”, życia w społeczeństwie ryzyka, stają się punktem wyjścia do formułowania często radykalnych w ich treści form przekonań politycznych młodych Francuzów, zasilających szeregi ruchów politycznych typu “niepodporządkowani” (Ruch *La France insoumise* założony przez Jeana-Luca Mélenchona), ruchy ekologiczne czy obecnie ruchy domagające się zakończenia wojny w Palestynie. Możemy więc uznać, że historyczną formą ekspresji myśli krytycznej stają się manifestacje, marsze, strajki okupacyjne i inne formy niezgody na panujący porządek i formy rządzenia, w sensie Foucaulta, które wyrażane są w przestrzeni publicznej. To one stają się miejscami, w których przebiega debata publiczna dotycząca niezbędności reform i zmiany paradygmatów myślenia politycznego, nie tylko na uniwersytecie, ale ogólniej – w społeczeństwie francuskim.

W efekcie, i to jest optymistyczny wątek w naszych rozważaniach, od 1968 roku, symbolicznie, studenci francuscy pełnią funkcję “strażników ładu republikańskiego” i przestrzegania “obietnic”, jakie niesie w sobie zdefiniowany w momencie rewolucji francuskiej i wciąż aktualny projekt polityczny republiki, w której chcą żyć i pracować – wolność, równość i solidarność. To właśnie kapitał “myśli krytycznej”, jakim dysponują studenci, sprawia, że uniwersytet francuski jest swoistym “papierkiem lakmusowym” pozwalającym ocenić stan nastrojów społecznych we Francji, odwołujących się do postrzegania, respektowania podstawowych ideałów Republiki przez rządzących.

Bibliografia

Archer, Margaret S. *The Reflexive Imperative in Late Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

- Beck, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage, 1992.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, Scott Lash. *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Becker, Howard S. *Les ficelles du métier. Comment conduire la recherche en sciences sociales* (Traduction de l'anglais par J. Mailhos, révisée par H. Peretz). Paris: La Découverte, 2002.
- Boisvert, Jacques. "Pensée critique: définition, illustration et applications". *Revue québécoise de psychologie* 36, nr 1 (2015), 3–33.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Passeron. *La Réproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Minuit, 1970.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Passeron. *Les Héritiers*. Paris: Minuit, 1964.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Paris: Minuit, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *La Noblesse de l'État*. Paris: Minuit, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *Retour sur la réflexivité*. Paris: Editions EHESS, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Raison d'Agirédition, 2004.
- Boudon, Raymond. "La crise universitaire française: essai de diagnostic sociologique". *Annales. Economies, sociétés, civilisations* 24, nr 3 (1969), 738–764.
- Charle, Christophe. *La République des universitaires 1870–1940*. Paris: Seuil, 1994.
- Clark, Terry N., Priscilla P. Clark. "Le patron et son cercle: clef de l'Université française". *Revue française de sociologie* nr XII-1 (1971), 9–39.
- Dewey, John. *Comment nous pensons*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2004.
- De Ketele, Jean-Marie. "La pédagogie universitaire: un courant en plein développement". *Revue Française de Pédagogie* 172 (juillet-septembre 2010), 5–13.
- De Lagasnerie, Gérard. "Néolibéralisme, théorie politique et pensée critique". *Raisons Politiques* 52 (2013/4), 63–76.
- Dubert, André R., Garbier, Bruno (dir.). *La pensée critique des enseignants. Elements d'histoire et de théorisation*. Havre: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015.
- Dubet, François. "Dimensions et figures de l'expérience étudiante dans l'Université de masse". *Revue Française de Sociologie* XXXV (1994), 511–532.
- Enseignement supérieur, Recherche, Innovation en chiffres 2018*. Ed. MESRI 2018.
- Felouzis, Georges (dir.). *Les mutations actuelles de l'Université*, 363–380. Paris, PUF, 2004.
- Felouzis, Georges. *La condition étudiante*. Paris: PUF, 2001.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)". *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 84, nr 2 (avril-juin 1990), 35–64.
- Hurstel, Françoise. "Mai 68, le Pater familias est mort... que vivent les pères! Les fonctions dupère, avant, pendant et après Mai 68". *Les Sciences de l'Éducation – Pour l'Érenouvelle* 41, 3 (2008), 95–112.

- Johnson, Ralph H. "The Problem of Defining Critical Thinking". W: *The Generalizability of Critical Thinking: Multiple Perspectives on an Educational Ideal*, ed. S. P. Norris, 38–53. New York, NY: Teachers College Press, 1992.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.
- Marx, Karl, Frederic Engels. *Ideologia niemiecka* (1846). Warszawa: Książka i Wiedza, 1975.
- Mendel, Gérard. *Une histoire de l'autorité: permanences et variations*. Paris: La découverte, 2002.
- Paivandi, Saeed. "La professionnalisation de l'Université française: la perspective étudiante". *Cahiers de la recherche sur l'éducation et lessavoirs* (2011), horssérie, 167–186.
- Pallascio, Richard, Daniel Marie-Françoise. *Pensée et réflexivité: théories et pratiques* (Vol. 14). Québec: PUQ, 2004.
- Panissal, Nathalie, Marie-Claude Bernard. "La formation de la pensée critique revisitée par l'approche historico-culturelle". *Revue Internationale eduCRIRES: Innover dans la Tradition de Vygotsky* 5, nr 1 (2021), 1–17.
- Prost, Antoine. "1968: mort et naissance de l'université française". *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire* 23 (juillet-septembre 1989), 59–70.
- Renaut, Alain. *Les Révolutions de l'université: essai sur la modernisation de la culture*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.
- Tikhonov Sigrist, Natalie. "Les femmes et l'université en France, 1860–1914". *Histoire de l'Éducation* 122 (2009), 53–70.
- Touraine, Alain. *Le mouvement de mai ou le communisme utopique*. Paris: Seuil, 1968.
- Vatin, François, Anatoine Vernet. "La crise de l'université française: une perspective historique et socio-démographique". *Revue du MAUSS* 1, nr 33 (2009), 47–68.



Próba pojęcia metafizyki

Essaying the concept of metaphysics

Abstract: This paper attempts a new take on metaphysics with the help of philosophers who are usually perceived as opposing the metaphysical tradition. This was done on the basis of an etymological deconstruction and a demonstration of the “technical” way of being of man in nature. The next section shows Michel de Montaigne as an example of the outlined metaphysical nature of man – “customary nature.” Essential to it is the act of writing, understood both literally and metaphorically. Hence, in the last part of the article, for metaphysics as an ever-present challenge to contemporary philosophy, the essay turns out to be the best form.

Keywords: metaphysics, essay, Michel de Montaigne, nature, deconstruction

Niewiele znajdziemy równie fascynujących historii jednego pojęcia jak ta dotycząca metafizyki. Od umieszczenia zbioru Arystotelesowskich tekstów, które nie pasowały do innych ksiąg, obok jego *Fizyki*, przez niezliczone koncepcje ontologiczne: materializmy, idealizmy, transcendencje, immanencje, monizmy czy pluralizmy, aż po ogólną nazwę europejskiej tradycji intelektualnej, która zasadza się na poznaniu *arche* i *telos* świata¹. Ten pozornie jednolity ciąg przełamują heretyckie względem tradycji użycia terminu. Tak jak pojęcie Boga bywało ujmowane w daleki od ortodoksji sposób, tak też metafizyka miewała różne sensy. Nie zamierzam jednak ujawniać historycznych aktów myślowej herezji, lecz zaproponować własne pojęcie metafizyki. Pozostaje ono uwikłane w filozoficzne dziedzictwo, z którego wyrasta – to rzecz nieuchronna. Jak pisał Jacques Derrida: “Nie ma sensu obywać się bez pojęć metafizycznych, aby atakować metafizykę. Nie mamy języka – składni i słownika – który nie dotyczyłby

1. W *Metafizyce* Arystoteles tak charakteryzuje filozofię: “wiedza i poznanie dla nich samych występują w największym stopniu w wiedzy o tym, co jest najbardziej poznawalne [...]; najbardziej poznawalne są pierwsze zasady i przyczyny [...]. Wiedza zaś, która wie, w jakim celu każda rzecz powinna być wykonana, jest wiedzą najwyższą [...], musi to być wiedza poszukująca pierwszych zasad i przyczyn, bo dobro i cel są jedną z przyczyn” (Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak (Warszawa: PWN, 1983), 982 b, 8).

tej historii; nie potrafimy wymówić ani jednego destrukcyjnego zdania, które już nie wśliznęło się w formę, logikę i dające się wywnioskować postulaty tego właśnie, co próbuje kwestionować”². Zarazem nowe opracowanie pojęcia metafizyki, którego szkic tutaj przedstawię, stanowi być może przekroczenie i otwarcie tego dziedzictwa. Tworzy więc szansę dla myślenia, które podejmie trud walki z własnymi dogmatyzmami, jednocześnie unikając beznadziejnego – w złym sensie nihilistycznego bądź po prostu naiwnego – głoszenia śmierci metafizyki³.

Próbę nowego opracowania pojęcia metafizyki podejmę w trzech krokach. Po pierwsze zarysuję możliwość etymologicznej dekonstrukcji terminu “metafizyka”, a także pokażę jego konieczne uzupełnienie. Po drugie omówię *Próby* Michela de Montaigne’a jako dzieło, które stanowi przykład techniki czy sztuki metafizyki zgodnie z zarysowanym pojęciem. Po trzecie wykażę, iż właściwą formę pisania metafizyki stanowi esej.

Meta, physis, techné

Jak wiadomo, na wyraz “metafizyka” składają się dwa człony. We wszystkich wersjach językowych ciągle wyraźne są greckie *meta* oraz *physis*. Przedrostek “meta-” zwykle tłumaczy się jako “po, poza, ponad, coś zewnętrznego, następnego, wyższego stopniem”⁴. Nic dziwnego, że ów przedrostek naprowadza na transcendentną, a w każdym razie nadrzędną czy bardziej fundamentalną sferę bytu. Przynajmniej wtedy, gdy człon drugi, *physis*, pojmuje się jako to, co istnieje, w znaczeniu bycia obecnym w pełni, substancjalnie i absolutnie, bez zanieczyszczeń, bez przygodności. Natura, jak zazwyczaj przekłada się słowo *physis*, miałaby wówczas stanowić esencję czy zasadę wszechrzeczy, a wszelkie poruszenia, zmienność i przemijanie byłyby tylko powierzchownymi muśnięciami na stałym obliczu – czyli na rzekomo naturalnym fizys – istnienia⁵. Tymczasem zarówno *meta*, jak i *physis* zawierają w sobie sensy, które pozwalają na przeformułowanie pojęcia metafizyki. I to z jednej strony bez nadużyć etymologicznych, a z drugiej – bez zarzutu o jałowe i puste gry językowe.

2. Jacques Derrida, “Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych”, przeł. Monika Adamczyk, *Pamiętnik Literacki* 77, nr 2 (1986), 254.

3. Jak pisali dobitnie Deleuze z Guattarim: “śmierć metafizyki lub przekroczenie filozofii nigdy nie były dla nas problemem: jest to bezużyteczna, męcząca gadanina” – Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 16.

4. Por. R. Murray Thomas, “Mapping Meta-Territory”, *Educational Researcher* 13, nr 1 (1984), 16–18.

5. Por. Arthur O. Lovejoy, “The Meaning of *Φυσική* in the Greek Physiologists”, *The Philosophical Review* 18, nr 4 (1909), 369–383.

Gdy wczytamy się w odnalezione w starogreckiej literaturze użycia słowa *meta*, bez trudu uchwycimy jego semantyczną tonację. Z pewnością nie wiąże się ono z hierarchią, dominacją, nadrzędnością, podporządkowaniem czy transcendencją. Należałoby raczej mówić o kontekście bycia razem, bycia z lub w, lub przy. Tłumaczenia strzępków zdań dawnych poetów czy filozofów obejmują takie sensy jak: pośród, między, wraz z, wspólnie, w trakcie, w toku, podczas, po, następnie, obok, za, a także sens zmiany położenia, przesunięcia, poruszenia, odstępu⁶. Jak widać, mogą to być znaczenia niemal przeciwstawne – wspólność i różnica, jednoczesność i następstwo. Niemniej pozostają one w ramach określanych po pierwsze przez bezpośredniość relacji, a po drugie przez swoistą rozciągłość, czasową lub przestrzenną. Te dwie właściwości wskazują na wspólny wymiar, na immanencję równych sobie elementów, nie zaś transcendencję, za którą szedłby stosunek absolutnej wyższości i niższości. Bezpośredniość relacji i rozciągłość świadczą, iż mamy do czynienia ze strukturą współwystępowania, wzajemnych napięć i zależności – bycia dalej, obok, a jednak podczas, między i pośród, bycia przy i razem.

Według współczesnych glosariuszy *physis* znaczy pochodzenie, wskazuje się też na narodziny, urodzenie⁷. Ponadto ważny sens tego wyrazu stanowi wzrastanie, rozwój, a więc proces, który zachodzi po źródłowej chwili zaistnienia. Wreszcie Grecy nazywali tym słowem efekt wzrostu, czyli konstytucję, określony charakter indywiduum lub formę bytu. Pojęcie natury służyło więc do wskazania na każdy moment stawania się, zarówno jego załączki, rozwój, jak i utrwalenie na dobre. Ta wieloznaczność wpływa na sensy kluczowych dla historii myślenia terminów: źródła, postępu i pełni. Skoro termin natury obejmuje i początek, i kres, to wskazuje ostatecznie na powszechną dynamikę, w której pierwszy ruch i ruch ostatni nie są absolutnymi punktami odniesienia. Tak naprawdę nie ma tego, co pierwotne, ani tego, co finalne – w mocnym sensie. Mocny sens znaczyłby zaś odwołanie do nadnaturalnej ostateczności, do momentów lub miejsc spoza znanego świata.

Pojęcie *physis* odnosi do procesów stawania się w dowolnych jego wymiarach. Gdy wskazuje na pochodzenie czy cel, to nie w znaczeniu nadrzędnych instancji, które zawiadywałyby trwaniem. Natura to ciągły wzrost i przemijanie, z perspektywy ludzi przecinany chwilami narodzin i śmierci. Obiektywne punkty stałe są tylko złudzeniem w strumieniu różnorodności. Na tę aporetykę omawianego pojęcia nakłada się druga, podobna co do struktury. Otóż grecki wyraz *physis* znaczył także ogólny porządek wszechrzeczy, boski ład. Ponadto stosowano go

6. Zob. “μετά”, w: Greek Word Study Tool, Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=meta%2F#lexicon> (27.01.2020).

7. Zob. “φύσις”, w: Greek Word Study Tool, Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=fusis&la=greek#lexicon> (29.02.2020). Podstawowy dla mnie obszerny spis znaczeń znajdujemy w leksykonie Liddella, Scotta i Jonesa (LSJ).

dla określenia charakterów czy specyfiki jednostkowych bytów. Natura byłaby więc z jednej strony największym uogólnieniem, a z drugiej znakiem osobliwości. Jest i strona trzecia: pojęciu *physis* można również przypisać sens rodzaju, kategorii istnień. Jak zatem widać, przechodzi ono przez wszystkie szczeble ontologicznej klasyfikacji. Znow ten jeden termin dotyczy pełnego spektrum istnienia. W pierwszym zbiorze sensów natura oznaczała różne tryby historyczności lub czasowości. Natomiast w ramach drugiego zestawu natura odnosi się do różnych zakresów ogólności, od tego, co jednostkowe (wręcz nieogólne), do tego, co uniwersalne.

Nauka, która dążyłaby do zrozumienia *physis* – w ujęciu zgodnym z etymologiczną wieloznacznością – musiałaby tak naprawdę uchwycić ogół istnienia, czasoprzestrzeń jako taką oraz wszystkie pojedyncze chwile i byty z osobna. Tego ogółu nie można by było przedstawiać jako parmenidejskiej jedni w bezruchu, natura jest przecież bezustannym pędem w wielu rozmaitych kierunkach jednocześnie. W każdym razie taki sens niesie jej historyczne pojęcie. Zgodnie z nim idea *physis* musi być myślą powszechnej wielości i różnicy w nieograniczonych dziejach i obszarach współistnienia tego, co osobliwe, mniejszościowe, tymczasowo pojedyncze i konkretne. Trudno więc prowadzić badania nad *physis* pod sztandarem nauki, która polega na adekwatnym przedstawianiu wybranych fragmentów rzeczywistości. Nauka sięga, choćby bezwiednie, po ideały trwałych substancji czy niezmiennych jakości, uniwersalnych praw lub określonych logik rozwoju przyrody. Fizyk bada *physis*, ale tylko w wąskiej, specyficznej dziedzinie; każdy naukowiec szuka natur w zakładanym z góry sensie, na przykład starając się poznać naturę gatunku *homo sapiens*, naturę zwierzęcego mózgu, kapitalistyczną naturę światowej gospodarki, naturalny cykl demograficzny w wybranym społeczeństwie czy naturalne ekosystemy pewnych roślin lub zwierząt. I takie nastawienie wydaje się wypływać z głębokich warstw dziedzictwa metafizyki, która szuka pełnej, totalnej obecności, uobecnienia *arche* i *telos*⁸.

Metafizyka w jej dominującej formie, czyli za Heideggerem: metafizyka obecności, nawet nie próbuje uchwycić tej wielości pojęcia natury. Wręcz przeciwnie – usiłuje je raczej oczyścić z wszelkich nadmiarowych sensów, rzekomo wtórnych i nieistotnych. “Zachodnia metafizyka, rozumiana jako ograniczenie sensu bycia do obszaru obecności, wytwarza się jako dominacja pewnej formy językowej”, pisał Jacques Derrida⁹. Nieprzypadkowo w jednym z leksykonów

8. Ciekawą próbę związania współczesnej filozofii i nauki, a wraz z tym próbę nowej metafizyki, podjął Quentin Meillassoux w książce *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przeł. Piotr Herbach (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015). Celnie skrytykowała ją z kolei Catherine Malabou w *Avant demain. Epigénèse et rationalité* (Paris: PUF, 2014).

9. Jacques Derrida, *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak (Łódź: Oficyna, 2011), 48.

wyróżniono filozoficzny termin natury jako fundamentalnej zasady świata lub indywidualnej substancji, a także jako wszechbytu, czyli Natury pisanej wielką literą. Metafizyczne systemy europejskich filozofów opierały się na ujęciu *physis* jako elementu stałego, absolutnego i transcendentnego względem zmiennej i przygodnej codzienności. Zauważmy, że mamy w tej tradycji do czynienia z podwójnym ograniczeniem wieloznaczności: po pierwsze przez wąskie rozumienie natury, po drugie zaś przez uczynienie z przedrostka *meta* znaku tego, co nadnaturalne. Tymczasem utworzone przed wiekami z omówionych wyżej greckich słów pojęcie metafizyki nabiera zupełnie innego charakteru, gdy tylko dostrzeże się jego dekonstrukcyjny potencjał.

Ośrodkiem metafizyki, zarówno w sensie tradycyjnym, jak i zdekonstruowanym, jest człowiek. Sądzę, że metafizyczność ludzkiej egzystencji najlepiej oddaje pojęcie sztuki. Sztuka odnosi się do greckiej *techne*, a także do łacińskiej *ars*. Oczywiście są związki sztuki z techniką, technologią, rzemiosłem, ogólnie pracą wytwórczą, ale również spekulatywną pracą rozumu (przypomnijmy “siedem sztuk wyzwolonych”, *artes liberales*). Powstające w toku rozwoju kultur style zachowania i działania stanowią jak gdyby sztuczne uzupełnienia, przez które to, co naturalne, dzieje się w ludzkim kontekście¹⁰. Ta sztuczność bywa naiwnie wynoszona ponad rzeczywistość, w której funkcjonuje, jak gdyby udawało się uchwycić absolutne inwarianty wszechświata. Tak powstały sens metafizyki trzeba sprowadzić do wymiaru obcowania z otaczającą nas przyrodą, cywilizacją i ludźmi. Człowiek bowiem uprawiający sztukę – a więc każdy uczestnik kultury, nie tylko naukowiec, artysta czy filozof – o tyle przekracza to, co przyziemne i na wskroś naturalne, o ile pozostaje w naturę uwikłany jako rzemieślnik własnej codzienności¹¹. Ludzie uczestniczą w *physis* na sposób *techne*: realizując zamiary swoje lub innych, wykonując niezbędne czynności dla przetrwania, zaspokajając potrzeby i pragnienia, zawsze wprowadzają element techniczny, dodatkowy sztuczny żywioł. I tym samym wynajdują nowe praktyki w ramach naturalnego biegu wszechrzeczy. Rzecz jasna różne są kulturowe oblicza ludzkiej natury, ale w ogromnej mierze polega ona na bezustannym rozwijaniu metafor *physis*: “nie mamy możliwości uniknięcia metafory ontycznej, kiedy artykułuje się bycie w języku, kiedy wpuszcza się je w obieg językowy”¹².

10. Zob. opisy logiki uzupełnienia czy suplementu w *O gramatologii*, m.in.: “Nieskończony proces uzupełniania zawsze już *zachwiał* obecnością, zawsze już wpisał w nią przestrzeń powtórzenia i rozdzielenia siebie” – Derrida, *O gramatologii*, 217.

11. Zob. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: WUJ, 2008).

12. Jacques Derrida, “Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Levinasa”, w: *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński (Warszawa: KR, 2004), 234.

W ramach przykładu zaprezentuję autora, w którego dziele wielorakie pojęcie natury pełniło kluczową funkcję. Zarazem jego pisarskie wysiłki realizowały trudną sztukę życia i myślenia zgodnie z naturą. Chodzi o Michela de Montaigne'a i jego *Próby* (w oryginale *Essais*)¹³. Z jednej strony jest to przykład dekonstrukcji metafizycznej tradycji, która odbywa się niezależnie od epoki, bo mowa o tekście z XVI wieku, jeszcze przed głównymi prądami nowoczesnymi czy ponowoczesnymi. Z drugiej strony sam Montaigne myślał w sposób właśnie metafizyczny w pełnym sensie tego terminu. *Próby* do dziś – a może zwłaszcza dziś – ożywiają pojęcie metafizyki. Powtarzając ów termin razem z Montaigne'em, możemy go raz jeszcze zastosować, ale tym razem tak, by uchwycić różnicę jako naturalny ruch istnienia.

Montaigne nie był filozofem, co w XVI wieku znaczyło tyle, że nie zajmował się poszerzaniem ludzkiej wiedzy¹⁴. U kresu średniowiecza była to wiedza ciągle uzależniona od doktryn teologicznych, choć dzięki humanistom religijny monopol zaczynał się trząść w posadach. Niemniej w mocy pozostawała metafizyka dogmatyczna, po arystotelesowsku skupiona na substancjach, materiałach i formach. Oczywiście z łatwością znajdziemy wczesnonowożytnych autorów, którzy rozwijali alternatywne wizje metafizyki, takich jak Mikołaj z Kuzy, Pietro Pomponazzi czy Giordano Bruno. O tyle Montaigne nie był kimś wyjątkowym. Szczegółne jest u niego połączenie życia z działalnością pisarską, sztuką opowiadania o świecie z autorskiej perspektywy, nie stroniąc od prywatnych wynurzeń i osądów. W *Próbach* teoria natury przenika się z naturalną praktyką codzienności. Pisany przez dwadzieścia lat tekst to stawanie się przez naturę – naturę Montaigne'a, naturę ludzką, naturę świata – własnym przemijaniem, jak gdyby przyjęciem siebie jako zawsze już innej, choć ciągle powtarzanej różnicy.

Pojęcie natury jako rzeczywistości, która jest z zasady zmienna i dynamiczna, odgrywa fundamentalną rolę dla zawartej w *Próbach* myśli¹⁵. Mamy tu do czytania z jawną inspiracją filozoficznym poematem Lukrecjusza *De rerum natura*, wielokrotnie przez Montaigne'a cytowanym¹⁶. Przez naturę rozumie więc ogół

13. Michel de Montaigne, *Próby*, t. 1–3, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy) (Warszawa: PIW, 1985). Zob. Jakub Dadlez, *Michel de Montaigne i nowoczesność. Próba historii myślenia* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2023).

14. Kontekst epoki – zob. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, red. Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler, Jill Kraye (Cambridge: CUP, 1988); Jean Delumeau, *Cywilizacja odrodzenia*, przeł. Eligia Bąkowska (Warszawa: PIW, 1987).

15. Zob. Hugo Friedrich, *Montaigne*, przeł. Robert Rovini (Paris: Gallimard, 1968), 292–293, 330.

16. O powrocie tego dzieła w renesansie – zob. Stephen Greenblatt, *Zwrot. Jak zaczął się renesans*, przeł. Magdalena Słysz (Warszawa: Albatros, 2012).

tego, co istnieje, przy czym istnienie polega zawsze na niestałości, na bezustannych metamorfozach, na ciągłym procesie wzrostu i giniecia, na przechodzeniu między względnie trwałymi stanami, od narodzin aż do śmierci, która okazuje się innym początkiem w powszechnym obiegu. Tożsamość natury w ogólnym sensie nie oznacza transcendentnej jedności, lecz "powszechną i stałą różnorodność [*varieté*]" : "Świat stoi jeno samą sprzecznością i różnorodnością"¹⁷. Przyroda nie jest z góry ustalonym łańcem, o rygorystycznych prawach i ścisłych mechanizmach¹⁸. Jest tylko jedna zasada *physis*: wzrostu, któremu towarzyszy zanikanie. Kierunki, natężenia, proporcje, prędkości, wymiary są natomiast kwestią przypadku albo też fortuny.

Trudno mówić o istocie wszechrzeczy, gdyż nie ma się do czynienia z żadną trwałą esencją. Jak głosił cytowany przez Montaigne'a Lukrecjusz: "I żadna rzecz nie zostaje podobną do siebie: wszystko natura zmienia i zmusza do obrotu"¹⁹. Na świat składają się jednostki materii ożywionej i nieożywionej, przynależące do różnorodnych rodzajów i gatunków, które jednak nie tworzą inwariantnej struktury, nie wypływają z absolutnego źródła ani nie dążą do ostatecznej pełni. W przyrodzie "nie masz nic, co by trwało, ani co by było stałe; jeno wszystkie rzeczy albo rodzą się, albo się urodziły, albo umierają"²⁰. To samo dotyczy rodzaju ludzkiego, którego przedstawiciele z łatwością ulegają wizjom człowieczej substancji o wyższej niż reszta stworzenia esencji. Tymczasem: "Jest niejaka odmienność, są rangi i stopnie; ale pod wspólną postacią tej samej przyrody"²¹. Natura ludzka powtarza ogólną naturę jako dynamikę różnicy: "nie ma żadnego stałego istnienia, ani w naszej istocie, ani w innych przedmiotach; i my, i nasz sąd, i wszystkie rzeczy śmiertelne toczą się i płyną bez ustanku. [...] i sądzący podmiot, i sądzone przedmioty znajdują się w nieustannej odmianie i ruchu"²².

17. Montaigne, *Próby*, t. 1, 269; t. 2, 49. Na marginesie zwróćmy uwagę, że polski przekład tych wyrażen może sugerować jakiegoś rodzaju niewzruszony fundament. Tymczasem w pierwszym wyraz "stałą" oddaje francuskie *constante*, które odnosząc do próby *O stałości* [*De la constance*] – krytycznej wobec tytułowej idei – uwydatnia kontrast między doświadczeniem różnorodności a wyobrażeniem stałego absolutu. Drugie wyrażenie nie zawiera z kolei słowa "stoi", lecz brzmi: *Le monde n'est que varieté & dissemblance*. Nie chodzi zatem o niezmienny grunt, ale o nieskończony proces zmian, które wynikają z coraz to nowych poróżnień.

18. U Montaigne'a pojawia się co prawda termin praw natury, nie należy mu jednak przypisywać mocnego, deterministycznego sensu, zwłaszcza gdy uwzględni się stosunek autora *Prób* do jurydycznych systemów jego czasu. Montaigne był przez wiele lat zawodowo związany z wymiarem sprawiedliwości i zapewne przez osobiste doświadczenia ukształtowało się w nim raczej relatywistyczne pojęcie prawa. Por. André Tournon, *La glose et l'essai* (Paris: Honoré Champion, 2001).

19. Montaigne, *Próby*, t. 2, 277.

20. Montaigne, *Próby*, t. 2, 278.

21. Montaigne, *Próby*, t. 2, 146.

22. Montaigne, *Próby*, t. 2, 276.

Jak pisał Jean Starobinski: “nieskończona różnorodność zdarzeń ludzkich jest tylko aspektem nieskończonej różnorodności naturalnego procesu wytwarzania, którego bogactwo nam umyka”²³. Rodzajowa natura człowieka nie jest żadną stałą fizyczną. Stanowi jedną z wersji *physis*, choć oczywiście obdarzoną specyficznym dla siebie kształtem. Otóż ludzka natura ma formę zwyczajowości²⁴. Paradoks sformułowania “natura zwyczajowa” nie stanowi błędu logicznego – mamy przecież do czynienia z opisywaną wyżej relacją przyrody i jej *techné*. Człowiek posiada techniczną naturę, opartą na uzupełnianiu tego, co dane i zastane, na wytwórczości, rzemiośle, sztuce i sztuczności, kulturze z jej wzorcami i normami. Montaigne wielokrotnie dzielił się z czytelnikiem niechęcią do dworskich gestów, powszechnych zabobonów, pustych ceremonii czy krępujących swobodę instytucji. Niemniej te i inne ograniczenia naturalnych w szerokim sensie popędów i pragnień były dla niego znakiem osobiście ludzkiej natury.

W człowieku natura powtarza swój ruch na zasadzie różnicy między zwyczajowością a tym, co zawsze już buntuje się przeciwko narzucanym przez kulturę schematom. Żyjemy na co dzień uwikłani w sieć zależności, które mają charakter *stricte* kulturowy, od niby najbardziej spontanicznych gestów przez realia komunikacji językowej po nieraz rażące sztucznością maniery sfery publicznej. Zarazem tak właśnie działamy z natury, tak nasza natura uformowała się w toku historii (albo raczej: jako historyczna). Przy czym nie zatrzymując się nigdy w żadnym *status quo*, zwyczajowość ulega ciągłym transformacjom, zarówno wewnętrznym, jak i wynikającym z przepływów między ludźmi a przyrodą. Najdawniejsze tradycje i style życia, wyniesione z wczesnego dzieciństwa skłonności i przyzwyczajenia, najbardziej sumienna dyscyplina zagorzałych ascetów – wszelkie opisywane w *Próbach* przejawy zwyczajowej natury ludzkiego gatunku uczestniczą w ogólnym kontekście metamorfizmu. Wyzwaniem dla myślenia jest taka sztuka życia, by naturalne dla człowieka poleganie na zwyczajach i nawykach nie hamowało swobodnego, wielorakiego i niespodziewanego przekształcania się natury. Innymi słowy, by nie ulec metafizycznej egzaltacji i pozostać przy rzeczywistości, odnaleźć się w jej przemijaniu.

Jednostkowa natura każdej istoty rodzaju ludzkiego składa się z licznych sił i napięć, które pochodzą zarówno z kultury, jak i z fizjologii oraz środowiska. Tak naprawdę zaś te wymiary wzajemnie się przenikają, tworząc jedną, choć poplątaną i niestałą naturę poszczególnego człowieka. Podążając za zwyczajem, przywdziewamy coraz to nowe szaty, zakładamy różne maski zależnie od roli, w której aktualnie występujemy. Przy czym za owymi pozorami nie kryje się

23. Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement* (Paris: Gallimard, 1982), 321.

24. Zob. Marie-Luce Demonet, “Nature coutumière”, w: *Michel de Montaigne. Les Essais* (Paris: PUF, 1985), 21n.

żadna pierwocina, a doświadczany świat, w tym doświadczana tożsamość, ma zawsze subiektywny charakter. Montaigne poświęca wiele miejsca samemu sobie i czyni to zgodnie z własną deklaracją. Jedną z najsłynniejszych fraz eseisty pochodzi ze wstępnego zwrotu do czytelnika i brzmi: "siebie bowiem maluję tutaj"²⁵. Po malarską metaforę autor *Prób* sięga często, ale nie chodzi w niej o bierne ilustrowanie czy naśladownictwo. Spisywanie własnej natury oznacza jednocześnie jej przemianę, malarz staje się własnym dziełem, przyjmuje oddające go barwy, przenosi się bliżej efektu swej sztuki²⁶. "Włożyłem wszelkie starania w to, aby kształtować me życie; oto moje rzemiosło i dzieło"²⁷. Montaigne nie pisał zgodnej z jakimś planem książki jako odzwierciedlenia prawdy, lecz przez dwadzieścia lat z ciągłe nowymi dopiskami rozwijał tekst własnej natury.

Odmalowując siebie, Montaigne nie usiłował wiernie oddać najgłębszej istoty ani jedynej prawdy o swym podmiocie. Próbowanie własnej tożsamości, indywidualnego doświadczenia, perspektyw i osądów miało charakter metaforyczny. Nie w sensie reprezentacji, lecz przemieszczania i zmiany form, testowania różnych masek. Naturalna pstrokaczna, przyjmowanie innych barw, stałe blaknięcie lub wzmacnianie odcieni albo nawet eksperymentowanie z negatywami siebie, człowieczeństwa i świata – oto sztuka metafizyki zgodnej z pluralistycznym zasobem tego pojęcia. Zgodna z nim jest też sztuka eseju, której metodę Montaigne wyraził wprost: "Biorę na los szczęścia pierwszą lepszą kwestię: jednako mi są dobre wszystkie, a nigdy nie kuszę się, aby którą obrobić w całości; nie dostrzegam bowiem całości w niczym: ba, ci, którzy obiecują nam ją ukazać, również pono jej nie widzą! [...] Rzucając tu jedno słówko, tu drugie, jakoby małe próbki wycięte z całej sztuki, ot tak, rozprószone, bez zamiaru zapowiedzi, nie jestem zobowiązany skleić z nich coś do rzeczy, ani upierać się przy swoim przedmiocie. Wolno mi odmieniać go, kiedy mi się spodoba, poddawać się wszelakim wątpleniom i niepewności i zachować ze wszystkich najwłaściwszą mi formę, to znaczy niewiedzę"²⁸.

Dla Montaigne'a fizyka była zawsze już metafizyką: "Studiuję siebie samego bardziej niż jaki bądź inny przedmiot: to moja metafizyka i moja fizyka"²⁹. Chwytał w locie społeczne i osobiste nawyki, obyczaje, skłonności czy trendy, którym podlegał, a przenosząc je w piśmie, zmieniał ich układy, modyfikował ich intensywność w duszy i ciele. W *Próbach* nie znajdziemy stanowczych i jednoznacznych

25. Montaigne, *Próby*, t. 1, 139.

26. Por. Starobinski, *Montaigne*, 263–265.

27. Montaigne, *Próby*, t. 2, 428–429. W oryginale: *J'ay mis tous mes efforts à former ma vie. Voyla mon mestier & mon ouvrage*.

28. Montaigne, *Próby*, t. 1, 387. O Montaigne'owskiej formie eseju zob. Friedrich, *Montaigne*, 353, 362–363.

29. Montaigne, *Próby*, t. 3, 287.

rozstrzygnięć wielkich problemów teorii. Eseje powstają na marginesach kulturowego tekstu natury, jak najdalsze od zamykania jej w ontoteologicznej księdze: “najmniejszą mą troską to fabrykowanie książek [*je suis moins faiseur de livres*]”³⁰. Myślenie, owszem, jest *meta*, co jednak nie znaczy bycia ponad, w jakimś transcendentnym wymiarze jedności. Montaigne otwarcie nazywał swój tekst metafizycznym, ale przecież nie w wąskim sensie dogmatycznej tradycji filozofii. Chodziło raczej o opracowywanie *physis*, a jednocześnie poprzez te próby – przez szkicowanie pismem własnego fizys – o wkroczenie na bezkresne szlaki tego, co fizyczne. Przez naukę o sobie samym jako przygodnym i przemijającym, naukę, która ostatecznie okazuje się praktyczną sztuką próbowania siebie na tle ogólnej niestałości, człowiek staje się naturalny.

Każda ludzka jednostka dokonuje nieskończenie różnorodnych uzupełnień rzeczywistości. Uczestniczymy w kulturze i zarazem poddajemy refleksji jej granice, odczuwając chęć lub potrzebę zmiany reguł, reformowania praw, nadania nowego kształtu nam samym. Istota próbująca nie stara się oddać prawdy zjawiska ani tym bardziej jej ustanowić, pojęcia czy metafory nie służą jej do wskazywania czegoś rzekomo ukrytego. Autor eseistycznych w formie tekstów spisuje prowizoryczne i przygodne myśli – sądy, tezy, polemiki, wrażenia, krytyki, pochwały, odczucia, sugestie – które wytwarzają jego pojedynczą naturę. Formują w nim zwyczaj próbowania, dzięki czemu utrwalają gotowość do nieuchronnych metamorfoz, ćwiczą w otwarciu na różnicę, którą z natury się jest i która zawsze już nadchodzi. Ta swoista technika czy sztuka próbowania, podejmując arcyłudzki gest metafizyki, lecz już wyzbytej pychy, naiwności, lęku i przemocy, prowadzi człowieka do wolnego, spokojnego i rozkosznego trwania w naturze oraz przy naturze. Montaigne’owskie *Próby* powtarzają nieskończony obieg istnienia w skończoności ludzkiego ducha oraz ciała, o tyle też stanowią doskonałą próbkę życia *meta-physis*.

Pisać eseje

Właściwą formą pisania metafizyki w przedstawionym wyżej ujęciu, czyli po dekonstrukcji, wydaje się esej³¹. Przy czym sam Montaigne cenił także poezję, której nie mógłbym tutaj pominąć. Cofając się znów do greckiego źródłosło-

30. Montaigne, *Próby*, t. 2, 430. Warto tu przypomnieć Derridiańskie rozróżnienie księgi i tekstu w: Derrida, *O gramatologii*, 43.

31. Zob. Brian Lennon, “The Essay, in Theory”, *Diacritics* 38, nr 3 (2008), 71–92; Roma Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Universitas, 2006). Ogólnie można stwierdzić, że chodzi o teksty zawieszone między obiektywizmem a subiektywizmem, ścisłością a emfazą, nauką a sztuką.

wu, mamy przecież do czynienia z *poiesis* jako wytwórczością, czyli ze sztuką w szerokim sensie *techné*. Czy te dawne sploty pojęciowe nie każą nam właśnie poetów uznać za tych, którzy umieją wżyć się w naturę dzięki wytężonej pracy na metaforach? Niewątpliwie próby poetyckie – dziś dosyć określona forma literacka – niosą w sobie wielką moc performatywną, mogą całkowicie wytrącić czytelnicze grono z dotychczasowej równowagi i zaburzyć *status quo*. Czy poezja nie dzieli jednak losu filozofii, wynosząc metafizykę w sfery transcendencji i odrywając się od świata, z którego i tak się nie wywikła? Montaigne cenił poetów rzymskich i sobie współczesnych³², bardziej ziemskich czy ludzkich niż nowocześni autorzy wyniosłych strof. W poetyckiej abstrakcji oczywiście nie ma nic złego, potrafi ona wręcz sprowadzić celnym słowem do naturalnego ruchu wszechrzeczy. Często jednak hołduje metafizyce w wąskim, teologicznym rozumieniu.

W tym miejscu trzeba wreszcie nawiązać do Martina Heideggera³³. Jego koncepcje krążyły dotąd jak widmo między wierszami, odniesień można by szukać w opisywanych relacjach między *techné*, *physis* i metafizyką, a wraz z poezją nie sposób już ich przemilczeć. Heidegger ukazuje szeroki sens *techné* jako sposobu, w jaki przez człowieka dokonują się dzieje. Ludzkie dzieje znaczą udział w istnieniu dzięki wytwórczości, przez którą odkrywa się to, co dotąd pozostawało w ukryciu przed codziennością. Tak przynajmniej wyglądała starożytna techniczność jako *poiesis*, czyli pojętyczne wydobywanie bycia (lub też “wyistaczania”). Nowożytna metafizyka całkowicie zagubiła ten sens, jej technika sprowadza się do *Gestell*, “zestawu”, czyli traktowania rzeczywistości jako układów energii do wykorzystania. W tej wersji techniczności objawia się zagrożenie panującej metafizyki obecności, metafizyki uprzedmiotowienia, eksploatacji, metafizyki *animal rationale*, człowieka nastawionego na czerpanie sił i wartości z natury. I mamy tu już do czynienia z naturą, której dawne pojęcie *physis* zredukowano do statusu bytu³⁴.

Ponowna odkrytość tego, co Heidegger zwał *Sein*, *Seyn* czy *Wesen*, przybliżyła się wraz z nadchodzącym domknięciem metafizyki, któremu towarzyszy – trzymając się Heideggerowskiego idiomu – otwarcie prześwitu dla wydarzenia. Ten prześwit pojawia się w związku z ludzką *techné*, przy czym już nie jako zestawem, lecz właśnie jako *poiesis*, pojętyką, ale też poezją i poetyzowaniem w całkiem dosłownym sensie. Jak czytamy w *Pytaniu o technikę*: “istotny namysł nad

32. Tak trzeba traktować stwierdzenie Montaigne’a: “Lubię krok poetycki, skoczny i prężny” (Montaigne, *Próby*, t. 3, 221, przekład zmodyfikowany). Poezja miała dlań walor naturalnej przygodności, a nie szczególnej mocy hermeneutycznej.

33. Zob. Martin Heidegger, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, przeł. Krzysztof Michalski i inni (Warszawa: Czytelnik, 1977), zwłaszcza “Pytanie o technikę” (224–255); Martin Heidegger, *Co zwie się myśleniem?*, przeł. Janusz Mizera (Warszawa: Aletheia, 2017).

34. Martin Heidegger, “Przewyciężenie metafizyki”, w: *Budować*, 290; Heidegger, *Co zwie się myśleniem?*, 180.

techniką i decydująca dyskusja z nią dzieć się muszą w obszarze z jednej strony spokrewnionym z istotą techniki, z drugiej wszakże z gruntu odmiennym. Takim obszarem jest sztuka”³⁵. Współcześnie wszelkie przejawy czy tryby myślenia, w tym zarówno literatura, jak i nauka, podlegają nowożytnej technice i służą rachowaniu, systematyzacji, ustalaniu, organizacji, bezcelowej produkcji, uniformizacji, specjalizacji, zmechanizowaniu, ogólnie próżnemu wynoszeniu ludzkiego bytu ponad naturę. Należałoby się wyzwolić z tych dogmatycznych granic, bo “myślenie musi być bliskie poetyzowaniu”³⁶. Wedle Heideggera wtedy człowiekowi uda się “wstąpić w najwyższą godność jego istoty”, by strzec tajemnicy i podążać drogą “budowania myślą i poezją”³⁷.

Mimo inspiracji, nie zgadzam się z ogólną Heideggerowską perspektywą na dzieje metafizyki. Dużo bliższe jest mi dostrzeganie nieuchronnego pomieszania, w odmiennych proporcjach zależnie od epoki, różnych warstw ludzkiego myślenia. Filozofia, sztuka (w tym poezja) i nauka ulegały złożonym procesom i składały się na ludzki żywioł techniczności, na ludzką sztukę życia w naturze, na metafizyczność jako historię człowieka: “To, co definiuje myślenie – trzy wielkie formy myślenia: sztuka, nauka i filozofia – jest właśnie nieustannym stawianiem czoła chaosowi, wyznaczaniem płaszczyzny, naciąganiem jej na chaos”³⁸. Deleuze i Guattari operowali w *Co to jest filozofia?* zawężonym pojęciem sztuki, ja natomiast proponuję, za Derridą, jego poszerzenie do wymiaru *techné*. O tyle nie jestem zobowiązany przyjąć, że prawdziwa myśl rozwija się w poetyckim słowie. Żadne bycie nie uległo zapomnieniu przez historię dogmatycznej metafizyki, skoro dzieje rozwijają się jako różnica między *physis* i jej sztucznym, technicznym, kulturowym *meta*. Życie zgodne z naturalnym ruchem rzeczywistości nie wymaga poetyckiego myślenia, które sięgałoby źródła. Wymaga zaś pewnej sztuki, pewnego – jak by powiedział Montaigne – zwyczaju i nawyków, wyćwiczenia się w ciągłej krytyce zastanego świata, fizycznych i metafizycznych splotów. Tę sztukę można zaś uprawiać, spisując w charakterze próby własne lub obce doświadczenia oraz zatrzymując na chwilę myśl w tak uchwyconej wielości możliwych kierunków. Wówczas ludzka jednostka zarazem trwa w kondycji metafizycznej i staje się podmiotem natury.

Pojawia się jednak istotna wątpliwość: czy w ramach tak pojętej metafizyki potrzeba jeszcze jakiegokolwiek dodatkowej aktywności? Czy trzeba wprowadzać specyficzne praktyki? Przecież ludzka codzienność, skoro polega na zwyczajowości, jest w zarysowywanym tu sensie ni mniej, ni więcej, lecz metafizyczna.

35. Heidegger, “Pytanie o technikę”, 255.

36. Heidegger, *Co zwie się myśleniem?*, 205.

37. Heidegger, “Przezwyciężenie metafizyki”, 315.

38. Deleuze, Guattari, *Co to jest filozofia?*, 218.

Nowoczesny uczony, artysta, dogmatyczny filozof uprawiają metafizykę i być może wszelkie próby innego rodzaju, na przykład pisanie eseistycznych tekstów, mogą się wydać zbędne. W ramach naturalnej metafizyki można po prostu kontynuować tradycyjne i aktualne metody czy style pracy. Co więcej, metafizyka w ogóle nie wymaga szczególnego zaangażowania umysłu: wszyscy ludzie żyją w *physis* poprzez *techné*, na tym polega kultura. Nieprzypadkowo Montaigne chwalił przedstawicieli niższych stanów, którymi nie kierowały – sprzeczne z naturalnymi potrzebami i pragnieniami – żądza panowania, pycha uczoności albo fanatyzm bożych pomazańców. Powraca tu również widmo Heideggera, który przecież – jak gdyby w kontrapunkcie do poezji – hołdował prostej egzystencji jako przejawowi bycia. A więc czy nie miał on ostatecznie racji: jeśli filozof ma pisać, to tylko poetycką hermeneutykę prawdy bycia na podstawie naturalnego życia człowieka prostego?

Różnica między poetą a pasterzem, chłopem czy robotnikiem wikła się w oddzielanie autentycznego istnienia od jego upadku w zjawiskowość. Heidegger przedstawiał bowiem hierarchię postaw i o tyle nie udawało mu się umykać dziedzictwu. Jeśli metafizyka oznacza zwykły ludzki sposób bycia w naturze, to bardziej naglące niż podszepty Heideggera wydaje się pytanie: po co w ogóle pisać? Czy nie warto, a nawet nie trzeba by usunąć z życia tego dziwnego za pośredniczenia, za którym ciągnie się szereg nieporozumień, wręcz cierpienie i szkody? Czy nie należałoby zakończyć złą metafizyki obecności, powracając do metafizyki w tak szerokim rozumieniu, że całkowicie zlewałaby się z fizyką, dzięki temu zaś zwalniałaby myśl z obowiązku refleksji nad rzeczywistością? Ukazana wyżej dekonstrukcja tego pojęcia może zachęcać do jego porzucenia, po to by wreszcie oddać się życiu bez pisma i zwodniczych metafor. Jednakże byłaby to egzystencja bezmyślna, a tak naprawdę nie do pomyślenia. Staram się tutaj podążać tropem filozofii różnicy i dekonstrukcji, nie zgadzam się więc z diagnozą kresu pewnej historii myślenia³⁹. Sugerowany w powyższych pytaniach powrót do prostego stanu natury zdaje się jeszcze większą iluzją. Najmniej trafne są zaś naiwne, a przede wszystkim groźne: kult rzekomo jednolitego dziedzictwa i chęć

39. Derrida stał się ofiarą nieporozumienia, gdy uznano go za filozofa głoszącego koniec pewnej epoki. Jego myśli o historii są dużo bardziej złożone. Zob. m.in. Sean Gaston, *Jacques Derrida and the Challenge of History* (London–New York: Rowman & Littlefield, 2019); Jakub Dadlez, "Jacques Derrida jako filozof historii – poróżnienie z Michelem Foucaultem", *Analiza i Egzystencja* 60 (2022), 95–112. Innego rodzaju krytykę dekonstrukcji przedstawiła Catherine Malabou: jej zdaniem "schemat motoryczny" pisma jest obecnie zastępowany przez plastyczność. Z wizją epokowego przewrotu trudno mi się zgodzić, natomiast nowy materializm plastyczności – powszechnego dialektycznego metamorfizmu – jest zdecydowanie bliski przedstawionemu tutaj ujęciu natury i pojęciu metafizyki. Zob. Catherine Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma*, przeł. Piotr Skalski (Warszawa: PWN, 2018).

jego zakonserwowania. Dlatego proponuję próbę takiego pojęcia metafizyki, które ujawni własne ograniczenia i potencjały.

Zresztą metafizyczne próbowanie zawsze już się w nas odbywa, to sama natura bowiem, tworząc kulturę, próbuje własnej wieloznaczności. My natomiast możemy te próby podjąć, uchwycić, otwarcie przyjąć, zamiast je dusić i tłumić. Trwanie metafizyki nie jest kwestią indywidualnego ani kolektywnego wyboru czy decyzji. Rzeczywistość się dekonstruuje, oto naturalny ruch wzrostu i ginięcia oraz przenikanie się różnych wymiarów ogólności. Odbywa się to na sposób metafory, przemieszczeń i uzupełnień, podobnie jak nasze myślenie, które również w tym uczestniczy. Myślowe próby to wytrącanie uchwytywanego w pojęciach świata z równowagi, krytyczna refleksja to naturalna dynamika zmiany i sprzeciwu. Tekst natury jest tekstem metafizyki, który – inaczej niż naiwne w treści i w formie księgi – trzeba dalej pisać. Nie tyle z poczucia misji ani w nadziei na poznanie lub spełnienie, ile z naturalnej konieczności próbowania. Jak pisał Derrida: “uzupełnienie *naturalnie* sytuje się na miejscu natury”⁴⁰. Pytanie, po co pisać, okazuje się więc nieadekwatne. To natura spisuje swój wieloraki bieg rękami ludzi, którzy choć często krzepną w konwencjach i obyczajach, w tym w tradycji europejskiego filozofowania, to jednak zawsze już wynajdują nowe praktyki, tak by chronić się przed manipulacją i przemocą.

Stawki metafizycznych prób, czyli inaczej próbowania metafizyki, nie wyznacza doskonała nauka, która miałaby przynieść wiedzę, a wraz z nią powszechny dobrobyt. Badając naturę, współczesna nauka zdaje się przybliżać do perspektywy Brunona Latoura⁴¹. Jego koncepcja sieci naturo-kultury współgra zresztą z niedzielnymi refleksjami. Czy to w ramach nauki, czy sztuki lub filozofii, próbując i dopisując nowe pasaża, afirmujemy naturę, przez którą i w której dzieje się nasza egzystencja. Celem tak rozumianej metafizyki, jeśli w ogóle o celu można tu jeszcze mówić, byłaby kontra wobec metafizycznych – ontoteologicznych, nihilistycznych, racjonalistycznych, konserwatywnych – negacji życia. Stajemy oto przed niemożliwym, jak może się wydać niektórym logikom, poróżnieniem: metafizyka kontra metafizyka. To jednak nie problem, na autodekonstrukcyjnej dynamice zasada się przecież *physis*. Problemy dla myślenia rodzą się z unikania tego konfliktu i to one w szczególności wymagają nieprzejeźdźnianych prób. I patrząc na świat współczesny, trzeba przyznać: naturalna historia *homo sapiens* zawsze już i ciągle jeszcze potrzebuje krytycznej eseistyki.

40. Derrida, *O gramatologii*, 201.

41. Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przeł. Maciej Gdula (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011).

Bibliografia

- Arystoteles. *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak. Warszawa: PWN, 1983.
- Certeau, Michel de. *Wynaleźć codzienność*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: WUJ, 2008.
- Dadlez, Jakub. "Jacques Derrida jako filozof historii – poróżnienie z Michelem Foucaultem". *Analiza i Egzystencja* 60 (2022), 95–112.
- Dadlez, Jakub. *Michel de Montaigne i nowoczesność. Próba historii myślenia*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2023.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Delumeau, Jean. *Cywilizacja odrodzenia*, przeł. Eligia Bąkowska. Warszawa: PIW, 1987.
- Demonet, Marie-Luce. *Michel de Montaigne. Les Essais*. Paris: PUF, 1985.
- Derrida, Jacques. *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak. Łódź: Oficyna, 2011.
- Derrida, Jacques. "Przemoc i metafizyka. Esej o myśli Emmanuela Levinasa". W: *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, 189–263. Warszawa: KR, 2004.
- Derrida, Jacques. "Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych", przeł. Monika Adamczyk. *Pamiętnik Literacki* 77, nr 2 (1986), 251–267.
- Friedrich, Hugo. *Montaigne*, przeł. Robert Rovini. Paris: Gallimard, 1968.
- Gaston, Sean. *Jacques Derrida and the Challenge of History*. London–New York: Rowman & Littlefield, 2019.
- Greenblatt, Stephen. *Zwrot. Jak zaczął się renesans*, przeł. Magdalena Słysz. Warszawa: Albatros, 2012.
- Heidegger, Martin. *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, przeł. Krzysztof Michalski i inni. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Heidegger, Martin. *Co zwie się myśleniem?*, przeł. Janusz Mizera. Warszawa: Aletheia, 2017.
- Latour, Bruno. *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, przeł. Maciej Gdula. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.
- Lennon, Brian. "The Essay, in Theory". *Diacritics* 38, nr 3 (2008), 71–92.
- Lovejoy, Arthur O. "The Meaning of Φυσικ in the Greek Physiologers". *The Philosophical Review* 18, nr 4 (1909), 369–383.
- Malabou, Catherine. *Avant demain. Epigénèse et rationalité*. Paris: PUF, 2014.
- Malabou, Catherine. *Plastyeczność u zmięczeniu pisma*, przeł. Piotr Skalski. Warszawa: PWN, 2018.
- Meillassoux, Quentin. *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przeł. Piotr Herbach. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015.
- "μετά". W: Greek Word Study Tool, Perseus Digital Library. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=meta%2F#lexicon> (27.01.2020).
- Montaigne, Michel de. *Próby*, t. 1–3, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: PIW, 1985.

“φύσις”. W: Greek Word Study Tool, Perseus Digital Library. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=fusis&la=greek#lexicon> (29.02.2020).

Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Universitas, 2006.

Starobinski, Jean. *Montaigne en mouvement*. Paris: Gallimard, 1982.

The Cambridge History of Renaissance Philosophy, red. Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler, Jill Kraye. Cambridge: CUP, 1988.

Thomas, R. Murray. “Mapping Meta-Territory”. *Educational Researcher* 13, nr 1 (1984), 16–18.

Tournon, André. *La glose et l'essai*. Paris: Honoré Champion, 2001.



Marvellous Cognition: Why Fictional Worlds Are Incoherent (And Why It's Good)

Abstract: It is well-established in cognitive narratology that all fictional worlds are necessarily incomplete and are only modelled in more detail by the story consumer's mental operations. In addition, I argue that the mental models prompted by narratives are typically incoherent, too. Interestingly, neither poses a serious problem for cognition or appreciation of narratives, but contrary to popular belief, this does not happen due to conventional suspension of disbelief. Since our cognitive capacities for creating representations and drawing inferences involve the same processes for cognizing fiction and for mapping the real world, appealing to conventions is a hasty answer underneath which are hidden certain facts about human cognition: that in both cases the constructs tend to be similarly illusory and incoherent and that cognition itself tends to be messy and limited to the most important tasks at hand, guided by a narrowly understood practicality. I argue that in the end, we do not really have to imagine the fictional fantastic in detail, because the fantastic (or the marvellous) enters all cognition.

Keywords: cognitive narratology, incompleteness, incoherence, fictional worlds, cognition, the fantastic

Introduction

Within a broader category of unnatural narratives,¹ stories belonging to fantastic or fantasy genres are seen as relatively unproblematic for the human cognitive apparatus. They are not as “disconcerting or estranging”² as postmodern fiction with its outright impossible narrators and characters or disruptions of the flow of time and space. Tales of magic seem to be mostly less experimental and highly conventionalized to the point where seeing or reading of magical creatures or wizards casting spells raises no eyebrows. We are less surprised by the fantasy genre because we typically are more accustomed to it, whereas in experimental

1. Jan Alber, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016).

2. Alber, *Unnatural Narrative*, 7.

unnatural narratives we may need to revise cognitive schemas so as to create new blended spaces of understanding. We perhaps take no mental effort to imagine a fire-spewing dragon, as its schema is stored in our memory, though we might be more surprised by the protagonist of Philip Roth's *The Breast* who happened to turn into a female breast. In the end, however, regardless if a narrative tends to be experimental or conventionalized, our capacity for modelling and imagining a world is superficial, as we tend to limit our mental models as much as we can. In this way, constructing mental models of postmodern, fantastic, or mimetic fictions, as well as those of the real world can be in some ways equally perilous activities as in both cases our models tend to be rough sketches: incomplete, misguided and only seemingly coherent.

In cognitive narratology, it is a well-established claim that whatever narrative we are presented with, it is best understood as a collection of fragmentary cues that prompts readers/spectators/video game players, etc. to generate a more comprehensive mental model of a storyworld³ which fills in some of the missing information that a specific story cannot convey. This happens for a couple of reasons. First, a complete model of a storyworld would be tediously elaborate, if not infinite, so only its most relevant aspects are selected, eliminating redundancies. Second, this can be used as a strategy to deliberately make the story's recipient more active and challenged in their sense-making operations. The reader, thus, constructs a storyworld model roughly following certain rational procedures that aim at making best-informed and probable guesses, relying on cognitive schemas based either on real-world knowledge or fiction conventions and striving to make the model as streamlined and unproblematic as possible.⁴

Although, this is true in a fairly rudimentary fashion, the reality of the human sense-making and mental modelling operations is messier and more superficial in the sense of the roughness of a mental sketch. Importantly, the human brain is not really guided by the principle of creating faithful representations of the perceived phenomena. As the cognitive literary scholar Karin Kukkonen observes, following numerous neuroscientific studies, ordinary everyday cognition is nothing short of fantastic, as it boils down to the brain generating fantasies (the Greek *phantastikos* refers to the ability to create mental images) in the form of models about the world, which may occasionally "coincide" with reality, or perhaps more

3. David Herman, "Narrative Ways of Worldmaking," in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, ed. Sandra Heinen and Roy Sommer (Berlin, New York: De Gruyter, 2009), 71–87.

4. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985).

accurately, are subject to socially established negotiation.⁵ As the brain continually creates models of events that would help it predict future occurrences, they are only updated when too many prediction errors occur. Simply put, according to predictive processing theories in cognitive sciences, it is irrelevant for the human brain whether the mental model is actually a faithful representation of reality. Survival, rather than truth or faithfulness, is crucial, and survival can be ensured with the help of various models, however deficient or incomplete they may be. It suffices if a model is simply good enough not to generate an overwhelming amount of prediction errors while carrying out any given task at hand. It can be faulty, messy, incomplete or even incoherent in a broader sense, but as long as it somewhat helps to go through a given task, even in a flawed way, it will do.

Kukkonen took this observation to convincingly demonstrate how fictional narratives frequently draw readers into tracing this messy process of perception itself, focusing on Todorov's idea of the fantastic⁶ – the type of ambiguous narrative which plays with the reader with respect to the reality or illusion of the events presented. I want to develop that point so as to encompass the other component in Todorov's theory: the marvellous (which is much closer to what we tend to label as fantastic/fantasy or supernatural narratives these days) and to illustrate how it reveals even more uncomfortable facts about cognition of reality and fiction. What I mean here is not only that the mental models we create are incomplete or may contain errors, but it is much worse: they are routinely incoherent, by which I mean that they contain information, assumptions and beliefs about how a given storyworld operates that contradict each other to the extent that they make it impossible to function the way it appears to.

In supernatural worlds, how we imagine and expand on narrative cues to build a comprehensive model of a storyworld will inevitably lead into paradoxes of how a given world really functions in terms of its laws: magic will produce contradictions and paradoxes for natural sciences, logic and human psychology when one begins to inspect its underlying mechanics. At the same time, it is almost never an obstacle in comprehending, imagining and enjoying a fantasy world, as we typically do not bother to maintain a fine-grained coherency of the mental model we generate. However, we tend to create mental models of the real world (social, natural, etc.) quite similarly and even without the presence of magic, they tend to be both incomplete and incoherent, containing a body of information,

5. Karin Kukkonen, "Fantastic Cognition," in *Cognitive literary science: Dialogues between literature and cognition*, ed. Michael Burke and Emily T. Troscianko (New York: Oxford University Press, 2017), 151–167.

6. Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975).

assumptions and beliefs that contradict each other. Yet, we are almost never required to (and perhaps we are incapable of that) outline a comprehensive mental model of the real world: we only need whatever works for completing a given task with the least possible cognitive effort. Thus, we are able to maintain the illusion of coherence of our mental models. In this way, the cognition of *Todo-rov's* marvelous depends on ignoring the incoherence of its models we create, but the same principle applies to cognition of the real world. We can only navigate it using the incoherent models we are able to construct. Marvelous cognition is then no different than ordinary cognition.

I will begin with discussing some parameters of designing fictional worlds, such as granularity, density and scope, and then talk about the principles of generating storyworlds from the narratives we are presented with drawing from various media to illustrate my points. Concepts such as granularity or density are crucial parameters describing the design of fictional worlds. They can be seen as tools that regulate the focus and information flow about a given storyworld to its consumer. Thus, understanding how they engage perception and mental modelling is essential here.

Granularity in Designing Fictional Worlds

Granularity as a concept applicable to the study of fictional worlds was introduced by Leonard Talmy in his outline of a cognitive framework for narrative.⁷ Talmy listed it as one of the parameters of relative quantity within a created world, along with scope and density. In this typology, scope implies the local amount of information, or the quantity of a given structure within a specific narrative context as relative to the full amount of that structure as present in the work as a whole. For example, full scope may be equivalent to a story which presents large scale spatial and temporal movements of characters, and a small scope would mark a shift of focus to characters moving in small spaces and in short time. Granularity is then understood as a level of scope, or “coarseness or fineness of the grid with which one attends to the contents within the chosen scope.”⁸ In other words, granularity captures the level of detail in a description of a given aspect of a fictional world. Talmy illustrates this by saying that a description of a room will be fine-grained if it represents small-scale objects, such as details of wallpaper, ashtrays, or facial features of characters. Coarse-grained description would instead adopt a yard-size grid showing furniture or people but without any smaller details. Finally,

7. Leonard Talmy, *Toward a Cognitive Semantics: Typology and Process in Concept Structuring* (Cambridge: MIT Press, 2000).

8. Talmy, *Toward a Cognitive Semantics*, 456.

density marks the relative amount of elements present within a given level of granularity. To use the earlier examples: sparse and fine-grained description may include wallpaper design and cigarette pack location, but a denser description would include stains on the walls, candles, cups, etc. Talmy notes that narrative genres typically differ greatly concerning density, and as I would add, concerning granularity, too. For instance, live-action films typically contain much denser and fine-grained representations than animations or comic books.

Granularity, thus is an important parameter shaping information flow and focus, as well as influencing generic conventions. Consequently, it greatly affects the level and type of cognitive engagement of a storyworld consumer. Moreover, it has even more far-reaching impact on fictional worlds involving system simulations, such as video games, since gameplay, and thus, an entire genre will change depending on the attention to details in simulation of a given system.⁹ Take simulation of body functions in a game such as *The Witcher 3* (CD Projekt, 2015). Its granularity could be called coarse. The player-controlled witcher can be fed or ordered to rest so as to restore energy, but it is unnecessary to do that: the character's energy restores itself overtime. Such a level of granularity allows the player to focus more on the standard role-playing game components: story, character development, collecting artifacts, combat or exploration. The game never simulates such physiological functions as hunger, sleepiness or the need to relieve oneself. The witcher can get tired after excessive running, though this only slows him down for a few seconds. Likewise, the player does not have to worry about permanent damage inflicted upon her character, body mutilation, loss of limbs or blood, or weight changes. If, on the other hand, eating, resting and dressing wounds were mandatory, and thus, body simulation would be more fine-grained, the gameplay and the genre would be altered, involving more features of a survival game, shifting its focus towards obtaining necessary resources, finding medicine and safe resting areas, strategizing over time and energy use, etc.

As noted above, granularity's significance is far greater than that of a parameter that merely indicates a level of detail of descriptions. Apart from the genre-defining potential noted by Talmy and Arjoranta, it is widely used for meaning-making and aesthetic effects. Assuming that we all share a certain basic level of attention to detail in everyday standard perception of our surroundings, deviational manipulations of granularity in literary works can effectively draw readers' attention to what is intended to be particularly significant in a given aesthetic design; to foreground and defamiliarize something. It is also routinely used to indicate an abnormal state of mind whose perception differs greatly from expected standards as in the

9. Jonne Arjoranta, "Narrative Tools for Games: Focalization, Granularity, and the Mode of Narration in Games," *Games and Culture* 12 (7–8) (2017), 696–717.

case of *American Psycho*'s Bateman's obsessive attention to details.¹⁰ Both of these salient features of granularity are of utmost importance for literary narratives due to the fact that the access to the representation of a literary world is always narrated and mediated, but they become less significant in other media, such as films or video games, where the presence of a narrator is either minimal or contested in general, and where the access to storyworlds is not typically mediated by another consciousness. In such cases, the genre-defining feature of granularity is emphasised, along with its obvious significance for worldbuilding in general, and the parameter itself seems to be more suggestive of objective aspects of the world and not necessarily that of its representation. This, however, remains dubious, as even though films or video games are not typically mediated by a narrator, and thus give the illusion of direct access to the actual storyworld, they nevertheless remain only representations of a fictional world which serve as sets of cues concerning what storyworlds their consumers are to construct. I will return to the clash between granularity of a fictional world and that of a representation of this world in the final sections of this paper.

Granularity and the Supernatural

Granularity of a single aspect of a fictional world can be a decisive factor for categorizing works into subgenres within a broader group. Such is the case with speculative fiction and with a degree to which it accounts for the supernatural and futuristic. On the one hand, the unexplainable and mysterious stories of the supernatural that leave its anti-realistic component ambiguous or unexplained are marked by a coarse level of the fantastic – this is the case of Todorov's fantastic and of the Jamesian *Turn of the Screw*. On the other end of the speculative fiction continuum one might find works of hard science fiction that attempt at outlining the functioning of futuristic technologies in a detailed and convincing manner without departing too much from actual scientific knowledge, say the works of Stanisław Lem. Within fantasy genre, low fantasy, such as Martin's *The Song of Ice and Fire* and sword and sorcery subgenre, such as Howard's *Conan* series, typically involve coarser and sparser amount of the supernatural than high fantasy, such as Tolkien lore. Apart from the rather obvious role in shaping setting, it is often the case that the difference between fantasy/supernatural and science-fiction lies in the varying granularities of the unrealistic component. Science fiction typically involves fine-grained accounts of technology, whereas the workings of magic remain relatively coarser and unexplained. This is evident in works which blend fantasy and sci-fi elements, such as *Star Wars* or *Marvel*

10. Peer Bundgaard, "Means of Meaning Making in Literary Art: Focalization, Mode of Narration, and Granularity," *Acta Linguistica Hafniensia* 42 (2010), 64–84.

Cinematic Universe: in both cases, the underlying mechanics of technology is given or implied to involve much more complex explanations than the fantastic components. This issue becomes surely more convoluted with the emergence of hard fantasy genre, where one could say that an important difference regarding the worldness of hard fantasy and hard sci-fi is that the former leaves the workings of the world fundamentally incoherent on the level of assumptions by the introduction of a supernatural element, even if it is quite fine-grained. In other words, meticulous explanations of how magic works in a given lore could render a work hard fantasy, but they will never entirely do away with the underlying incoherence of a world where magic exists. It merely delegates the matter to deeper investigations of the world mechanics until its paradoxical nature is revealed.

My point here is that fantasy worlds are typically incoherent regardless of how fine-grained and dense they may be and it is a direct effect of introducing the supernatural. Upon investigation, there will always be a moment where the introduction of the supernatural breeds paradoxes as to how such a world is supposed to function, rendering it incoherent and only superficially logical. Such a formulation is slightly different than how fantastic narratives are conceived of in contemporary cognitive narratology, which includes speculative fiction into an even broader category of unnatural narratives. In Jan Alber's words, the category of unnatural narratives are equal to impossible worlds that violate standard human scientific knowledge or logic: the category includes

scenarios or events [which] have to be impossible according to the known laws governing the physical world, accepted principles of logic (such as the principle of non-contradiction), or standard human limitations of knowledge. In other words, the unnatural deviates from 'natural' cognitive parameters, i.e., real-world frames and scripts that are derived from our being in the world.¹¹

Whereas Alber simply calls unnatural worlds impossible, I would like to explore this point a bit further. I suppose it is generally true that we might divide impossible worlds into those that break the laws of logic, those that go against human cognitive capacities and those that diverge from current scientific-materialist knowledge. This typology can be further extended by admitting that sometimes the impossibility of a world is strictly tied to its underlying incoherence. One type of such a relation between impossibility and incoherence would clearly be incoherence stemming from obvious contradictions of logical principles, such as, predictably, the principle of non-contradiction which can find frequently

11. Jan Alber, "Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism," *Literature Compass* 10/5 (2013), 449.

challenged in experimental and postmodern fiction. However, another type, and the one that is more relevant for my discussion is not necessarily a logical incoherence of non-contradiction and other principles, but one resulting from not taking into consideration the logical consequences that one aspect, or system, of a world might have on its other systems. Uncovering such forms of incoherence may require deeper investigations into a world's mechanics, as upon standard perception and modelling, it may seem coherent. This, however, is an illusion resulting from the earlier quoted facts about how humans only tend to make rough sketches of the worlds they interact with.

Arguably the most trivial illustration involves the areas of applicability and inapplicability of magic. In fantasy worlds, magic's use is typically limited in ways which cannot be accounted for without producing paradoxes and thus incoherence, as in the perennial problem of why magic is never used to solve socioeconomic problems of a given fantasy world and eliminate hunger, poverty, disease, etc. Or, why is magic used only in some contexts and not others where it might be both useful and logically possible? To use rather famous problems in two celebrated fantasy franchises: why were the members of the Fellowship of the Ring sent on a perilous and long journey to Mordor rather than being safely transported at least part of the way by some magical means? In the *Harry Potter* franchise, the arch-villain places bits of his soul in a few almost indestructible small artifacts, making it extremely difficult (though not impossible) to ultimately obliterate him. One might question his item choice and wonder why would he not confide his soul to an object whose destruction would cause a real dilemma for his opponents? The whole of the planet Earth, maybe? One way to address these issues is to simply argue that the stories are poorly written. Perhaps they are, and there definitely are more carefully designed fantasy narratives, but such issues will never really vanish precisely because, fantasy worlds must be incoherent in the sense suggested above. Ultimately, analyzing a supernatural storyworld's mechanics, one will come across a point where its natural laws clash with the laws of operating magic producing unsolvable paradoxes and absurdities. There cannot be any definite answers to the questions posed above and I suspect increasing fineness and density of the fantastic component of a world would not eliminate the supernatural-induced incoherence, but as suggested earlier, delegate it to another level of investigation. Importantly, such incoherence, though potentially a cognitive challenge, rarely becomes one, as I suppose the fans of fantasy fiction vastly outnumber grumblers that specifically complain about possible incoherence of their worlds' design. It is typically assumed, also in unnatural narratology,¹²

12. I should perhaps add that Alber lists at least nine reading strategies for coping with unnatural narratives, not only the one appealing to conventions. They include "the blending of frames,

that recipients of such narratives simply accept it as a conventional feature and suspend disbelief so as not to distort their comprehension and enjoyment of such worlds. I think it is only a partial explanation, and the fantasy case highlights, in fact, a more important fact about human cognition, but in order to elucidate my point, I first need to delve deeper into fiction theories.

Generating Fictional Worlds

In what follows I will elaborate on the principles of generating fictional story-worlds, defined as “intentionalist-pragmatic [...] normative abstractions about ideal mental representations based on actual medial representations”¹³ along the lines put forward by Gregory Currie¹⁴ and Jan-Noel Thon. This means storyworlds are intersubjective ideal constructs tied to the intentions attributed to the designers of their representations. Further, as Thon argues, these representations may be grossly incomplete or incoherent, but this will not always result in incoherent normatively generated storyworlds. It is this latter point specifically on which I want to elaborate.

One could say there are two broad strategies, or principles, of dealing with incomplete representations. One is ignoring certain aspects of the representation and the other is filling the missing portions with knowledge about the real world. This latter fact was noted by many scholars working in reader-response and fiction theories and was notably captured by Marie-Laure Ryan as “the principle of minimal departure”¹⁵ and by Kendall Walton as “reality principle.”¹⁶ To use Ryan’s own example, Sherlock Holmes’s stories never explicitly state whether the detective was a ladies’ man or whether he did not care for women, but the second option simply seems more plausible. If neither Holmes, nor any other character addresses this issue, we would not typically infer that the elegant detective engages in lewd sex acts with multiple women in his fictional world but never in the stories

generification (evoking generic conventions from literary history), subjectification (reading as internal states) foregrounding the thematic, reading allegorically, satirization and parody, positing a transcendental realm, do it yourself (using the text as a construction kit to build our own stories), the Zen way of reading” (Alber, *Unnatural Narrative*, 47–48). I find the list convincing, though maybe not entirely exhaustive and propose yet another approach to what we do with the fantastic.

13. Jan-Noël Thon, “Narrative Comprehension and Video Game Storyworlds,” in *Video Games and the Mind: Essays on Cognition, Affect and Emotion*, ed. Bernard Perron and Felix Schröter (Jefferson: McFarland, 2016), 20.

14. Gregory Currie, *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories* (Oxford: Oxford UP, 2010).

15. Marie-Laure Ryan, “Fiction, Non-factuals, and the Principle of Minimal Departure,” *Poetics* 9/4 (1980), 403–422.

16. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard UP, 1990), 144–150.

told about him. Conversely, however, we assume that Holmes has a standard set of body organs, bleeds when he is hurt and his beard grows if he doesn't shave, though these issues might not be discussed in Holmes stories at all. Of course our potential for filling in a fictional world is not unlimited. Quite frequently an aspect of a fictional world will remain undetermined, though it might also acquire varying degrees of probability:¹⁷ we might never know how many children Lady Macbeth had, whether she has birthmarks or whether in her storyworld Africa exists and she knows about it (the latter seems, however, more probable than the previous one). We might never certainly know if she visited a marshland, though it is quite probable. As a result, even though some areas of a fictional world will remain undetermined, its consumers will always strive to make it complete, coherent and meaningful, drawing rational and probable inferences and filling it in accordance with conventional and real-world knowledge. Granularity might then be described as a parameter that indicates how much story consumers need to rely on their own cognitive schemas and knowledge, and how much information is already provided by a representation. One might conclude, as Peer Bundgaard, following both Ingarden's phenomenology and modern cognitive science, that fiction is the art of providing excessive information, "the art of introducing explicit elements that individuate objects, sceneries or experiences."¹⁸

Apart from the principle of minimal departure and the reality principle, there are others discussed by Walton. The mutual belief principle requires recipients to accept that an author created a fictional world which contradicts reality principle and expects them to take it for granted. The principle of charity holds that we tend to block or ignore certain elements of the world's representation so as to avoid paradox in a constructed storyworld model. For instance, we do not imagine Othello to actually speak in poetic verse all the time¹⁹ and be a gifted poet, or we ignore the fact that Geralt of Rivia wields two swords during gameplay and only one during a cinematic cut scene that follows immediately.²⁰ Just as we fill in missing parts of a representation provided by narrative discourse, we also routinely ignore others. To ask why these respective representations involve such inconsistencies as the ones mentioned is, according to Walton, to ask silly questions which cannot be answered, but whose seemingly problematic nature is easily resolved by appeal to established conventions of representation. Perhaps then, one could just say

17. One might argue that the following examples are no different than the „Holmes did not care for women” scenario, though I suppose the Holmes case is almost certain while the following are clearly less probable.

18. Peer Bundgaard, "Roman Ingarden's Theory of Reader Experience: A Critical Assessment," *Semiotica* 194 (2013), 187.

19. Walton, *Mimesis*, 174–183.

20. Thon, *Narrative*, 24–25.

that dwelling on why Lord Voldemort did not think his soul-containers choice through is to ask silly questions, as it is simply conventional for fiction that he could not have and we are to disregard it altogether. Whereas I generally agree with Walton that there is an extensive list of silly questions we should not answer when it comes to conventional features of fiction, I do not think this approach is useful in the case mentioned above. For one thing, we assume characters in *Othello* do not really speak to each other in verse: poetry represents their speech but is not really part of the fictional world, whereas the villains' actions in *Harry Potter* decisively are. Second, fantasy genre as a whole is far from being highly conventionalized in a way traditional fairy tales are. Fantasy narratives are not the type of structures where there is no point asking why the first event of the story is the Proppian Absentation or why the villain tends to appear in plot point number four, and so on. With complex narratives and worlds it is entirely justified to look for plot holes rather than turn a blind eye to them under pretense of them being silly questions.

Incompleteness and Incoherence

It is uncontroversial that when generating a fictional storyworld out of the representation perceived we strive for coherence and continuity. Our struggles to generate a storyworld involve filling in and ignoring portions of the representation provided by narrative discourse, specifically in terms of coherence of story, character, time, or space, as these are the most directly experienced elements of narratives. In some cases, it is relatively easy to generate a storyworld of high-level of completeness, as with the *Harry Potter* universe where I suspect we assume Earth to be roughly the same as in reality, except for the explicit magic-related differences highlighted by the narratives. In other fictional cases, the storyworlds remain vastly incomplete. In the *Witcher* universe, we only know about a part of a continent. We do not know its size, shape or whether there are others. We perhaps assume it to be on a planet in a galaxy, but that might be the most we can assume. Jesper Juul famously argued that in addition to being incomplete, video games' storyworlds specifically are often incoherent: apart from the aims of gameplay, there can be no way to justify why Mario has three lives.²¹ As Juul rightly points out, there is a contradiction between the requirements of gameplay and the logic of narrative. When generating a storyworld on the basis of Mario's gameplay, players would typically not assume that narratively Mario has three lives. Then again, such inconsistencies are frequent in other media where there is

21. Jesper Juul, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds* (Cambridge: MIT Press, 2005), 123–130.

no contradiction between the requirements of a gameplay and of a story.²² Time never changes in Superman comic strips, as Umberto Eco noticed, whereas Wile E. Coyote is able to buy sophisticated ACME devices and survive being smashed with boulders or falling from impressionable heights. One cannot, in the end, understand the precise workings of these fictional worlds: they are only superficially coherent, but their comprehensive generation would render them impossible. TV shows, cartoons, comic books and other types of popular fiction use what Juul calls incoherence on a regular basis. Of course one could make a point that the incoherence is only a matter of representation provided and it does not appear in the proper mental model that spectators or players construe: in the actual storyworld as modelled in the consumer's mind, Mario does not have three lives. Then again, why would we not be able to construe a storyworld that has precisely such a premise? And would we say that in the proper storyworld model of Coyote and Roadrunner, the former does not go through the impossible ordeal of all the crushes, explosions and accidents without scratch? What would then happen in the mental representation of their adventures? Would it ignore the central idea of their narratives? Obviously not.

It might be then quite accurately argued that there is no specific form of incoherence attributable to video games. It is just a form of incompleteness which emphasises what is normatively deemed central to a given work or genre: for example, slapstick comedy about a coyote and a roadrunner or giving player more chances to beat the game, rather than assuring the world design is logical and complete. Just as in the case of fantasy worlds' incoherence, there are two ways to address this problem: either ignore it due to generic conventions or confer a negative aesthetic judgment blaming poor design. The problem with the latter is that such judgments become increasingly suspect when comparing across genres: how to meaningfully compare a slapstick comedy cartoon with a serious adult animation show? One could plausibly argue that *Harry Potter's* plot holes are disappointing against the background of more sophisticated fantasy works, but within slapstick comedy, Coyote and Roadrunner remain excellent. We are then left again, it seems, with a rather conventional suspension of disbelief as a way to tackle this problem. Are we, though?

The Super Mario example illustrates that within the category of highly conventionalized forms of incoherence, we could further distinguish two levels of incoherence in video games. The first would be the widespread, transmedial phenomenon of the incoherence of design of fictional fantastic worlds, as in unnatural narratives (sentient animals in cartoons, magic in fantasy stories, time travel),

22. Edward Wesp, "A Too-Coherent World: Game Studies and the Myth of 'Narrative' Media," *Game Studies* 14, no. 2 (2014).

the other would be incoherence stemming strictly from gameplay (three lives, no need for food or rest). I should, however, emphasise that it is not entirely clear whether in most cases of the latter, these are incoherent representations, and not the actual storyworlds. Perhaps we would not typically assume that Geralt never eats, but in other cases, such as Mario's ludo-narrative dissonance, it is not clear. In most cases we are able to dispose of the gameplay-induced incoherence simply by recognizing it as such, or by appealing to the principle of charity as in Thon's examples of sword disappearance. Obviously, however, it is sometimes difficult to establish whether a feature of the world represented in narrative discourse should be retained, charitably ignored or implied to be motivated by gameplay reasons. It is the tension between the three that I finally turn to.

Open World Incoherence

The final question of this paper might be formulated as follows. How big a portion of the storyworld can we and do we generate out of its representation and how coherent does it tend to be?²³ In some cases, narratives leave so few clues that it seems risky to even begin speculating on the matter. What kind of storyworld should we construct out of Coyote and Roadrunner stories? Is it alternative mid-twentieth century United States where everything stays the same as on real Earth with the exception that there exist two sentient and indestructible animals in an eternal conflict that routinely goes against a materialist vision of the universe and which are somehow able to buy infinite amounts of tools and weapons and get them delivered in the middle of the desert? Perhaps. But it is hard to validate any claim about such fundamentals of the storyworld as the narrative's scope is infinitesimal, its granularity is coarse and its density is staggeringly thin. The storyworld here is greatly incomplete. In fact, it is extremely hard to generate any larger fictional structure here apart from what is literally represented in the cartoons. Furthermore, such storyworld would also have to be incoherent due to the introduction of the supernatural component: its underlying mechanics must consist of facts that contradict each other. For example, how to reconcile what we know about biological organisms, such as Coyote and Roadrunner seem to be, and their endurance with our knowledge of physics involving falling from heights, collisions of bodies, explosions, etc? How sentient are they if they never reflect on their actions? And so on, and so on.

On the one hand, this seems trivial: we are unable to generate a fairly extensive storyworld if the narrative presents only scarce information about it or is

23. Here I feel obliged to repeat Thon's proviso that what follows is entirely theoretical and intuitive and as such would welcome empirical testing (Thon, *Narrative Comprehension*, 27–28).

placed in highly confusing environments. On the other hand, it is difficult to avoid incoherence even when modelling a storyworld on the basis of a meticulously designed, complex and interactive fictional representation. This is most evident in complex open-world environments as in the acclaimed *The Witcher 3*. The game takes place within a rather conventional fantasy environment which resembles pseudo-medieval Europe enriched with a supernatural component: the use of magic, the presence of fantastic monsters and other creatures, or travel through alternative universes. Both the strictly narrative and the ludo-narrative incoherence are overtly present. One, which is mostly connected to the world design that incorporates the supernatural and involves the paradoxes of magic, and the other stemming from the needs of gameplay where ludic action does not easily translate into narrative events. There are however cases of another type of incoherence, when inconsistencies of representation cannot be easily attributed to either conventions of fantasy genre, conventions of gameplay, or ignored altogether by the principle of charity (the latter, I believe, refers mostly to cases of gameplay-motivated incoherence, the ludo-narrative dissonance). I will now turn to give examples of all three.

The incoherence of the supernatural component is the most obvious one and the one which can be easily disregarded by appeal to fantasy conventions. The use of magical spells and potions, the existence of supernatural creatures and artifacts does not seem to be perceptibly incoherent or contradictory, but it rests on incoherent assumptions about the functioning of the fictional universe. The witcher can use magical signs which work like simple spells: one of them sends a wave of fire in front of the character. Sending waves of fire can damage enemies and kill animals, yet it leaves neutral characters unharmed, though upset. There is no permanent damage caused to the environment. I believe this can be easily explained by appeal to gameplay requirements. In the storyworlds we construct, Geralt simply is not the type of character that would harm innocent humans and pointlessly set houses or forests on fire. We would probably acknowledge that flammability of materials in the *Witcher* universe is not fundamentally different from our own, so both living creatures, plants and some materials could burn. It simply is never carried out by Geralt in the *Witcher 3* storyline, and thus we charitably do not assume it actually happens in the storyworld, in spite of its obvious presence in the discourse representation. It leaves us, however, with a slightly paradoxical form of fictional representation where we see people panicking upon seeing Geralt casting fire spells, even though no damage is ever done to environment. There seems to be no straight answer, however, to why magical spells do not work under water. This could be explained by gameplay needs: it makes the game harder, or it might be just a peculiarity of the magic system in the *Witcher* universe, though nothing indicates the latter.

Apart from the problems with magic, there are many other oddities within the worldbuilding domain of *Witcher 3* which might seem trivial but I am convinced they point to an important fact about our cognition. Consider some aspects of economics in *Witcher 3*. There are three types of currency in the game, all of them being standardized gold coins, but only one can be used for trade. The other two, being foreign currency, must be exchanged in a bank for the main currency at fixed rates. One might wonder why it is necessary to exchange currencies if they are all precious metals. If that were just a silly question, then should we also charitably ignore the substantial portion of the gameplay involving currency exchange and interactions with bankers and merchants? In a like manner, there are tremendous price differences of the same items depending whether they are bought or sold. Typically, an item is worthy much more when we buy it than when we sell it, even if we buy it back from the same merchant we sold it to seconds earlier. If that were the case in the mental model of the *Witcher* universe, it would make trade impossible, paralyzing price system and destabilizing money value. Again, the point seems to be to amplify the game's difficulty, but are we to simply disregard the whole representation of economics, trade, exchanges, or earning money within the game and imagine it differently in the storyworlds we construct? Narratively, we would be inclined to do that, so as to maintain the coherence and even the very possibility of the storyworld we build as a mental model, but the price is ignoring bulk of the gameplay that is highly infused with narrative anyway.

Finally, take some elements of urban planning in the game. Taking into consideration the rather primitive urban organization mirroring pseudo-medieval Europe, one would expect the cities to literally overflow with garbage, rotting carcasses and waste flowing down the gutters. However, they look rather clean and even though the cities have sewer systems, we never see any of the buildings being connected to them. For rather mysterious reasons, the public water wells are connected to sewers, putting into question the idea of using them for drawing fresh water in the first place. Speaking of casting magic fire signs, we never see fire brigades or any kind of water tanks or any other system whatsoever which would help to fight fires that must have been widespread in an environment of pseudo-medieval engineering and urban planning. Unless, of course, we assume the buildings to be inflammable which would also explain why the fire magic does not work on them, but I doubt any player would make these assumptions. At any rate, the examples show how the fictional world of the game is superficially coherent, yet upon inspection, it is full of contradictions that render proper understanding of its mechanics impossible due to accumulation of incoherences involving its functioning. My point is that this is of course not just limited to this game, or to fantasy worlds, but to varying degrees it affects all fictional representation.

Interestingly, this incoherence in representation mirrors the sketchy nature of the mental models of worlds we build, whether fictional or real ones.

Return of the Unreal

Surely, the above paragraphs could count as nit-picking, were they actual complaints about the game, but they are not. After all, such details are extremely far from any intended point of playing the game, and thus they are not highlighted and designed in a careful way. They do, however, mark areas of clash and paradox concerning the representation of the world which makes it, in the end, impossible to understand because of its incoherent nature. Still, they are not really problems, even though they are examples of indeterminacy and incoherence, because they do not obstruct comprehension and enjoyment of the game. We are not typically affected by these contradictions, because we never really try to generate vast and complete models of the storyworld, irrespective of whether we play a AAA video game, watch slapstick cartoons or art cinema. We only tend to model in a pragmatic and superficial sense, constructing the roughest sketch needed for the ongoing operation that is in focus. This, in fact, only mirrors how we create mental representations of the events in the real world in our daily lives. We are never able to produce a complete and coherent representation of the world, only a highly fragmented and superficial one deemed relevant for the task at hand. If we were to really write down all the underlying rules that establish the functioning of the *Witcher 3* fictional universe we would quickly find that certain facts or claims about economics, physiology or urban planning contradict others.

I suppose that to a large extent this mirrors the relation of our personal knowledge about the real world to independently existing facts about the real world. If we were to verbalize and compile all our knowledge and beliefs about the world, we would inevitably find them greatly incoherent, as some of our beliefs would contradict each other or be false. Such operation would clearly resemble a Socratic dialogue exploring our cognitive unconscious until reaching the point where interrogating our knowledge and beliefs renders them false or incoherent. Most of the time this is not a challenge as we only need pragmatic and sketch-like, superficial mental models relevant for the most basic tasks at hand. And this, finally, is exactly how we approach magic and supernatural worlds. A fictional dragon is not simply impossible because it itself directly contradicts current scientific knowledge. More importantly, the dragon is incoherent because it indirectly triggers paradoxes across domains of knowledge about the fictional world, which, in turn, is partly filled with our knowledge of the real world. Certain facts about its existence, such as spewing fire, its nutrition habits, or ability to fly with the type of physical composition it has entail contradictions within physics, biology, or chemistry, whose consequences we are not able to really imagine. But we do

not care about it and not just because of conventions of the supernatural genres. We do not care about it because the incoherence of magical worlds mirrors the incoherence of our understanding of the real world. In a way, a dragon is as mysterious as any natural phenomena of the material world.

Bibliography

- Alber, Jan. "Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism." *Literature Compass* 10/5 (2013), 449–460.
- Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016.
- Arjoranta, Jonne. "Narrative Tools for Games: Focalization, Granularity, and the Mode of Narration in Games." *Games and Culture* 12, no. 7–8 (2017), 696–717.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Bundgaard, Peer. "Means of Meaning Making in Literary Art: Focalization, Mode of Narration, and Granularity." *Acta Linguistica Hafniensia* 42 (2010), 64–84.
- Bundgaard, Peer. "Roman Ingarden's Theory of Reader Experience: A Critical Assessment." *Semiotica* 194 (2013), 171–188.
- Currie, Gregoy. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford UP, 2010.
- Herman, David. "Narrative Ways of Worldmaking." In *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, edited by Sandra Heinen and Roy Sommer, 71–87. Berlin, New York: De Gruyter, 2009. <https://doi.org/10.1515/9783110222432.71>
- Juul, Jesper. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Kukkonen, Karin. "Fantastic Cognition." In *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*, edited by Michael Burke and Emily T. Troscianko, 151–167. New York: Oxford University Press, 2017.
- Ryan, Marie-Laure. "Fiction, Non-factuals, and the Principle of Minimal Departure." *Poetics* 9/4 (1980), 403–422.
- Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics: Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Thon, Jan-Noël. "Narrative Comprehension and Video Game Storyworlds." In *Video Games and the Mind: Essays on Cognition, Affect and Emotion*, edited by Bernard Perron and Felix Schröter, 15–31. Jefferson: McFarland, 2016.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
- Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Wesp, Edward. "A Too-Coherent World: Game Studies and the Myth of 'Narrative' Media." *Game Studies* 14, no. 2 (2014). <https://gamestudies.org/1402/articles/wesp>



“Nażywość”, streaming, współobecność Literackie opowiadanie drugoosobowe we współczesnym otoczeniu medialnym

Liveness, Streaming, Co-presence

Literary “You” Narration in Current Media Context

Abstract: The article is devoted to the growing popularity of second-person narration in print literature. It explains why this form of storytelling, once considered extremely experimental, seems particularly compatible with contemporary media environment: especially interactive and digital media. The author discusses those immanent features of second-person narration that evoke the impression of liveness and activate the reader or media user, giving him a sense of direct participation in fictional events.

Keywords: second-person narration, transmedial narration, liveness, participation

Nażywość (ang. *liveness*), przywołana w tytule artykułu, musi brzmieć zgrzytliwie dla polonistycznego ucha. Trudno jednak to pojęcie (używane w naukach o komunikacji i mediach oraz sztukach performatywnych) pominąć na gruncie badań literackich ze względu na znaczenie, jakiego nabrało w medialnym pejzażu współczesności. Nażywość synchronizuje proces odbioru z aktem twórczym (jak w performansie czy happeningu), z aktem odegrania projektów realizowanych w sztukach performatywnych, na przykład w teatrze, oraz organizuje rozgrywkę w grach cyfrowych czy doświadczenie udziału użytkownika rzeczywistości wirtualnej. Kiedy pod sam koniec XX wieku klasyczne stadium na jej temat napisał Philip Auslander¹, wskazywał on zarazem na historyczne przemiany form tworzenia i odbioru sztuki na żywo i na synchroniczne ich sprzężenie z kulturowym kontekstem medialnym. Po kolejnych dwóch dekadach analizował już zdecydowaną dominację nażywości zapośredniczonej technologicznie oraz badał proces metamorfozy medialnej: od transmisji radiowych i telewizyjnych do mobilnych telekomunikatorów i globalnego interaktywnego Internetu. To

1. Paul Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London, New York: Routledge, 1999). Por. Małgorzata Sugiera, “Nażywość”, w: *Performatyka: terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 143–149.

te środki umasowiły i zdemokratyzowały rejestrację i transmisję “na żywo”. Auslander podkreślał więc nie tyle ontologiczne wyróżniki doświadczenia “na żywo”, ile ich historyczne i relacyjne uwarunkowania². Przyjmując ten kierunek interpretacji, chciałabym spojrzeć na karierę narracji drugoosobowej w literaturze druku i literaturze cyfrowej (a jest to zjawisko globalne przynajmniej od II połowy XX wieku³ i wyraźnie zaznaczające się w literaturze polskiej XXI wieku) jako na nową formę literackiej reprezentacji doświadczenia na żywo – atrakcyjną dla współczesnego czytelnika, gdyż korespondującą z funkcjonalnościami innych mediów. Co więcej, właśnie tę cechę narracji drugoosobowej uznaję za nowy czynnik kulturowy sprzyjający jej naturalizacji w literaturze tradycyjnej⁴, coraz częściej wykorzystującej tę formę opowiadania w różnych gatunkach (od literatury dla dzieci i młodzieży, przez *fantasy* po kryminał czy reportaż).

2. Historyczną perspektywę na to zagadnienie prezentują też autorzy prac zamieszczonych w tomie *Early Modern Liveness, Mediating Presence in Text, Stage and Screen*, red. Danielle Rosvally, Donovan Sherman (London, New York: Bloomsbury, 2023).

3. Pierwszy spis powieści oraz filmów w języku angielskim, francuskim, niemieckim i hiszpańskim wykorzystujących narrację w drugiej osobie lub zwrot do adresowego “ty” zaprezentowała Monika Fludernik, “Second-Person Narrative: A Bibliography”, *Style* 28, nr 4 (1994), 525–548. Badaczka naliczyła ponad 150 tekstów kultury, obecnie jest ich z pewnością nieporównywalnie więcej. W tym samym numerze czasopisma ukazały się zresztą inne rozprawy narratologów niemieckich i anglojęzycznych, a sam temat narracji do “ty” zyskał rangę odrębnego problemu badawczego w interdyscyplinarnych studiach nad narracją. Ukonstytuował się trend traktowania tej odmiany narracji za modus równorzędny wobec opowiadania pierwszo- i trzecioosobowego, wymagający własnej teorii uzasadniającej i analizującej tę autonomiczność. Do dziś ukazało się wiele pozycji o narracji drugoosobowej w różnych kręgach językowych i różnych mediach – przywołuję jedynie najważniejsze. Bruce Morrisette, “Narrative ‘You’ in Contemporary Literature”, *Comparative Literature Studies* 2 (1965), 1–24; Monika Fludernik, “Second-Person Fiction: Narrative You as Addressee and/or Protagonist”, *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18, nr 2 (1993), 217–247; “Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism”, *Style* 28, nr 3 (1994), 445–479; David Herman, “Textual ‘You’ and Double Deixis in Edna O’Brien’s ‘A Pagan Place’”, *Style* 28, nr 3 (1994), 378–410; Dennis Schofield, *Second Person Narrative: A Point of View? The Function of Second Person Pronoun in Narrative Prose Fiction* (Victoria: Deakin University, 1998); Irene Kacandes, *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001); Grzegorz Maziarczyk, *The Narratee in Contemporary British Fiction. A Typological Study* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2005); Brian Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: Ohio State University Press, 2006); *Second Person. Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, red. Pat Harrigan, Noah Wardrip-Fruin (Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2010); Evgenia Iliopoulou, *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019); Sandrine Sorlin, *The Stylistics of You. The Second-Person Pronoun and Its Pragmatics Effects* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022); *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 65, nr 4 (2022) (numer tematyczny “Transmedial Second-Person Narratives”).

4. Traktuję tę nową sytuację jako uzupełnienie do typologii najczęstszych motywacji użycia opowiadania drugoosobowego, jaką przedstawiła Monika Fludernik, “Second-Person Fiction: Narrative You as Addressee and/or Protagonist”.

Kulturowa naturalizacja opowiadania drugoosobowego

Narracja w drugiej osobie jest transmedialną odmianą opowiadania⁵ i choć zaistniała pierwotnie w modernistycznej eksperymentalnej literaturze druku (za pierwszą powieść w tej odmianie uznaje się *How Like a God* Rexa Stouta z 1929 roku⁶), obecnie coraz częściej wiąże się z literaturą cyfrową, mediami społecznościowymi, reklamą, gramami wideo, filmem i serialem. Rosnąca popularność narracji do “ty” w literaturze druku wynika, moim zdaniem, z tych cech opowiadania drugoosobowego, które dla użytkowników kultury cyfrowej są domyślnymi i preferowanymi właściwościami interaktywnego środowiska nowych mediów. Tym kontekstem kulturowym i rolą opowiadania drugoosobowego w nim chciałabym się zająć w swoim artykule.

Współcześnie minął bezpowrotnie efekt udziwnienia i ekstrawagancji, jaki wywoływała niegdyś ta forma opowiadania. Choć narracja drugoosobowa wywodzi się z modernistycznych eksperymentów z reprezentacjami świadomości bohatera literackiego, nieprzypadkowo jej znaczenie wzrosło w II połowie XX wieku, gdy pisarze spod znaku francuskiej nowej powieści nadali jej funkcję formalnego manifestu – taką rolę odgrywała w *Przemianie* (1957) Michela Butora czy u Marguerite Duras (*La Maladie de la mort*, 1982) lub Georges Pereca *Człowiek, który śpi* (1967). Odmiana ta miała realizować nowy język powieści, stanowić innowacyjną konwencję pozwalającą dotrzeć do problematyki dotychczas niewskazanej i niezwerbalizowanej literacko lub zbanalizowanej w ramach środków zastanych, choćby przez uprzywilejowany strumień świadomości. Jak pisał Michał Głowiński, autorzy spod znaku nowej powieści chcieli dokonać “[...] mallarmeanckiego przewrotu w dziedzinie prozy: nie tylko bowiem uwydatnili odrębność powieści, pokazali także, iż jej naturą jest osadzenie w języku, a celem – ukształtowanie zespołu własnych środków wypowiedzi”⁷.

5. Por. Marie-Laure Ryan, “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today* 34, nr 3 (2013), 361–388; *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, red. Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014); Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016); *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017); Lars Elleström, *Transmedial Narration Narratives and Stories in Different Media* (Cham: Pelgrave MacMillan, 2019).

6. Morrisette, “Narrative ‘You’ in Contemporary Literature”, 12. Mowa o powieści, w której konsekwentnie utrzymano tę formę opowiadania na przestrzeni całego tekstu, choć zdarzały się użycia formy w XIX wieku lub nawet wcześniej, z reguły miały one jednak charakter wstawek w narrację bardziej tradycyjną.

7. Michał Głowiński, “Powieść jako metodologia powieści”, w: *Porządek, chaos, znaczenie* (Warszawa: PIW, 1968), 136.

Na fali europejskiej recepcji nowej powieści narracja drugoosobowa zaistniała na krótko i w Polsce. Wykorzystali ją szerzej⁸: Ireneusz Iredyński w *Dniu oszusta* (1962), Tadeusz Konwicki w *Senniku współczesnym* (1963), Julian Kawalec w *Tańczącym jastrzębiu* (1964); dwie dekady później użył jej Wiesław Myśliwski we fragmentach *Kamienia na kamieniu* (1984). Były to jednak teksty pojedyncze. Przełom XX i XXI wieku przyniósł natomiast charakterystyczne zwiększenie jej frekwencji oraz pojawienie się także w literaturze popularnej, co poświadcza naturalizację formy i przyzwyczajenie się do niej szerokiego grona odbiorców⁹. Wydaje się, że przyczyną tego procesu jest stała obecność zwrotów do “ty” w nowych mediach i w interaktywnym środowisku internetowym, co w rezultacie – powoduje zanik efektu “nienaturalności” tej odmiany opowiadania. Zwłaszcza młode pokolenie uczestników kultury cyfrowej nie postrzega adresu do “ty” (wszechobecnego w językowej komunikacji internetowej, reklamie, w grach wideo, w literaturze cyfrowej, w formach wielomediального streamingu) jako techniki udziwnienia. Wszechobecność bezpośredniego zwrotu do adresata w dzisiejszej komunikacji medialnej oswoiła więc jej uczestników z tą strategią transmedialnego opowiadania, która na zwrocie do “ty” się opiera, a która aż do końca XX wieku była zdecydowanie rzadziej uprawiana niż narracja w 1. czy 3 osobie. Należy jednak zastrzec, że nie każde użycie zwrotu do adresata jest wykładnikiem narracji drugoosobowej; może on bowiem pełnić funkcję wyłącznie fatyczną lub sygnalizować obecność milczącego słuchacza, który prowokuje narratora do mówienia. Zwrot drugoosobowy natomiast ściśle splata interakcyjność języka i nowych technologii z żywiołem psychospołecznym relacji międzyludzkich, zwielokrotnionych dzięki rozwojowi bezpośrednich środków komunikacji. Wydaje się więc, że występując systematycznie w nowych medialnych odsłonach, zwrot drugoosobowy aktywizuje u współczesnego czytelnika druku potencjał swoich cyfrowych funkcjonalności: językową bezpośredniość, skrócenie dystansu komunikacyjnego oraz łatwość nawiązywania kontaktu z globalną społecznością; modalność komendy i zaproszenie do natychmiastowego zaangażowania się w akcję, niczym w rozgrywce gry wideo lub w operowaniu nowymi technologiami. Kulturowa akceptacja tego faktu

8. Pierwszy dłuższy tekst w tej formie to jednak *Faustyna* Beaty Obertyńskiej (1942), a wcześniej obecność narracji do “ty” w młodopolskim rapsodzie analizował Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (Wrocław: Ossolineum, 1969), 263–267.

9. Stąd wzrost frekwencji użycia tej odmiany narracyjnej, obecnej w takich powieściach, jak: Andrzej Zaniewski, *Szczur* (1995), Wojciech Kuczok, opowiadania z tomu *Opowieści słychane* (2000), Dorota Maślowska, *Paw królowej* (2005), Jacek Dukaj, *Szkoła* (2010), Wit Szostak, *Chochoły* (2010) i *Poniewczasie* (2019), Szczepan Twardoch, *Morfina* (2012) i *Pokora* (2020), Ziemowit Szczerek, *Siódemka* (2014) i *Cham z kulą w głowie* (2020), Michał R. Wiśniewski, *Jetlag* (2014), Paweł Paliński, *Polaroidy z zagłady* (2014), Wojciech Engelking, *Lekcje anatomii doktora D.* (2016), Jakub Żulczyk, *Czarne słońce* (2019).

ex post rzutuje na współczesny odbiór narracji drugoosobowej w literaturze druku. Podstawową różnicę stanowi jednak fakt, że w tekstach literackich ważną rolę odgrywa niepewność co do ontologicznego statusu referenta zaimka “ty”¹⁰: jego identyfikacja (często niełatwa, równie często celowo przez autora utrudniana) staje się jedną z podstawowych procedur rozumienia opowiadania drugoosobowego.

Nowe formy medialne dają natomiast możliwość łatwiejszego utożsamienia się z bohaterem, który jednocześnie na mocy adresu “ty” nosi cechy realnego odbiorcy opowieści. Przykładem tej strategii może być powieść *Black Box*¹¹ Jennifer Egan, w której autorka zaaranżowała skomplikowaną medialną grę z nażywością odbioru, jego personalizacją i intymnością kontaktu nadawca – odbiorca. Powieść była opublikowana (jeśli utrzymać tę terminologię w sposób oczywisty związaną z kulturą druku) za pośrednictwem konta pisma *New Yorker* na platformie Twitter (dziś X) w postaci 606 tweetów, udostępnianych w tempie jeden post na minutę przez 60 minut (od 20:00 do 21:00), od 24 maja do 2 czerwca 2012 roku. Każdy tweet składał się ze 140 znaków:

Ludzie rzadko wyglądają tak, jak tego oczekujesz, nawet jeśli widziałeś zdjęcia.

Najważniejsze jest pierwszych trzydzieści sekund w obecności osoby.

Jeśli masz problemy z postrzeganiem i projekcją, skup się na projekcji.

Niezbędne składniki do udanej projekcji: chichot; gołe nogi; nieśmiałość.¹²

Tekst odbierany na prywatnych urządzeniach mobilnych od razu stawiał czytelnika w pozycji bezpośredniego adresata, konsekwentnie stosując narrację drugoosobową i nie ujawniając tożsamości fikcyjnego referenta adresu aż do rozdziału 5. Odbiorca tweetu mógł się na początku identyfikować z adresatem, aż do momentu, gdy staje się jasne, że “ty” jest kobietą szpiegiem żyjącą w niedalekiej przyszłości (ok. 2030).

10. Jill Walker zwraca uwagę na tę różnicę: Jill Walker, “Do You Think You’re Part of This? Digital Texts and the Second-person Address”, w: *Cybertext Yearbook 2000*, red. Raine Koskimaa, Markku Eskelinen (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001), 8–25.

11. Baoyu Nie, “A Study on the Second-Person Narrative in Jennifer Egan’s *Black Box*”, *Open Journal of Social Sciences* 3 (2015), 51–58, https://www.scirp.org/pdf/JSS_2015101509293816.pdf (21.01.2024). Innym przykładem może być publikacja opowiadania Davida Mitchella *The Right Sort* w formie 170 tweetów zamieszczonych od 14 do 20 lipca 2014 roku. Eksplorując możliwości tego formatu, właściciele platformy zorganizowali nawet kilka edycji (2012–2015) Twitter Fiction Festival, zachęcając użytkowników do przesyłania własnych utworów w formie “czwierknień”.

12. Powieść dostępna jest na stronach *New Yorker*: Jennifer Egan, *Black Box*, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box> (21.01.2024). Tłum. M. R.-P. (“People rarely look the way you expect them to, even when you’ve seen pictures./ The first thirty seconds in a person’s presence are the most important./ If you’re having trouble perceiving and projecting, focus on projecting./ Necessary ingredients for a successful projection: giggles; bare legs; shyness”).

W ten sposób odbiorca zostaje inkorporowany bezpośrednio zarówno w proces tworzenia narracji, jak i jej symultanicznego odbioru na żywo. Zastosowanie narracji drugoosobowej służy więc aktywizacji czytelnika, włącza go jawnie w sam akt opowiadania i przebieg wydarzeń, czego nie tematyzują tak wyraziście tradycyjne odmiany opowiadania, pierwszoosobowa i trzecioosobowa. Wzmocnienie pozycji odbiorcy współuczestniczącego w kreowaniu poetyki przekazu artystycznego stanowi jedną z najważniejszych cech sztuki XX wieku, modelowo realizowaną przez sztukę interaktywną¹³ i media interaktywne, które umożliwiają ingerencję odbiorcy w wielotworzywową strukturę dzieła. Właśnie ten kontekst kulturowy stanowi w moim przekonaniu kolejną przyczynę wyraźnego i globalnie notowanego wzrostu obecności narracji drugoosobowej w literaturze druku: stała się ona literackim wykładnikiem dowartościowania pozycji odbiorcy. Nowym globalnym zjawiskiem jest także upowszechnienie bezpośredniej, nieformalnej, zdemokratyzowanej komunikacji opartej na zwrocie do drugiej osoby, jakie przyniósł Internet. Zagwarantował on interakcje społeczne i zaangażowanie w wieloosobową bezpośrednią komunikację (często przebiegającą w czasie realnym) i nieoficjalne wirtualne więzi społeczne jako pożądaną i dodatkowo waloryzowaną jakość praktyk kulturowych. Dobitym dowodem na niezwykle silną pozycję tej figury w zbiorowej wyobraźni jest choćby ogłoszenie referenta zaimka "ty" i zarazem uczestnika globalnej kultury cyfrowej... Osobą Roku 2006 przez opiniotwórczy magazyn *Time*. Na okładce numeru z 25 grudnia 2006 zatytułowanego "Ty" widnieje przekaz: "Tak, ty. Ty kontrolujesz Wiek Informacji. Witaj w twoim świecie". Kulturowe uprzywilejowanie bezpośredniej i zwrotnej komunikacji w mediach interaktywnych realizuje się również w grach cyfrowych nowej generacji, w przypadku których włączenie gracza w obręb świata opowieści i wzmocnienie jego odczucia sprawczości stanowi istotę rozrywki. Można ją streścić, przywołując motto firmy Infocom: "Interaktywna fikcja to historia, w której to ty jesteś głównym bohaterem"¹⁴. Podsumowując: nikt nie boi się już narracji drugoosobowej i adresu do "ty" w literaturze tradycyjnej, gdyż nastąpiła jej kulturowa akceptacja i naturalizacja oraz zaistniała rewolucyjna zmiana w całym otoczeniu kulturowym i medialnym. Wymaga to także od narratologii skupionej na tekstach językowych rozpoznania takich ich cech, które pojawiły się w efekcie wpływu nowych mediów lub technologii¹⁵. Wskazanie roli ekwiwalentów "nażywości" w literackich tekstach drugoosobowych ma właśnie taki cel.

13. Ryszard Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010).

14. Mikołaj Marcela, "Narracja – kolaboracja?" *Artpapier* 21 (2008), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=70&artykul=1633> (20.12.2023).

15. Taki postulat wyraźnie sformułował na przykład Krzysztof M. Maj, "Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych", w: *Narratologia trans-*

Partycypacyjny potencjał narracji w drugiej osobie

Przejdę teraz do innych konstytutywnych cech literackiego opowiadania drugoosobowego, które odpowiadają trybowi współczesnej komunikacji medialnej afirmującej doświadczenie “na żywo” i partycypację odbiorcy w opisywanych wydarzeniach. Narracja skierowana do “ty” tematyzuje współobecność (rzeczywistą bądź wyobrażoną) opowiadacza oraz słuchacza i zarazem odbiorcy aktu narracji, czyli referenta zaimka “ty”: tego, o którego czynach opowiada się z jakichś względów jemu samemu. Może nim być: postać fikcyjna (najczęściej), wewnątrztekstowy odbiorca narracji czy też czytelnik realny, a także sam mówiący, prowadzący dialog z sobą samym lub kierujący do siebie własny monolog. Sytuację narracyjną takiego opowiadania można ująć następująco: “opowiadam ci o tym, co przytrafia się tobie, gdy ty sam nie możesz o tym mówić”. Uznaję zatem narrację drugoosobową za językową reprezentację współdzielonej akcji (ang. *joint action*¹⁶) opartej na podzielanej intencjonalności, w której podjęcie aktywności słownej przez podmiot mówiący jest wejściem w interakcję z kimś od niego odrębnym, kto zaznaczył swoją znaczącą obecność w polu percepcji, świadomości czy pamięci mówiącego. W tej odmianie narracji wytwarza się charakterystyczna podmiotowość narracyjna – diada “ty i ja”. Narracyjne “ja” swoim aktem wypowiedziowym towarzyszy “na żywo” akcjom podejmowanym przez narracyjne “ty” (lub przywołuje te akcje w pamięci). “Ja” sprawozdaje najbardziej intymne stany wewnętrzne obserwowanego/ wyobrażonego/ przypominanego sobie podmiotu, mając weń pełen wgląd, a jednocześnie zachowując odrębność własnej perspektywy poznawczej oraz ujawniając (implicytnie lub eksplicytnie) przesłanki etyczne tego aktu. “Ja” aktywnie wchodzi w relację z kimś, do kogo się zwraca, by opowiedzieć mu jego historię; nie pozostaje obojętne na jego działania, kieruje do niego swoją opowieść; odpowiada więc na znaczącą obecność drugiego podmiotu, wobec którego nie może pozostać obojętne). Mówienie do kogoś o tym, co go właśnie spotyka, można uznać za *par excellence* ekspresję podzielenia tego

medialna, 283–308. To uaktualnienie konieczne jest nie tylko dlatego, że nowe media posiadają swoje własne formy genologiczne (Edward Balcerzan, “W stronę genologii multimedialnej”, *Teksty Drugie* 6 (1999), 7–24; Piotr Marecki, *Gatunki cyfrowe: instrukcja obsługi* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018), ale także dlatego, że pozwala prześledzić, jak zmieniają się oczekiwania odbiorców i praktyki odbiorcze także w polu literatury druku lub w przypadku tekstów sieciowych, które nie są tekstami interaktywnymi. Por. *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. Ewa Szczęsna i in. (Kraków: Universitas, 2017), *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 44, nr 2 (2020), numer monograficzny “Formal Intersections between Narrative Fiction and Other Media” red. Grzegorz Maziarczyk, Wojciech Drąg.

16. Magdalena Rembowska-Pluciennik, “Second-Person Narration as a Joint Action”, *Language and Literature* 27 (2018), 159–175.

doświadczenia przez mówiącego i tego, o kim się opowiada. Symultaniczny tok działań milczącego “ty” w świecie przedstawionym i strumienia narracji wypowiedzianej bezpośrednio do niego stanowi zupełnie unikalny typ opowiadania – oparty na symulowanej współobecności mówiącego “ja” przy działaniach “ty”, do którego kierowana jest narracja.

Narratologowie podkreślają, że jest to jedyny rodzaj opowiadania, który wyodrębnia się na podstawie innej kategorii podmiotowej niż narracja w pierwszej czy trzeciej osobie: nie jest ważne, kto mówi (narrator), ale kto słucha (ang. *narratee*)¹⁷. Słuchający jest głównym bohaterem takiej opowieści – w przeciwieństwie na przykład do monologu wypowiedzianego czy *skazu*, w których to opowiadacz markuje jedynie kontakt językowy ze swoim słuchaczem¹⁸.

Równie ważna jest możliwość utożsamienia się czytelnika z “ty” będącym bohaterem zdarzeń (czasem nawet uczynienie odbiorcy realnego bohaterem tej opowieści, jak w przypadku *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvina). “To twoja historia i zaczyna się w połowie zdania, znienacka. Kiedy zamykasz za sobą drzwi, złazisz po schodach, co czujesz?” – pisze Michał R. Wiśniewski w pierwszym zdaniu powieści *Jetlag*¹⁹. To zdanie równie dobrze mogłoby otwierać rozgrywkę gry wideo i stanowić pierwszy zwrot do gracza. Tak tłumaczy to strukturalne i funkcjonalne pokrewieństwo Elżbieta Winiecka:

Ponieważ narracja prowadzona jest w drugiej osobie, perspektywa czytającego stapia się z perspektywą bohatera, a czas narracji pokrywa z czasem zdarzeń. To interesujący przypadek angażowania czytelnika w świat przedstawiony, wykorzystywany już w historii dwudziestowiecznej literatury w żyjącym krótko gatunku, jakim był monolog wypowiedziany. W odróżnieniu od niego gra dosłownie angażuje czytelnika, czyniąc zeń głównego bohatera i wykonawcę zdarzeń.²⁰

Kolejną cechą narracji drugoosobowej, która także w literaturze druku sprzyja ewokacji doświadczenia na żywo, jest dominujący w tej odmianie opowiadania czas teraźniejszy. Wzrost popularności narracji w tym właśnie czasie daje się zresztą

17. Matt DellConte, “Why You Can’t Speak: Second-Person Narration Voice, and a New Model for Understanding Narrative”, *Style* 37, nr 2 (2003), 204–219.

18. Bożena Witosz, “O wzajemnej relacji zaimków “ja” – “ty” w narracji”, *Język Artystyczny* 2 (1981), 27–36; *Cechy strukturalno-składniowe monologu wypowiedzianego (na przykładzie literatury polskiej)* (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1988).

19. Michał R. Wiśniewski, *Jetlag* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014), lokalizacja cytatu na podstawie wydania cyfrowego powieści: loc. 85.

20. Elżbieta Winiecka, *Poszerzanie pola literatury. Studia o literackości w Internecie* (Kraków: Universitas, 2020), 108.

zauważyć współcześnie także w opowiadaniu pierwszo- i trzecioosobowym²¹, lecz korelacja terażniejszości i drugoosobowości jest zjawiskiem wcześniejszym. Służy ona przede wszystkim angażowaniu odbiorcy i uczestnika wydarzeń w uczestnictwo w rozgrywającej się akcji. Zdarzenia bowiem są reprezentowane jako biegnące w tym samym czasie, w jakim odbywa się akt opowiadania i akt lektury – to ta odmiana narracji drugoosobowej kierowanej do fikcyjnej postaci nazywana jest właściwym²² opowiadaniem w drugiej osobie (w przeciwieństwie na przykład do rzadszych opowieści instruktażowych, z dominującą semantycznie funkcją rozkazników i komend). Gdy narracja stwarza iluzję zbliżenia do perspektywy postaci, oświećla niczym snop światła wycinek dostępnego jej świata pod pewnym kątem, czytelnik może mieć wrażenie niezapomnianego dostępu do świadomości bohatera i rozwoju zdarzeń *in statu nascendi*. Przytoczę fragment opowiadania Jamaiki Kincaid:

Widzisz siebie spacerującego po tej plaży, widzisz siebie spotykającego nowych ludzi (tylko oni są nowi w bardzo ograniczonym zakresie, bo są ludźmi takimi jak ty). Widzisz siebie jedzącego pyszne, lokalnie uprawiane jedzenie. Widzisz siebie, widzisz siebie...²³

Wrażeniu “nażywości” sprzyja ponadto charakterystyczne dla literackiej narracji w drugiej osobie radykalne ograniczenie informacji narracyjnej do działań oraz doświadczenia wewnętrznego referenta zaimka “ty”. Jego czynny zobowiązuje się bezpośrednio zrelacjonować mówiące zamiast niego/ w jego imieniu “ja”; mamy więc do czynienia z podzielaną i tematyzowaną akcją: opowiadał ci, co robisz i co to znaczy być tobą w tej a nie innej sytuacji, podczas gdy ty sam o sobie nie mówisz. Na gruncie filozofii języka takie działania, które wymagają zarazem bezpośredniego zwrotu do kogoś (na przykład oferowanie komuś jabłka), rozpałtrywał Sebastian Rödl, nazywając towarzyszący tym interakcjom tryb myślenia “intencjonalną transakcją”, która zakorzenia się w sprzężeniu zwrotnym między

21. Reiko Ikee, “Contemporary Present-Tense Fiction: Crossing Boundaries in Narrative”, *Language and Literature* 32, nr 1 (2023), 98–128. Znamienne, że autor nie analizował pod tym kątem powieści drugoosobowych, co znacznie poszerzyłoby zakres analizowanego materiału.

22. Morrisette, “Narrative ‘You’ in Contemporary Literature” oraz późniejsze nawiązania do tej definicji, na przykład Brian Richardson, “The Poetics and Politics of Second-Person Narrative” *Genre* 24, nr 3 (1991), 309–330; “I etcetera... On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives”, *Style* 28, nr 3 (1994), 312–328; Uri Margolin, “Narrative ‘You’ Revisited”, *Language and Style* 23, nr 4 (1994), 1–21; Schofield, *Second-Person Narrative: A Point of View? The Function of Second Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*.

23. Jamaica Kincaid, *A Small Place* (New York: Farrar, Stauss and Giroux, 2000) 12; tłum. M. R.-P. (“You see yourself taking a walk on that beach, you see yourself meeting new people (only they are new in a very limited way, for they are people just like you). You see yourself eating some delicious, locally grown food. You see yourself; you see yourself”).

“ja” i “ty”: “Druga osoba jest często przeciwstawiana pierwszej osobie. I rzeczywiście się różni. [...] To jest różnica, ale nie [różnica] *Ja* i *Ty*, ale *Ja* i *Ja-Ty*. Druga osoba nie dodaje *Ty* do *Ja*. Dzieli *Ja* i czyni z tego relację”²⁴.

Ten akt opowiadania ma więc charakter immanentnie interakcyjny: wyłania się każdorazowo z zaangażowania “ja” w bezpośredni kontakt z “ty”, a bez znaczącej obecności działającego “ty” w ogóle nie byłoby opowieści. Na plan pierwszy wysuwa się zatem aktywna rola “ty” jako sprawcy zdarzeń, na plan dalszy przechodzi jego rola biernego adresata wypowiedzi narracyjnego “ja”. Tak ujmuje tę zależność Darlene Hantzis: “Nie ma “ja”, które istnieje przedtem, aby mówić o innym. Dlatego należy rozwinąć odmienne sposoby konstituowania “ja”: poprzez ustanawianie Innego lub symultanicznie do ustanawiania Innego”²⁵.

Działaniomówienie jako literacki streaming

To czasowe zsynchronizowane “działaniomówienie” można porównać do bezpośredniej transmisji, swoistego *streamingu* z obserwowanych lub wyobrażonych działań kogoś, o kim się mówi; mamy tu bowiem symultaniczność opisywanych działań rozgrywających się w świecie opowieści oraz aktu ich werbalizacji na potrzeby kogoś, o kim się opowiada, a kto pozostaje niemy. “Ja” rozpoczyna opowieść zamiast “ty”, nie mogąc przemilczeć tego, czego “ty” nie może z jakiś względów wypowiedzieć samo. Jest to zawsze akt publiczny, manifestacyjny, o poważnych konsekwencjach moralnych – może przybrać formę przemocowego zabrania głosu lub przeciwnie – stać się aktem rzecznictwa na rzecz niemych.

Zwracanie się do nieobecnych lub niedostępnych bytów w drugiej osobie umożliwia narratorom współlistnienie i interakcję z nimi, wypełniając konwencję narracyjną dyskursu i pozwalając na generowanie samej opowieści. Ta skonstruowana teraźniejszość wynika z faktu, że zaimek zakłada synchronizację kontekstową i wywołuje poczucie współczesności, które w innym przypadku byłoby niemożliwe.²⁶

24. Sebastian Rödl, “Intentional Transaction”, w: *The Second Person*, red. Naomi Eilan (London, New York: Routledge, 2017). 40. Tłum. M.R.-P. (“The second person is often set in contrast to the first person. And there is a contrast. [...] It is the contrast, not of *I* and *You* but of *I* and *I-You*. The second person does not add a *You* to an *I*. It divides the *I* and makes it a relation”), wyróżnienie oryginalne.

25. Darlene Hantzis, “‘You Are About to Begin Reading’: The Nature and Function of Second Person Point of View in Narrative”, http://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5571&context=gradschool_disstheses (21.12.2023), 74.

26. Iliopoulou, *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling*, 58 tłum. M.R.-P. (“Addressing absent or inaccessible beings through the second person enables narrators to coexist and interrelate with them, fulfilling a narrative convention for the discourse and allowing the

Ścisłe powiązanie przedmiotu opowieści z konieczną obecnością adresata narracji stanowi najważniejsze ograniczenie semantyczne narzucone przez ten tryb opowiadania: ilekroć w zdaniu nie pojawia się zaimek „ty”, tylekroć istnieje niebezpieczeństwo, że czytelnik odbierze to jako sygnał przejścia na opowiadanie w trzeciej osobie. Przedmiotem przedstawienia muszą być zatem obligatoryjnie działania i doświadczenia podmiotu, do którego adresowana jest narracja: jeśli mówiące „ja” skupi się na sobie jako podmiocie opowiadania, narracja przekształci się w pierwszoosobową lub w monolog wypowiedziany. Konieczność konsekwentnego utrzymania zaimka „ty” na przestrzeni całego tekstu narracyjnego można uznać nie tylko za wyznacznik semantyczno-gramatyczny tego typu narracji, lecz także za jedną z jej podstawowych trudności konstrukcyjno-odbiorczych.

Należy jednakże pamiętać, że konwencjonalne sposoby wywoływania efektu doświadczenia „na żywo” da się znaleźć także w literaturze wcześniejszej. Można je wskazać choćby u zarania powieści nowożytnej – tak działo się na przykład w XVIII-wiecznej powieści w listach, w której czytelnik śledzi wymianę korespondencji i czyta ją rzekomo wraz z adresatem poszczególnych listów. Sama odmiana gatunkowa kodowała więc równoczesność zdarzeń (czy ich narracyjnej ramy) oraz momentu czytelniczego odbioru.

Ale najbardziej efektowne rozwiązania w tym zakresie pojawiły się jako ekwiwalenty technik filmowych (na przykład eksperymenty z równoległością i jednoczesnością zdarzeń w prozie pierwszej awangardy²⁷) czy w strategiach ewokowania symultanicznego²⁸ rozwoju wydarzeń, ukazywania równoczesności „wiecznego teraz”. W sposób manifestacyjny środki filmowe i narrację drugoosobową powiązali w tym celu właśnie wspomniani wcześniej reprezentanci nowej powieści francuskiej. Dla pisarza i filmowca Alaina Robbe-Grilleta²⁹ burzenie

generation of the story itself. This constructed present derives from the fact that the pronoun presupposes contextual synchrony and evokes a sense of contemporaneity that would otherwise be impossible”).

27. Aleksander Wójtowicz, „Wśród „nowych możliwości”. Powieść awangardowa i film”, w: *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010), 191–222.

28. Odwołuję się do definicji symultanizmu jako techniki narracyjnej według Seweryny Wysłouch: „współzachodzenie na płaszczyźnie świata przedstawionego zdarzeń czasowo jednorodnych [...], które zostają opowiedziane w taki sposób, że ich jednoczesność zostaje czytelnikowi wyraźnie zasugerowana”. *Problematyka symultanizmu w prozie* (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1981), 29–30.

29. Morrisette analizował zarówno pisarstwo, jak i sztukę filmową A. Robbe-Grilleta, „Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta”, przeł. Wiktoria Krzemiń, *Pamiętnik Literacki* 2 (1975), 211–229. O stanowisku Robbe-Grilleta jako zdecydowanie zrywającym z literackimi sposobami eksplorowania wnętrza bohatera pisał także David Lodge, śledząc przemiany formy powieściowej i literackich konwencji reprezentacji świadomości w książce *Consciousness and*

“czwartej ściany”³⁰ w dziele filmowym, techniki filmowej metalepsy³¹ także związane były z wciągnięciem odbiorcy w opowiadane wydarzenia. Nowopowieściowe “ty” zostało przeciwstawione konwencjonalnemu “ja” XVIII-wiecznej powieści pierwszoosobowej oraz “ja” obecnemu w strumieniu świadomości. Odróżniało się równie mocno od spetryfikowanych w tradycji form “onego(onej)” z powieści trzecioosobowej w ich dwóch skrajnych realizacjach: wszechwiedzącego narratora XIX-wiecznego realizmu i spersonalizowanego narratora pogłębionej analizy psychologicznej. “Ty” wprowadzało bowiem kwestię dotychczas w konstrukcji powieści i jej języku nieobecną – uczyniło czytelnika stematyzowanym elementem semantyki i poetyki powieści, partnerem interakcji dla czytelnika. Tak interpretował to zjawisko Michał Głowiński:

Czytelnik jest uczestnikiem tej gry, jaką jest powieść. Uczestnikiem tak samo realnym jak autor i tak samo ważnym jak postać fikcyjna, ta, o której się opowiada. [...] *Vous* użyte w *La Modification*, niezależnie od tego, że pozwoliło na niezwykłą kompozycję powieściową, jest bezpośrednim zwrotem do czytelnika, bezpośrednim jego przywołaniem [...] *Vous* w powieści Butora ma charakter syntetyczny, jednoczy właściwości *je i il* – i to właśnie wyznacza pozycję czytelnika. “*Vous* to ktoś, kogo się widzi, dotyka, z kim możliwy jest kontakt bezpośredni. Ale to także ktoś inny, obcy, ten, na którego patrzy się z zewnątrz. *Vous* jest doskonale usytuowane, jak *je*; czytelnik jest z nim; uznaje *vous* równie dobrze jak siebie samego. Ale zna go także inaczej”³².

Współobecność i współdziałanie w narracji drugoosobowej

Ten wzmiankowany przez Głowińskiego *inny* sposób poznania powieściowego, oparty na współobecności czytelnika w poetyce opowiadania i odgrywaniu przez niego roli bohatera, o którym opowiada ktoś inny, można widzieć jako cechę upodabniającą powieść drugoosobową do praktyk komunikacyjnych i użytkowniczych obecnych na przykład w grach cyfrowych. Czytelnik zostaje włączony w obręb wydarzeń reprezentowanych już jako współdoświadczone przez

the Novel (London: Secker & Warburg, 2002), 78–79. Por. Paulina Kwiatkowska, *Zeszłego roku w Marienbadzie. Obrazy wytarte i wyparte*, *Widok* 24 (2019), 1–26.

30. Tom Brown, *Breaking the Fourth Wall. Direct Address in the Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).

31. Julian Hanebeck, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression* (Berlin Boston: De Gruyter, 2017).

32. Głowiński, “‘Nouveau roman’ – problemy teoretyczne”, w: *Porządek, chaos, znaczenie* (Warszawa: PIW, 1968), 35–89.

“ja” mówiące i “ty”, o którym mówi. Wchodzi wyobraźniowo w przestrzeń wielopodmiotową – ukonstytuowaną w ramach “my-centrycznej” intencjonalności współdzielonej³³, by przywołać termin Michaela Tomasella na określenie architektury mentalnej interakcji międzyludzkich. To *współdziałanie*, *interakcja* “ja” i “ty” jest najważniejszą cechą semantyki literackiego opowiadania w drugiej osobie. Podmiot mówiący jest zorientowany na znaczący kontakt z innym – jest cieleśnie, a więc i poznawczo zwrócony ku innemu podmiotowi w swoim środowisku; zawsze zajmuje względem niego afektywnie zabarwione stanowisko: nie może pozostać zdystansowany, obojętny, niezaangażowany. To interakcyjne nacechowanie aktu opowiadania kierowanego do “ty” nazywam *współobecnością* “ja” mówiącego i “ty” odbiorczego. Aby zilustrować tę cechę narracji drugoosobowej, posłużę się przykładem *Morfiny* Szczepana Twardocha (2012):

Żegnasz się i idziesz, idziesz, oszołomiony, wychodzisz po prostu, Kennkarte w dłoni, w kieszeni polski paszport, wychodzisz. Zgromadzeni w korytarzu kandydaci na Niemców rozstępują się przed tobą. Patrzą na dokument w twojej dłoni i patrzą na ciebie z jakąś pogardą, zdrajcy potencjalni na dokonanego arcyzdrajcę, a może patrzą na ciebie z podziwem, szacunkiem, strachem? [...] Wychodzisz oszołomiony Kosteczku, wychodzisz na ulicę Fredry, zaczęło padać, wychodzisz w deszcz, jakby wcale nie padało, nie myślisz o deszczu. Idziesz oszołomiony przez park, idziesz ulicami, Kennkarte wsunąłeś do wewnętrznej kieszeni marynarki i idziesz, Kosteczku³⁴.

A potem nagle stajesz przed domem na ulicy Podwale, numer 21, dom czysta moderna, funkcjonalizm, ale bez luksusów jak u ciebie na Małalińskiego i bez smaku i bez wyrefinowania, endek poznański i mieszkanie kupił skromne, patrzysz w ich okna – i tak, za tą szybą jest twój Jureczek.

Narracja drugoosobowa właściwa wyraźnie sprzyja ucieleśnionemu zakorzenieniu w świecie opowieści, gdyż umożliwia czytelnikowi odczucie podzielenia z bohaterem wykonywanej czynności fizycznej – ruchu cielesnego, pokonywania przestrzeni, jej sensualnego mapowania poprzez akty percepcyjne.³⁵ Elementy

33. O jej znaczeniu dla ontogenezy i filogenezy człowieka oraz rozwoju kultury pisał Michael Tomasello, *Dlaczego współpracujemy*, przeł. Łukasz Kwiatek (Kraków: Copernicus Center Press, 2016).

34. Szczepan Twardoch, *Morfina* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), cytaty ze stron 222 i 223 oraz 326.

35. Marco Caracciolo, “Blind Reading: Bodily and Perceptual Responses to Narrative”, w: *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 93–109 oraz 110–132. Caracciolo podkreśla znaczenie “wyobraźni odgrywającej” (ang. *enactment imagination*) dla procesu lekturowego: rozpatruje jej wpływ na emocjonalno-cielesne zaangażowanie czytelnika oraz podświadome, zakorzenione w pamięci własnego ciała, rozpoznanie sytuacji bohatera

opisywane świata przedstawionego – relacje przestrzenne, usytuowanie przedmiotów, inni bohaterowie – muszą pojawić się w polu percepcji adresata narracji, by w ogóle zaistnieć; od razu stają się dla czytelnika markerami orientacji w świecie opowieści. Następuje więc wyraźne wprowadzenie czytelnika w obręb świadomości “ty”, tam znajduje się centrum deiktyczne narracji, ujawnia się fokalizacja zmysłowa jako mechanizm regulujący zakres dostępnej informacji sensualnej. Możliwość projektowania siebie w położenie czasoprzestrzenne postaci powoduje przede wszystkim związek cielesny (wewnętrzną symulację działania), nie musi jednak wyzwalać empatii czy utożsamienia, jeśli są ku temu wyraźne przeszkody (na przykład adresat zwrotu do “ty” jest seryjnym mordercą, jak w powieści *Uwikłanie* Iaina Banksa!). Tekstowe “ty” staje się cielesnym reprezentantem czytelnika i angażuje go poprzez ucieleśnioną symulację w fikcyjną akcję. Ten aspekt lektury opowiadania drugoosobowego potwierdzają badania empiryczne nad procesem jego rozumienia³⁶ – odbiorcy są skłonni częściej identyfikować się z działającym adresatem takiej narracji, niż z podmiotem mówiącym do niego, którego klasyczna narratologia wciąż uważa za dominującą instancję w tym specyficznym akcie komunikacyjnym.

Partycypacyjny potencjał literackiego opowiadania drugoosobowego bardzo łatwo porównać do doświadczenia współsprawczości i współobecności, jakie są udziałem gracza wykorzystującego figurę awatara.³⁷ W grach użycie narracji drugoosobowej sprzyja efektowi partycypacji w tu i teraz rozgrywki³⁸, staje się wykładnikiem growej nażywości, sprzyjając pełnej identyfikacji gracza i bohatera gry. Dla uczestnika gry wideo działające ciało awatara to medium sprawczości i zaangażowania³⁹, możliwe do użycia w różnych typach interakcji; także tych, które pozwalają odegrać odmienne aspekty własnej osobowości. Posługiwanie się awatarem ma szereg funkcji, z których podstawową jest poczucie zamieszkiwania w wirtualnym środowisku, wytworzenie wrażenia sprawczości i podjęcie społecznej aktywności⁴⁰ w czasie rozgrywki. Czytelnik cyfrowy / uczestnik kultury

działającego w danych warunkach (czasoprzestrzeni i sytuacji egzystencjalnej). Znamienne, że jednak nie badał pod tym kątem narracji drugoosobowej, wręcz idealnie ewokującej ten efekt.

36. Alice Bell i in., “A Reader Response Method not Just For ‘You’”, *Language and Literature* 28, nr 3 (2019), 241–262.

37. Mark Meadows, “I, Avatar. The Culture and Consequences of Having a Second Life” (Berkeley: New Riders, 2007).

38. Michał Kłosiński, “Przekraczając horyzont inności: narracja drugoosobowa w fabularnych grach cyfrowych jako problem biopolityczny”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4 (2022), 83–96.

39. Harrison Gish, “Grand Theft Auto V: Avatars”, w: *How to Play in Video Games*, red. Matthew Thomas Payne, Nina B. Huntemann (New York: New York University Press), 36–43.

40. *Avatars at Work and Play. Collaboration and Interaction in Shared Virtual Environments*, red. Ralph Schroeder, Ann-Sofie Axelsson (Dordrecht: Springer, 2006).

cyfrowej użytkuje rozmaite awatary⁴¹ jako dostępny sobie sposób uczestnictwa w świecie przedstawionym – wybierając je, dowolnie modyfikując, wyposażając w cechy zupełnie odbiegające od własnych i niekiedy dokonując czynów, na które nie zdobyłby się w świecie rzeczywistym (przypadek gier komputerowych zmuszających do fizycznej eliminacji rozlicznych przeciwników). Posługiwanie się rozmaitymi wcieleniami w różnych medialnych odsłonach przychodzi nam o wiele łatwiej – zarówno w przypadku kreowania własnego wizerunku (na przykład w formie spersonalizowanej reprezentacji obrazkowej używanej w mediach społecznościowych), jak i w obsłudze tego typu wcieleń na potrzeby udziału w grze, na przykład w popularnych *role playing games*⁴² (w wersji tradycyjnej lub wideo). Te nowe praktyki kulturowe wpływają także na status literackich form dawniejszych (również narracji drugoosobowej w druku) – zmienia się bowiem cały kontekst medialny. Fundamentalną sytuację związaną z narracją drugoosobową w kulturze druku “opowiadam ci o tym, co się z tobą teraz dzieje” dzisiejszy uczestnik kultury multimedialnej i interaktywnej rozpoznaje jako znaną sobie funkcjonalność: “używam ciebie jako mojego awatara w tym właśnie świecie; projektuję siebie w twoje wirtualne ciało”. Należy jednak pamiętać, że literacka nażywość kreowana jest za pośrednictwem środków językowo-tekstowych, podczas gdy grową konstituuje współobecność bezpośrednia⁴³ – współobecność poprzez doświadczenie posługiwania się interfejsem czy analogowymi urządzeniami go rozrzeszającymi⁴⁴.

Współczesna wszechobecność doświadczenia “na żywo” (masowego i łatwo dostępnego⁴⁵) modyfikuje kulturowy status literackiej narracji drugoosobowej – można ją postrzegać, jako dużo bardziej kompatybilną z interaktywnym środowiskiem nowomiedialnym niż forma w pierwszej lub trzeciej osobie. W tym rozpoznaniu odnajduję potwierdzenie swojej tezy, iż rosnąca międzynarodowa popularność opowiadania drugoosobowego tłumaczy się koniecznością znalezienia przez literaturę nowej formy narracji korespondującej z rozwojem otoczenia

41. T. L. Taylor, “Living Digitally – Embodiment in Virtual Worlds”, w: *The Social Life of Avatars: Presence and Interaction in Shared Virtual Environments*, red. Ralph Schroeder (London: Springer-Verlag 2002), 40–62.

42. O związkach tej formy medialnej z problematyką współczesnej teorii literatury i poetyką powieści zob. Olga Dawidowicz, “Role playing games a literatura współczesna”, w: *Praktyki opowiadania*, red. Bogdan Owczarek i in. (Kraków: Universitas 2001), 341–368.

43. Christopher Hanson, *Game Time: Understanding Temporality in Video Games* (Bloomington: Indiana University Press, 2018), 18–35.

44. Michał Kłosiński, *Przygody cyfrowego tułacza. Interpretacje gro znawcze* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023), 169–194.

45. Na przełomie 2021/2022 platforma Facebook zaczęła realizować plan przejścia na wyższy poziom wirtualnej integracji swoich usług, tworząc wersję Meta, mającą docelowo przenieść dotychczasowe aktywności swoich użytkowników w wymiar wirtualny.

medialnego, odzwierciedlającej skomplikowane powiązania interpersonalne, jakie warunkują nasze życie w globalnej wiosce i realności masowej komunikacji bezpośredniej. Efekt udziwnienia, niegdyś towarzyszący narracji w drugiej osobie, bezpowrotnie przeminął; oswoił się z obsługą interaktywnych światów wirtualnych poprzez używanie własnego wcielenia funkcjonującego w nich. Gramatyka powieści oparta na zaimku "ty" odsłania, tematyzuje i tym samym wzmacnia rolę odbiorcy narracji, nadaje mu rolę niezbywalnego współuczestnika aktu narracyjnego i ściśle zespaja czynność opowiadania z sytuacją jego odbioru: tu i teraz, na żywo. Aktywizowanie odbiorcy w ramach opowiadanej/obserwowanej/doświadczanej wielomedialnie opowieści stanowi zaś – w drugiej dekadzie XXI wieku – uprzywilejowaną formę partycypacji w kulturze. Narracja drugoosobowa wykorzystuje najczęściej efekt konwencjonalnego zrównania czasu opowiadania i czasu odbioru, ma więc znamiona iluzji naoczności, sprawozdania z "tu i teraz", do czego użytkownicy dzisiejszych komunikatorów i mediów interaktywnych są przyzwyczajeni jako do prototypowej sytuacji nadawczo-odbiorczej.

Bibliografia

- Auslander, Paul. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge: London New York, 1999.
- Balcerzan, Edward. "W stronę genologii multimedialnej". *Teksty Drugie* 6 (1999), 7–24.
- Bell Alice, Astrid Ensslin, Jen Smith "A Reader Response Method not Just For 'You'". *Language and Literature* 28, nr 3 (2019), 241–262.
- Brown, Tom. *Breaking the Fourth Wall. Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Caracciolo, Marco. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin Boston: De Gruyter, 2014.
- Dawidowicz, Olga. "Role playing games a literatura współczesna". W: *Praktyki opowiadania*, red. Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski, 341–368. Kraków: Universitas, 2001.
- Dell Conte, Matt. "Why You Can't Speak: Second-Person Narration Voice, and a New Model for Understanding Narrative". *Style* 37, nr 2 (2003), 204–219.
- Egan, Jennifer. *Black Box*. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box> (21.01.2024).
- Elleström, Lars. *Transmedial Narration Narratives and Stories in Different Media*. Cham: Pelgrave MacMillan, 2019.
- Fludernik, Monika. "Second-Person Fiction: Narrative You as Addressee and/or Protagonist". *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18, nr 2 (1993), 217–247.
- Fludernik, Monika. "Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism". *Style* 28, nr 3 (1994), 445–479.

- Fludernik, Monika. "Second-Person Narrative: A Bibliography". *Style* 28, nr 4 (1994), 525–548.
- Gish, Harrison. "Grand Theft Auto V: Avatars". W: *How to Play in Video Games*, red. Matthew Thomas Payne, Nina B. Huntemann, 36–43. New York: New York University Press, 2019.
- Głowiński, Michał. "'Nouveau roman' – problemy teoretyczne". W: *Porządek, chaos, znaczenie*, 35–89. Warszawa: PIW, 1968.
- Głowiński, Michał. "Powieść jako metodologia powieści". W: *Porządek, chaos, znaczenie*, 90–136. Warszawa: PIW, 1968.
- Głowiński, Michał. *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław: Ossolineum, 1969.
- Hanebeck, Julian. *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017.
- Hantzis, Darlene. "'You Are About to Begin Reading': The Nature and Function of Second Person Point of View in Narrative". http://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5571&context=gradschool_disstheses (21.12.2023).
- Harrigan, Pat, Wardrip-Fruin Noah (red.). *Second Person. Role-Playing and Story in Games and Playable Media*. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2010.
- Herman, David. "Textual 'You' and Double Deixis in Edna O'Brien's 'A Pagan Place'". *Style* 28, nr 3 (1994), 378–410.
- Ikeo, Reiko. "Contemporary Present-Tense Fiction: Crossing Boundaries in Narrative". *Language and Literature* 32, nr 1 (2023), 98–128.
- Iliopoulou, Evgenia. *Because of You. Understanding Second-Person Storytelling*. Bielefeld: transcript Verlag, 2019.
- Kacandes, Irene. *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Kaczmarczyk, Katarzyna (red.). *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Kraków: Universitas, 2017.
- Kincaid, Jamaica. *A Small Place*. New York: Farrar, Stauss and Giroux, 2000.
- Kluszczyński, Ryszard. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.
- Kłosiński, Michał. "Przekraczając horyzont inności: narracja drugoosobowa w fabularnych grach cyfrowych jako problem biopolityczny". *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 4 (2022), 83–96.
- Kłosiński, Michał. *Przygody cyfrowego tułacza. Interpretacje gro znawcze*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023.
- Kwiatkowska, Paulina. "Zeszłego roku w Marienbadzie. Obrazy wytarte i wyparte". *Widok* 24 (2019), 1–26.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel*. London: Secker & Warburg, 2002.
- Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 44, nr 2 (2020), numer monograficzny "Formal Intersections between Narrative Fiction and Other Media".

- Maj, Krzysztof M. "Ucieczka od linearności. W stronę światocentrycznego modelu narracji transmedialnych". W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, 283–308. Kraków: Universitas, 2017.
- Marcela, Mikołaj. "Narracja – kolaboracja?". *Artpapier* 21 (2008). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=70&artykul=1633> (20.12.2023).
- Marecki, Piotr. *Gatunki cyfrowe: instrukcja obsługi*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2018.
- Margolin, Uri. "Narrative 'You' Revisited". *Language and Style* 23, nr 4 (1994), 1–21.
- Maziarczyk, Grzegorz. *The Narratee in Contemporary British Fiction. A Typological Study*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2005.
- Meadows, Mark. I. *Avatar. The Culture and Consequences of Having a Second Life*. Berkeley: New Riders, 2007.
- Morrisette, Bruce. "Narrative 'You' in Contemporary Literature". *Comparative Literature Studies* 2 (1965), 1–24.
- Morrisette, Bruce. "Powieść i kino: przypadek Robbe-Grilleta", przeł. Wiktoria Krzemień, *Pamiętnik Literacki* 2 (1975), 211–229.
- Nie, Baoyu. "A Study on the Second-Person Narrative in Jennifer Egan's Black Box". *Open Journal of Social Sciences* 3 (2015), 51–58. https://www.scirp.org/pdf/JSS_2015101509293816.pdf (21.01.2024).
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena. "Second-Person Narration as a Joint Action". *Language and Literature* 27, nr 3 (2018), 159–175.
- Richardson, Brian. "I etcetera... On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives". *Style* 28, nr 3 (1994), 312–328.
- Richardson, Brian. "The Poetics and Politics of Second Person Narrative". *Genre* 24, nr 3 (1991), 309–330.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Rödl, Sebastian. "Intentional Transaction". W: *The Second Person*, red. Naomi Eilan, 304–316. London, New York: Routledge, 2017.
- Ryan, Marie-Laure, Thon Jan-Noël (red.). *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Ryan, Marie-Laure. "Transmedial Storytelling and Transfictionality". *Poetics Today* 34, nr 3 (2013), 361–388.
- Schofield, Dennis. *Second Person Narrative: A Point of View? The Function of Second Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*. Victoria: Deakin University, 1998.
- Schroeder, Ralph, Axelsson Ann-Sofie (red.). *Avatars at Work and Play. Collaboration and Interaction in Shared Virtual Environments*. Dordrecht: Springer, 2006.
- Sorlin, Sandrine. *The Stylistics of You. The Second-Person Pronoun and Its Pragmatics Effects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Sugiera, Małgorzata. "Nażywość". W: *Performatyka: terytoria*, red. Ewa Bał, Dariusz Kosiński, 143–149. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

- Szczęсна Ewa, Piotr Kubiński, Marcin Leszczyński red.). *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*. Kraków: Universitas, 2017.
- Taylor, T. L. "Living Digitally – Embodiment in Virtual Worlds". W: *The Social Life of Avatars: Presence and Interaction in Shared Virtual Environments*, red. Ralph Schroeder, 40–62. London: Springer-Verlag, 2002.
- Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Twardoch, Szczepan. *Morfina*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Tomasello, Michael. *Dlaczego współpracujemy*, przeł. Łukasz Kwiatek. Kraków: Copernicus Center Press, 2016.
- Walker, Jill. "Do You Think You're Part of This? Digital Texts and the Second Person Address". W: *Cybertext Yearbook 2000*, red. Raine Koskimaa, Markku Eskelinen, 8–25. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001.
- Winiecka, Elżbieta. *Poszerzanie pola literatury. Studia o literackości w Internecie*. Kraków: Universitas, 2020.
- Wiśniewski, Michał R. *Jetlag*. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014.
- Witosz, Bożena. "O wzajemnej relacji zaimków "ja" – "ty" w narracji". *Język Artystyczny* 2 (1981), 27–36.
- Witosz, Bożena. *Cechy strukturalno-składniowe monologu wypowiedzianego (na przykładzie literatury polskiej)*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1988.
- Wójtowicz, Aleksander. "Wśród 'nowych możliwości'. Powieść awangardowa i film". W: *Cogito i "sejsmograf podświadomości". Proza Pierwszej Awangardy*, 191–222. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Wysłouch, Seweryna. *Problematyka symultanizmu w prozie*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 1981.
- Zagadnienia Rodzajów Literackich* 65, nr 4 (2022) (numer tematyczny "Transmedial Second-Person Narratives").



Becoming Porcupine: Migratory Identities in Digital Utopia

Abstract: The aim of the article is to draw attention to and discuss the relevance of the migration studies to the better understanding of the transformation of the human identity on entering the digital spaces, in consideration of the fact that the latter are frequently presented as a utopian destination. It is argued that the said transformation and fragmentation of the human self and identity can be compared to the one experienced by migrants. Drawing parallels between the insights of Hillis (1999), Hron (2009), Zuboff (2019), and Sisto (2022), one can discover numerous common points between the utopian studies, migration studies, and digital culture, which allow taking a new perspective on the experiences of increasingly digitalized, post-pandemic society.

Keywords: utopia, digitalizations, migrations, trauma, identity

Digital¹ utopianism has been increasingly present in the debates over the technological development in the last decades, and it has been used to relate to the new world order that possibly could be instituted by the reconfiguration of the social and political landscapes in the face of the rise of the new centers of power, or – perhaps more accurately – in the face of decentralized power, relegated to the individuals. Hailed as the new land of the free, the Internet, the virtual and the “dataified”² spaces became the new frontier, replacing the imagery linked to the paradisaical Western Coast of the USA in the globalized imagination. As writes Ken Hillis in his book *Digital Sensations*, “[i]f an escapist movement in real space toward an unpopulated and virgin promised land is now problematic or unavailable, for many, seeking out and creating “information superhighways” that permit “migration” to new “electronic frontiers” offers an imaginative and

1. For clarity, in the article I prefer to use the word “digital,” while reposing on sources that speak sometimes of virtual, sometimes of cyber-spaces. These are not quite synonymous; however, their features frequently overlap and are useful in the understanding of the studied phenomenon. By choosing the word “digital,” I would like to underscore the primary importance of works such as Sisto’s *Porcospini digitali* (2022) and Stoke’s *Digital Souls* (2021) for the present reflection.

2. The word is coined in reference to Yuval Noah Harari’s “dataism”: not so much the digitalization of the everyday life of human beings, but a certain take on the anthropological model that is becoming typical for the philosophy and politics of digital spaces.

apparently compelling Utopian alternative to physically going “on the road.”³ The utopian imagination is frequently linked to unlimited freedom and pleasure⁴ and “pursue[s] a rhetoric of potentiality,” of a “future yet to be arranged.”⁵ However, since the beginning of digital utopianism these visions have been subject to criticism. Most often, digital utopias have been seen as utopias of media and communication with the disruptive potential as far as the social and political order is concerned, or – conversely – as means to lull the users and effectively dissuade them from taking up any action, and thus preserve the status quo. Dickel and Schrape (2017) pointed to the notion of freedom as commodity, Simanowski (2017) underlined that society was not prepared for the arrival of the digital means of communication, and Rendueles (2017) sees digital utopias as the expression of sociophobia: a situation in which “a public [is] broken down into very small groups, groups that are scarcely willing to consider anything that exceeds the compass of their smartphones.”⁶

As can be seen, the edge of the critique has been directed mostly at the political and social consequences of the promised digital lands, in the first place taking concern in the ease of communication, its transformation, and the lack of control over cyberspace. At the same time, though, many theorists, notably Sherry Turkle (2011), Philip Zimbardo (2015), and Davide Sisto (2022), have discussed the psychological consequences of highly immersive environments, especially in the recent pandemic and post-pandemic years. They have noted the transformation and, to a certain extent, evolution of the human being towards new ways of living through and expressing emotions, and of forming relations with other agents in the digital spaces. What is more, the fragmentation of the self and the digitalization of the body has been noted, and currently generates issues, for example, of legal nature.⁷ The matter has become even more salient with the visible drive towards the transfer to the virtual worlds such as Metaverse.

However, despite the existence of these studies and the clear link between digital utopianism and migrations, not much has been said about the effects

3. Ken Hillis, *Digital Sensations: Space, Identity, and Embodiment in Virtual Reality* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999), xvi–xvii.

4. Hillis, *Digital Sensations*, xxxi.

5. Sasha Dickel, and Jan-Felix Schrape, “The Logic of Digital Utopianism,” *Nanoethics* 11 (2017), 47–58.

6. Roberto Simanowski, “Foreword: Culture Industry 2.0, or the End of Digital Utopias in the Era of Participation Culture,” in *Sociophobia: Political Change in the Digital Utopia*, César Rendueles, trans. Heather Cleary (New York: Columbia University Press, 2017), viii.

7. See, for example, Michael C. Kearl, “The Proliferation of Postselves in American Civic and Popular Cultures,” in *Postmortal Society: Towards a Sociology of Immortality*, ed. Michael Hviid Jacobsen (London: Routledge, 2017), 216–233.

of the transition to the digital spaces in the light of the migration studies, while the latter do offer ample research for consideration of emotions accompanying transfer from one place to another. Of special interest can be the moment of border crossing, where the utopian studies and the migration studies converge. Not only is utopia a borderland in itself, suspended between fiction and reality, but it frequently reports the trauma of the main character crossing the border between the worlds: the new, ideal one, and the old and faulty one (to mention the main hero from *A Modern Utopia* (1921) by H. G. Wells). Also, migration studies are very much familiar with the notion of the fragmented identity, and the coping strategies migrants⁸ adopt to construct their new identity out of various layers.

Thus, the aim of the article is to provide a preliminary analysis of the compatibility of the reflection and conceptual apparatus developed in the migration studies for the better understanding of the said “evolution” of the human being that participates both in the physical and the digital realities. It is hypothesized here that crossing the border between the physical and the digital is linked to the experience of a specific trauma, and results in the development of multiple identities, and an altered perception of one’s body and self. These identities could be called “migratory identities” to signal the connections between the migration studies and the digital utopianism, but also to underline some of their inherent features, like fluidity, decentralization, and constant movement. It is also hypothesized that the development of these identities is linked to the experience of pain, which is oftentimes negated in the popular discourse about digital utopia, much like in the case of migrants who are denied their right to suffer, having reached their desired goal: the host country. Further, following Davide Sisto (2022), it is sustained that the existence in the digital sphere calls for the development of a “porcupine” identity, that is: on the one hand, mastering of the management of the distance and proximity in relation with other semi-digital and fully digital beings, and on the other, a partial change in the way in which humans experience reality as such. “Porcupine” here would signal new ways of being human, as part of the anthropological evolution which is mentioned by the Italian thanatologist. Finally, it is claimed that digital utopia is not free from a certain “pedagogy” promoting one culture over other cultures, thus putting in doubt the belief in the cultural neutrality and virginity of the newly conquered frontier. In the following parts of the article, the migratory identities will be discussed in relation to self,

8. The term “migrant” has its definition in the migration studies; however, in the body of literature linking migrations to the digital or virtual worlds, it is often used interchangeably with “immigrant,” which is not strictly true: it would imply a complete and permanent transfer to the digital utopia as a place of residence. In the present article, the term “migrant” is preferred, albeit the terms “immigrant” and “exile” will be also used where they cannot be avoided.

the body, others, and the home and the host culture. The adoption of such lenses should allow to paint in broad strokes the transformations of the human in the times of digital progress, and point to the relevance of the migration studies for the discussion of the said transfer.

Migratory Identities: Digital Selves and Digital Bodies

There can be little doubt as to the transformative power of travelling, impacting the modes of being of an individual and the ways of functioning of whole social groups. Like any journey, the journey to digital utopia would ideally result in the creation of a more coherent and richer self; however, this does not come without a price. As Kristeva lucidly asked in her essay from 2000, “Y a-t-il des étrangers heureux?”⁹ “Are there any happy foreigners?” Picking up on that, Madelaine Hron (2009) discussed how there is a certain pressure for the migrants – especially economic migrants – to be happy. As they have reached utopia, they should want for nothing. In the world which lauds mobility, diversity, difference, uprootedness, hybridity, and plurality, the suffering associated with these phenomena tends to be overlooked.¹⁰ The arrival in the idealized, desired environment forms one facet of utopia; another would be the assumption of the achievement of integration into the host society. Neither is the arrival easy, nor is the integration as smooth and unproblematic as it would be expected even in the societies of high multiculturalism and much experience with the integration. It can be questioned whether the integration is fully achievable.

When it comes to the digital utopia, the matters get even more complicated. In the case of movement in physical space, it is easily noticeable, and there are certain challenges and hardships that can be thought of prior to the change of the place of residence. The passage from the physical to the digital, however, is currently either overlooked or seen in positive light. First of all, digitalization is almost imperceptible, and certainly hardly visible; what is more, it does not necessitate physical movement. Frequently, it is enough to have one's proxy – like an avatar – join a meeting remotely, or use emoticons as stand-ins for physical gestures. Secondly, even if digitalization becomes a subject of debate, it is usual that it is presented as something unavoidable and desired, and the ways in which it facilitates everyday existence are underlined, without even mentioning the possible hardships that may accompany the process. The difficulties, if they are

9. Julia Kristeva, “Y a-t-il des étrangers heureux?,” in *Migrations et errances: Forum international. Proceedings of UNESCO conference, 8/9 June 2000* (Paris: Grasset, 2000), 53–66.

10. Madelaine Hron, *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009).

referred to, are only of technical nature, and they can be overcome by education and adjustment of one's habits. Worth mentioning, there exists a term "digital natives," which is a value-added term, juxtaposed with much less frequent "digital immigrants"¹¹: those not quite in their place. Most often, these terms are used for the people who become acquainted with partially digital existence early on and those who had to learn it later in life, and do not fully identify with the modes of existence digitalization requires. The fact is, though, that none of us is actually born in the digital world, and despite being surrounded from our infancy with digital media, all of us have to make the leap and transfer sooner or later, and develop a hybrid identity.

One of the chief problems nowadays is the difficulty with achieving this hybridity. Already in 2009 Laura Beloff spoke of hybronauts, to a degree extolling, like Kristeva would, the benefits of the fluid, undefined, protean New Man. As she defines it, "the Hybronaut is a space traveler roaming in hybrid space and developing alternative ways to use, perceive, and exist in the hybrid space."¹² After more than a decade of this fluidity and hybridity, we tend to speak more of fragmentation and proliferation rather than integration through dissolution and constant change. Each of us can enumerate many ways in which we exist in the digital realm: various avatars, icons, emoticons – with a slightly different set per each social medium – our selfies, AI-altered images, profile pictures, email and social media accounts, pseudonyms, voice messages, medical data, so-called mindfiles,¹³ etc. All of them form our digital bodies and digital selves, with an uneasy relation to the "original," which by no means remains in the center. After we die, we leave behind us a huge pile of data that can be "resurrected" by one of the startups specializing in raising you from the ashes to one of the new forms of digital immortality. The postmortal digital remains are often called post-selves.¹⁴ Thus, it is clear that our identity starts to be dispersed between many selves and bodies, and it is worth investigating the possible consequences of such fragmentation of the already complex identity of an individual on entering the digital utopia. The hypothesis here is that the spreading, division, and shattering

11. Dickel and Schrape, "The Logic of Digital Utopianism," 53.

12. Laura Beloff, "The Hybronaut, an Early Protonaut of the Future – On Wearable Technologies as Cultural Artifacts," in *Apropriations of the [Un]Common: Public and Private Space in Times of Mobility*, ed. Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi, Marcus Bastos, and Rodrigo Minelli (Sao Paulo: Instituto Sergio Motta, 2009 [2043]), <http://www.realitydisfunction.org/papers/Protonaut.pdf>.

13. Versions of self that is created, stored and shared as video, audio, image, text, in the form of personalized avatar (Patrick Stokes, *Digital Souls: A Philosophy of Online Death* (London: Bloomsbury Academic), 164).

14. Kearl, "The Proliferation of Postselves."

of identity would be connected with pain, similar to the kinds of pain spatial migrants experience in their journeys.

The body – the new locus of utopia as it is presented in newer theories, like evantropia¹⁵ – can be considered a new island, an essential element of utopian thinking.¹⁶ Often it is discussed in these terms while considering the human enhancement movement and the focus on various practices of *sousveillance*, or the constant self-monitoring. It is important to notice that the perception of the body in contemporary philosophy and biopolitics has radically changed in comparison to the earlier beliefs, which sustained that just like an island is separated from other lands by a body of water, the human body forms an integral whole. Currently, this vision, in accordance with the tenets of “molecular politics,”¹⁷ is supplanted with the vision of the body that is spread and that distributes the individual identity over a number of items previously not thought about. One can mention the considerations of the self-ownership problem made by Waldby and Mitchell in *Tissue Economies* (2006), or the issues raised by the rise of genomics and bioart.¹⁸

Misseri, in his chapter “Desplazamientos espaciales de la utopía: de la isla al cuerpo utópico,” claims that the body is the focal point of utopian thinking and that “there is no utopia without the body”¹⁹ (translation mine). However, what does it mean for the utopian studies if the boundaries between this “island” and its digital counterpart become increasingly porous, to the degree where it is difficult to deny the link we create between our physical bodies and the avatars, the emoticons we use, or the digital twins that are treated by the physicians in our stead? Together with the transfer of utopian geographies to the digital realms, the bodily geographies are also removed or mapped to the digital sphere. In a sense,

15. Lucas E. Misseri, “Evantropia and Dysantropia: A Possible New Stage in the History of Utopias,” in *More after More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*, ed. Ksenia Olkusz, Michał Kłosiński, and Krzysztof M. Maj (Kraków: FactaFicta Research Center, 2016), 26–43; Anna Bugajska, *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias* (Cracow: Ignatianum University Press, 2019).

16. Michel Foucault, “Utopian Body,” in *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, trans. Lucia Allais (Cambridge, MA: The MIT Press), 229–234; Lucas E. Misseri, “Desplazamientos espaciales de la utopía: de la isla al cuerpo utópico,” in *Lugares de utopía: tiempos, espacios y estrías*, ed. Juan Pro, Pedro José Mariblanca Corrales (Madrid: Polifemo, 2019), 117–142.

17. Thomas Lemke, *Biopolitics: An Advanced Introduction: Biopolitics: Medicine, Technoscience, and Health in the Twenty-first Century* (New York: New York University Press, 2010), 94–96.

18. Eva Amsen, “These 3D Portraits Are Created From Strangers' DNA,” *Forbes*, September 4, 2019, <https://www.forbes.com/sites/evaamsen/2019/09/04/these-3-d-portraits-are-created-from-strangers-dna/>.

19. Misseri, “Desplazamientos espaciales,” 133. “No hay utopía sin cuerpo.”

it can be close to the reality imagined by Foucault in his essay on utopian body: a phantasmagorical body, “captured by a kind of invisibility,” “always elsewhere.”²⁰ This dislocation and decentralization lie at the foundation of the migratory identity in the digital utopia. It seems that to live there is to embrace this multibodiliness, which seems in itself a utopian endeavor: a reality that may be desired, but not necessarily attainable.

The crossing of the border between the digital and the real, and – within the digital – passing from one digital form to another, can, therefore, result not so much in the development of a hybrid identity, but dissociation. The pain of fragmentation and the effort of maintaining coherence between different versions of self is as great as the feeling of exhilarating freedom from the limitations of physicality. Out of many sources of immigrant suffering, in the digital world this comes in first: the trauma of fragmentation and the partial loss of the previous identity as the users are switching between many different personas and digital bodies. Unlike in the case of migrants that move in space, in the digital world the loss is not so apparent and the identities one chooses seem to be unlimited. It is worth noting that these features of the digital utopia can at least partially dull the pain, but they do not cancel the problem of dissociation.

The latter phenomenon can also result in “double absence” (*la double absence*²¹): alienation both from home and from the host “country,” “a virtual existence between two worlds.”²² The characterization of the phenomenon, provided by Hron, remains in line with the diagnosis of the digital utopia given by Rendueles (2017). As Hron states in her book *Translating Pain*, “This ‘in-between,’ wheretime and space become chaotic, often becomes a locus of impotence for immigrant subjects, where little agency, voice, or movement is possible. Contemporary immigrants, many of whom can return to their homes for visits, often find themselves trapped in a liminal locus of inertia.”²³ In the case of digital utopia, the double absence would mean either multiple absence or dispersed presence, resulting in much the same. Rendueles argues, in fact, that the immigrants in the digital utopia are pushed towards inertia and sociophobia.

What is more, Hron²⁴ draws our attention to the fact that being a migrant, precisely: an exile, does not assume geographical displacement, but it entails the search for the space of freedom of expression, accompanied by the feelings of unease and alienation. Thus, it is even more valid to draw a parallel between

20. Foucault, “Utopian Body,” 231, 233; Misseri, “Desplazamientos espaciales.”

21. Abdelmalek Sayad, *La Double Absence: Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré* (Paris: Seuil, 1999).

22. Hron, *Translating Pain*, 26.

23. Hron, *Translating Pain*, 26.

24. Hron, *Translating Pain*, 12.

migration and digitalization: while our physical bodies remain in one place, we can be simultaneously displaced. The status of an exile, in fact, can be to a certain extent desired and romanticized, as in the case of displaced intellectuals and freedom fighters. Thus, the migration to another sphere can be a sign of rebellion, a utopian movement towards the ideal; however, it can also be a form of irresponsible escapism. No matter which option it is, the digital worlds and identities, in their plurality, seem to cancel both the possibility of rebellion and of escape: the movement never ends and the sanctuary is never reached. In the words of Bauman, the walls of the caves of the present-day nomads are always “porous,” “pierced all over by the countless wires,” so that these nomads can never be truly “*chez soi*.”²⁵ Shoshana Zuboff in *Surveillance Capitalism* (2019) states openly that there is no way out. She claims that the virtual worlds utilize our need to belong and the need for “a new home, in which our hopes for the future can nest and grow.”²⁶ Instead of a sanctuary, though, digital utopias provide the worlds with “no exit,” in which individuals are “herded, organized and tuned to achieve a social confluence, in which group pressure and computational certainty replace politics and democracy, extinguishing the felt reality and social function of an individualized existence.”²⁷ Zuboff²⁸ also warns of digital migrants’ emotions becoming prey to hungry algorithms: she says that especially difficult emotions like anguish and pain are important only insofar as they provoke certain behaviors that can be monetized, becoming a new facet of biopolitics, or – to borrow the term of Byung-Chul Han (2014) – psychopolitics. Whereas this vision comes across as unnecessarily alarmist, the fact is that it is often that the participants of the digital space that experience the facets of this new reality that can hardly be called utopia would be deemed naïve, ignorant, or lacking in necessary skills to achieve success in the better digital tomorrow. We can compare it to what Hron calls a “deficient hero status”²⁹ in immigrant narratives, which makes it easy to put the blame for the hardships on the migrant to the utopian world, and to minimize the deficiencies of the proposed ideal model.

25. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press), 155.

26. Shoshana Zuboff, *Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* (New York: Public Affairs, 2019), 5.

27. Zuboff, *Surveillance Capitalism*, 21. Quote slightly modified.

28. Zuboff, *Surveillance Capitalism*, 360.

29. Hron, *Translating Pain*, 44.

Becoming Porcupine: Myself, the Other, and the Digital

Apart from the body and the relation to “homeland,” what is formative of digital identities are relations with others. Davide Sisto, an Italian thanatologist, notices that, on the surface, the online existence provides a truly utopian resolution to Schopenhauer’s porcupine dilemma. In *Parerga and Paralipomena* (1851) Arthur Schopenhauer offered a parable in which porcupines, to get warm in winter, wanted to get close, but when they tried approaching one another, they got pricked by one another’s quills. To be able to maintain warmth, they had to find the middle distance, and to learn to live with the pain that closeness brings with itself. Similarly, human beings, to survive, need the closeness and emotional warmth of another person, but in the process of forming relationships they suffer because of the inherent Otherness of their partner. Sisto goes as far as suggesting that, with the advent of digital utopia, we could consider Schopenhauer’s porcupine dilemma as solved: in the original dilemma people have to choose between proximity and pain on the one hand, and distance and self-contained happiness on the other. Currently, it seems, people can be both close – via digital means of communication, virtual spaces, and haptic suits – and maintain distance from the Other: the Other that is needed for survival and for building our identity, but also the dangerous one, the carrier of death, the originator of pain, which was especially well visible during the COVID-19 pandemic. Digital utopia allows people the opportunity to become what Sisto calls “digital porcupines”: protected from harm by the multiplicity of identities, by spatial distance, and the flexibility of digital bodies, promoting constant movement and change. In this “sacred place of hope,”³⁰ where loneliness does not exist, “[r]ootedness’, if any, can ... be only dynamic: it needs to be restated and reconstituted daily – precisely through the repeated act of ‘self-distantiation’, that foundational, initiating act of ‘being in travel’, on the road.”³¹ While Nuccio Ordine³² believed that the technologically-mediated communication denies the existence of true communication, Sisto notices that, in a sense, this mediation becomes a new norm.

The portable house (with its dual movement to and from a place), the disjunction between presence and location, multiple identities and digital flesh, digitally integrated urban spaces and the global digital city that arose during the emergency period and marked

30. Sisto, *Porcospinidigitali*, 80. “Illuogo sacro dellasperanza.”

31. Bauman, *Liquid Modernity*, 209.

32. Nuccio Ordine, “Nuestra sociedad desprecia los saberes que no producen beneficio económico,” interviewed by David Lorenzo Cardiel, *Ethic.es*, Abril 13, 2023, <https://ethic.es/2023/04/entrevista-nuccio-ordine-individualismo/>.

by real and symbolic epidemics, the constant metamorphoses of the concept of being alive and the innovations in the field of digital death: all these elements, united together, highlight the peculiarities of the current dialectic between proximity and distance, between presence and absence, peculiarities that more than ever turn us into digital porcupines in the perpetual search for the least painful way of intersubjective sharing of public space.³³ (translation mine)

This process of transformation, provoked by the rise of the new media, is by no means a new phenomenon (as noticed by Bertold Brecht in the case of radio,³⁴ or by Italo Calvino in his short story *Prima chetudica «Pronto»*, 1985, in the case of intercontinental phone calls). While it seems logical that the new forms of mediation will result in new ways of bonding, one should be careful not to confuse real work on relationships on the personal, social, and political level, with collective self-delusion which would in the end bring about painful loneliness. The transformation into a “digital porcupine” can be understood on many levels. On the one hand, the human-porcupine would need to evolve to somehow incorporate into one’s self and one’s identity the medium that they use to maintain the contact with the Other. In the case of the protagonist from Italo Calvino’s short story, it required the development of “relationship” with the telephone, and the tacit agreement that part of the communication is directed not towards a live person but towards the medium. When it comes to the telephone, this extension of self via cable and redirecting part of affection and attention to the inanimate participant of the communicative process sounded more unusual. In the digital utopia, we can interact with a variety of digital bodies and digital selves, thus facilitating the process of adaptation to the new mode of being. However, this process also assumes an altered understanding and conception of one’s body, and the agreement to the extension of one’s identity and responsibility for one’s actions onto many digital forms we can create to form relationships with Others.

To a certain extent, the mediation on such a high level of complexity can be dangerous, as it modifies, personalizes and domesticates the Otherness which, in its essence, refuses to be controlled. It is useful to recall here the analysis of grief

33. Sisto, *Porcospinidigitali*, 160. “La casa trasportabile (con il suo duplice movimento da e verso un luogo), la disgiunzione tra presenza e localizzazione, le identità plurime e le carni digitali, gli spazi urbani digitalmente integrati e la città digitale globale sorta durante il periodo di emergenza e segnata da epidemie reali e simboliche, le costanti metamorfosi del concetto di liveness e le innovazioni nell’ambito della morte digitale: tutti questi elementi, uniti insieme, mettono in evidenza le peculiarità dell’attuale dialettica tra vicinanza e distanza, tra presenza e assenza, peculiarità che ci rendono più che mai porcospini digitali alla ricerca perpetua della modalità meno dolorosa di condivisione intersoggettiva dello spazio pubblico.”

34. Simanowski, “Foreword,” vii, x–xi.

from C. S. Lewis's book *A Grief Observed* (1961), written after his wife's death. He observed that during the process of mourning, his wife's actual self was replaced in his memory with a tamed, static and predictable imagination of how she would behave or what she would do. This imagination was never able to surprise him in the way the real person did. Similarly, in the digital utopia, which may seem a safe place for any type of Otherness and alterity, but at the same time tends towards being aseptic as far as unwanted emotions. They can be filtered, switched off, displaced, denied – in a word, the digital utopia's danger is closing oneself in a fantasy world built out of one's own fears and desires, never really confronting it with actual Otherness that poses a challenge to what is safe and known.

Cultural Identities in Digital Utopia

Otherness can be conceived of not only in terms of individual differences between people, but also in cultural terms. Digital utopia is frequently understood to realize the dreams of globalization and multiculturalism, and – understandably – would suffer from similar problems as these processes experienced in reality. It seems to offer an easier way out of the socio-political conundrums we face in the interaction with the actual cultural Other, because of the aforementioned features of the digital lives. However, what is often overlooked is the false assumption that the digital utopia is a virgin territory, a completely a-cultural, neutral place of interaction; rather, it is a space that grows out of and realizes the earlier dreams, characteristic of the American visions of how to construct the new world. The confusion between the virgin nature and the digital world does not simply stem from the illusion brought about by virtual landscapes (as described by Hillis). The collapse of the strict boundary between nature and culture in the digital utopia takes the form of the actual extension or overlay of one reality over another, thus making it easy to think of cyberspace in terms of natural space. The imagination of the original frontier, already culturally problematic, frequently reposes on the assumption that the territories that are conquered are devoid of culture previous to the conquest. The digital frontier, although it shares a lot with the physical reality, cannot be treated in the same way. From the very start it is constructed on the basis of an existent cultural context. It has been noticed that the digital space is already unequal as far as language.³⁵ It privileges English-language speakers, and from this perspective, the multilingual utopia of equality in diversity is still

35. Gretchen McCulloch, "Coding Is for Everyone – As Long as You Speak English," *Wired*, April 8th, 2019, <https://www.wired.com/story/coding-is-for-everyone-as-long-as-you-speak-english/>.

a long way off. To enter the digital land of the free, the knowledge of English is at a certain point necessary.

Still, in the online existence which seems to be a melting pot of different cultures, we tend to forget whose culture we adopt and whose skin we are donning. Taking into account the fact that the digital utopia is said to be mostly an extension of the model offered by American utopianism, does it somehow condition the freedom and pursuit of happiness to align with a predetermined model? As Hron writes, “the *telos* of the immigrant narrative – acculturation into a pluralistic society – in fact, reflects the pedagogical narrative of the host country.”³⁶ Thus, the immigration to the digital utopia would follow the narratives written by the culture that created it, and would contain implicit demands on the migrants to accept a predetermined vision of digital happiness and the organization of its pursuit.

Ironically, in the space that seems to transcend the basic categories of nation, ethnicity, and race, the insights from the studies on multiculturalism, transnationality, negotiated ethnicity and mixed race, may prove themselves useful. They also assume the good knowledge of what preconditions the digital utopia, and the links it has with other forms of utopianism, so that the freedom it offers becomes the freedom to act, and not the illusory freedom to be who I want to be, negating the history and the past. As stated by Hillis:

Immersive virtual environments can be thought of as a form of cosmographic mapping, and within this understanding, cyberspace and VR are, respectively, a frontier metaphor and a technology offering both the promise of an escape from history with a capital H, and the encrusted meanings it contains, and an imaginary space whereby to perform, and thereby possibly exorcise or master, difficult – even contradictory – real-world historical and material situations. Cyberspace and VR promoters and enthusiasts, however, tend to deny the meanings, contexts, social relations, and political implications that inform and attend the move to virtual living – a move of which I remain skeptical. Cyberspace not only suggests that an ideal existence is one that is technologically mediated; it also continues and intensifies a long-standing project to alter, via the use of technology, subjectivity and the meaning of what it is to be human.³⁷

Thus, entering the digital utopia we are, in fact, entering a metaphor firmly rooted in American culture: the one of frontier and of its conquest. While for the users originating from this culture the metaphor can serve as a space for the reworking of the historical traumas and for the return to the origins of their collective identity, for the users coming from different cultures, it would definitely

36. Hron, *Translating Pain*, 45.

37. Hillis, *Virtual Sensations*, xvii.

serve different functions. Hillis draws attention to the fact that only the previous knowledge of the cultural context would allow for the mastery of two worlds: the physical and the digital, the historical and the technological. It would indeed allow for the forging of the new identity and a more coherent self. However, for the digital migrants, twice removed from the cultural framework of the digital utopia, the hero's journey will be different, and the experience of diving into an alien cultural context would be burdened with the traumas of acculturation, not only of digitalization.

Conclusions

These nomadic, migratory, and, finally, porcupine identities of the inhabitants of digital utopian space call for a better understanding. The answer to the question “who am I?” in the digital utopia is problematic on many levels. It seems, then, that instead of light, the migration studies cast a long shadow on the ideal of digital utopia, disclosing many dimensions that may generate issues in the process of the transition to the digital worlds. The rise of bodies that are digital or partly digital is a relatively novel phenomenon that is still being studied, and that creates much confusion as far as individual identity and collective responsibility, as well as about the clear-cut separation between the physical and the technological, the natural and the artificial. The proliferation of digital selves changes the way in which the users form relationships both with humans and non-human elements of the digital utopia. Finally, the cultural assumptions on which reposes this type of utopia create a double barrier for the users from the outside of the “host” culture, making them double migrants: both to the digital world and to a very specific cultural imagination of utopia. Out of these factors, of special concern seem to be the problems of self and identity of the hybrid actors in digital utopia. While most of the observations and insights provided by juxtaposing the utopian studies, the migration studies, and the digital culture studies may understandably awake anxiety, at the same time, there is some hope that is offered. As Sisto and Simanowski concur, the adaptation of the individuals and societies to the new living conditions takes time, and – if we were to believe Bruno Latour – it may end up in the expansion of the ability to form bonds and build self-understanding, which should be the basis for building the good society of the future. For that to be successful, though, it is worth acknowledging the similarities between the processes of spatial migration to utopian lands and the digitalization of our bodies and of selves.

Bibliography

- Amsen, Eva. "These 3D Portraits Are Created From Strangers' DNA." *Forbes*, September 4, 2019. <https://www.forbes.com/sites/evaamsen/2019/09/04/these-3-d-portraits-are-created-from-strangers-dna/>.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Beloff, Laura. "The Hybronaut, an Early Protonaut of the Future – On wearable technologies as cultural artifacts." In *Apropriations of the [Un]common: Public and Private Space in Times of Mobility*, edited by Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi, Marcus Bastos, and Rodrigo Minelli. Instituto Sergio Motta, 2009 [2043]. <http://www.realitydisfunction.org/papers/Protonaut.pdf>.
- Bugajska, Anna. *Engineering Youth: The Evantropian Project in Young Adult Dystopias*. Cracow: Ignatianum University Press, 2019.
- Calvino, Italo. *Prima che tu dica «Pronto»*. Milano: A. Mondadori, 1993.
- Dickel, Sasha, and Jan-Felix Schrape. "The Logic of Digital Utopianism." *Nanoethics* 11 (2017), 47–58.
- Foucault, Michel. "Utopian Body." Translated by Lucia Allais. In *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, edited by Caroline A. Jones, 229–234. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- Han, Byung-Chul. *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. London: Verso, 2017.
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*. New York: Harper, 2016.
- Hillis, Ken. *Digital Sensations: Space, Identity, and Embodiment in Virtual Reality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.
- Hron, Madelaine. *Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009.
- Kearl, Michael C. "The Proliferation of Postselves in American Civic and Popular Cultures." In *Postmortal Society: Towards a Sociology of Immortality*, edited by Michael Hviid Jacobsen, 216–233. London: Routledge, 2017.
- Kristeva, Julia. "Y a-t-il des étrangers heureux?" In *Migrations et errances: Forum international. Proceedings of UNESCO conference*, 8/9 June 2000, 53–66. Grasset, 2000.
- Latour, Bruno. "Factures/Fractures: From the Concept of Network to the Concept of Attachment." *Anthropology and Aesthetics* 36, 20–31. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/76-FAKTURA-GB.pdf>.
- Lemke, Thomas. *Biopolitics: An Advanced Introduction: Biopolitics: Medicine, Technoscience, and Health in the Twenty-first Century*. New York: New York University Press, 2010.
- Lewis, C. S. *A Grief Observed*. New York: Harper One, 1989.
- McCulloch, Gretchen. "Coding Is for Everyone – As Long as You Speak English." *Wired*, April 8th, 2019. <https://www.wired.com/story/coding-is-for-everyone-as-long-as-you-speak-english/>.

- Misseri, Lucas E. "Evanthropia and Dysantropia: A Possible New Stage in the History of Utopias." In *More after More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia*, edited by Ksenia Olkusz, Michał Kłosiński, and Krzysztof M. Maj, 26–43. Kraków: Facta Ficta Research Centre, 2016.
- Misseri, Lucas E. "Desplazamientos espaciales de la utopía: de la isla al cuerpo utópico." In *Lugares de utopía: tiempos, espacios y estrías*, edited by Juan Pro, Pedro José Mariblanca Corrales, 117–142. Madrid: Polifemo, 2019.
- Ordine, Nuccio. "Nuestra sociedad desprecia los saberes que no producen beneficio económico." Interviewed by David Lorenzo Cardiel, *Ethic.es*. April 13th, 2023. <https://ethic.es/2023/04/entrevista-nuccio-ordine-individualismo/>.
- Rendueles, César. *Sociophobia: Political Change in the Digital Utopia*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Sayad, Abdelmalek. *La Double Absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil, 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*. Translated by E. F. J. Payne. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 2001.
- Simanowski, Roberto. "Foreword: Culture Industry 2.0, or the End of Digital Utopias in the Era of Participation Culture." In *Sociophobia: Political Change in the Digital Utopia* by César Rendueles, vii–xiii. New York: Columbia University Press, 2017.
- Sisto, Davide. *Porcospini digitali. Vivere e maimorire online*. Turin: Bollati Boringhieri, 2022.
- Stokes, Patrick. *Digital Souls: a Philosophy of Online Death*. London: Bloomsbury Academic, 2021.
- Turkle, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books, 2011.
- Waldby, Catherine, and Robert Mitchell. *Tissue Economies: Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Zimbardo, Philip, Nikita D. Coulombe, *Man Disconnected: How Technology Has Sabotaged What It Means to Be Male*. London: Rider, 2015.
- Zuboff, Shoshana. *Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: Public Affairs, 2019.

interpretacje | wykładowie | analizy

interpretations | exegeses | analyses



Sensual Immediacy and Narrative Distance in M. R. James's Ghost Stories

Abstract: By referring to “Count Magnus,” one of M. R. James’s ghost stories, Jacek Mydla discusses ghost-seeing and narrative distance. The theoretical context of this analysis consists of ancient (Plato) and contemporary (Booth, Genette) theories of narrative and Mydla examines how “showing” (mimesis) is related to “telling” (diegesis). Despite Plato’s critique of mimesis in the *Republic*, Genette, with his concept of focalization, theorizes the manner in which literary narratives, including ghost stories, prioritize showing and thus seeing, as evidenced by recent studies of Victorian ghost-seeing (Smajić). Mydla discusses how M. R. James diminishes distance to enable vicarious ghost-seeing while also, through the use of narrative framing, warning readers about pitfalls of artistically delivered perceptual immediacy.

Keywords: ghost story, mimesis, focalization, narrative, distance, immediacy

In one of the most accomplished ghost stories, “Count Magnus” (1901–1902) by Montague Rhodes James (1862–1936),¹ the protagonist, a Mr. Wraxall, makes a voyeuristic wish. Wraxall is a typically enthusiastic researcher drawn to mysteries of the past and his intense fascination makes him desire to “see” Count Magnus, to come into some immediate contact with the object of his “antiquarian” research, the eponymous wicked aristocrat. At a moment fraught with dramatic irony heightened by eerie suspense, Wraxall approaches the count’s mausoleum and addresses the absent object of his fascination in this quaint manner: “You may have been a bit of a rascal in your time, Magnus,” he was saying, “but for all that I should like to see you, or, rather –.”² This is a turning point in the story, for

1. In this article, I draw on my research into the narrative *techné* of the English ghost story, the results of which were published in: Jacek Mydla, *Narrating the Ghost: Readings in the Gothic and M. R. James* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023). Half of the book is devoted to M. R. James’s theory of the ghost story and the stories themselves. Context information on M. R. James can be found in introductions to the fine scholarly editions of the stories by S. T. Joshi (for Penguin), Michael Cox and Darryl Jones (two separate collections for Oxford World’s Classics).

2. M. R. James, “Count Magnus,” in M. R. James, *Collected Ghost Stories*, edited with and Introduction and Notes by Darryl Jones (Oxford and New York: Oxford University Press, 2011), 73.

Wraxall's wish almost immediately comes true and turns him into a "patient," that is to say, a ghost-afflicted sufferer. He is going to be hunted down and killed by the resurrected count and his demonic companion.

Long regarded as masterpieces of the genre, M. R. James's ghost stories may be considered emblematic of narrative fiction's investments in mimesis and phenomenology: the way in which authors strive to show things, to allow readers to have sensory experience of fictive objects, no matter how vicarious that experience and how otherworldly those objects may be. Critics like to quote two expressions of this desire. In his 1921 book, *The Craft of Fiction*, Percy Lubbock wrote that "[t]he art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself."³ Another memorable statement was made a few years earlier by Joseph Conrad, who addressed his reader thus: "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything."⁴ While placing emphasis differently, both Conrad and Lubbock stress features of narrative that enable immediacy, or an immersive experience of fictive reality.⁵ While Lubbock focuses on the author's choice of the subject matter, which ought to allow itself to be put on display, as it were, Conrad wants to convey to the reader the immediacy of actual experience. Though mediated by "the written word," this experience is to be compelling and sensual (or "sensory," but hereafter I will use the former term). It is worth noting that Conrad does not narrow down that experience to seeing, thus eschewing the Western prioritization of vision over the other senses. In studies of the ghost story and the historical and cultural context in which it arose and developed, the term

3. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1921), 62 (Lubbock's emphasis); a Project Gutenberg eBook at <https://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>, accessed September 15, 2022.

4. "Preface" to *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), in Joseph Conrad, *"The Secret Sharer" and Other Stories* (New York and London: W. W. Norton & Company, 2015), 141. Conrad's rhetoric of the visual in the preface would unquestionably merit a study in its own right. The opening sentences alone are superbly suggestive: "A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the *visible* universe, by *bringing to light* the truth, manifold and one, underlying its every aspect" (139; my emphasis).

5. Added to these is the interpersonal and existential dimension described by Wayne Booth in a section of his *Rhetoric of Fiction* devoted to showing and telling: "In life we never know anyone but ourselves by thoroughly reliable internal signs, and most of us achieve an all too partial view even of ourselves. It is in a way strange, then, that in literature from the very beginning we have been told motives directly and authoritatively without being forced to rely on those shaky inferences about other men which we cannot avoid in our own lives." Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983), 3.

“ghost-seeing” has persisted,⁶ even though the stories themselves have explored supernatural experiences through sources of experience other than vision.⁷

Typical of this mimetic approach to fiction⁸ is the stress on its, fiction’s, dramatic properties, on the fact that storytellers must and typically do prioritize showing (“exhibiting”) over “simple” telling, or imitation and spectacle over mere narration, precisely those qualities of poetry that Plato at once defined and condemned in his critique of mimesis in the *Republic*.⁹ Were we to judge fictions in general and ghost stories in particular from the perspective of Plato’s critique, few, if any, would escape unscathed.¹⁰ Indeed, all the passages quoted above testify to the fact that Plato’s critique did not settle the “old quarrel between philosophy and poetry,”¹¹ and that modern authors and theorists of fiction and narrative have become keenly aware that in the domain of the visible the conflict – if it still makes sense to continue speaking of one – is very much afoot. Little wonder that M. R. James’s stories, as well shall see later in this article, engage the reader’s mimetic expectations and do so methodically, at once exploiting those expectations and frustrating the reader’s voyeuristic attitudes and habits.

6. I am referring here chiefly to Srdjan Smajić’s publications, chiefly his book *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. Theories of Vision in Victorian Literature and Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

7. See Mydla, *Narrating the Ghost*, 116 ff.

8. For a discussion, see Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983), Chapter 4 “Mood,” 162 ff. (esp. section “Distance”).

9. Plato, *The Republic*, trans. Desmond Lee (London: Penguin, 2007), Book III, 86 (392d). This definition of mimesis (imitative impersonation, or the poet’s assuming the voice of a fictional character) is one of the meanings of mimesis that Plato discusses in the *Republic*. The other definition of mimesis is that of making by an artist of a picture-like copy (a mirror reflection, a semblance) of a real thing. See footnote 11 below.

For an in-depth examination of Plato’s critique from several relevant angles, see Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton and Oxford: Princeton University Press 2002). See also Stephen Halliwell, “Diegesis – Mimesis,” in *the living handbook of narratology*, ed. Peter Hühn et al. (Hamburg: Hamburg University), <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/36.html> (accessed 11.03.2024).

10. For Plato’s discussion of fictional terrors (i.e., poetic visions of afterlife), see *The Republic*, Book III, 76 ff. (286–287). For an overview of Plato’s references to afterlife (and its poetic representations) in the *Republic*, see Stephen Halliwell, “The Life-and-Death Journey of the Soul. Interpreting the Myth of Er,” in *The Companion to Plato’s Republic*, ed. G. R. F. Ferrari (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 459–460.

11. Plato, *The Republic*, Book X, 351 (607b). Among the numerous denunciations of poetry’s ill-founded claims to truth the one that is relevant for our considerations here occurs in the context of Plato’s discussion of painting (as emblematic also of poetry’s claims to truthful representation): “The art of representation is therefore a long way removed from truth, and it is able to reproduce everything because it has little grasp of anything, and that little is of mere phenomenal appearance” (339–340; 598b).

Indeed, Plato's philosophy is permeated by and preoccupied with vision(s), despite his denigration of seeing in its pedestrian form (sensual vision, eyesight). This preoccupation is evident in the famous simile or allegory of the cave, a passage in Book VII of the *Republic* (514–521b), devised to *illustrate* the essential *insight* of Platonic philosophy, the theory of pure forms.¹² The passage that elucidates the allegory is replete with vocabulary that underscores the significance of seeing while also shifting back and forth between various meanings of “sight” or “vision” as well as the corresponding meanings of perception (all italicised in the passage below). Says Socrates to his interlocutor:

“Now, my dear Glaucon,” I went on, “this simile must be connected throughout with what preceded it. The realm revealed by *sight* corresponds to the prison, and the light of the fire in the prison to the power of the sun. And you won't go wrong if you connect the ascent into the upper world and the *sight* of the objects there with the upward progress of the mind into the intelligible region. [...] in my opinion, for what it is worth, the final thing to be *perceived* in the intelligible region, and *perceived* only with difficulty, is the form of the good; once *seen*, it is inferred to be responsible for whatever is right and valuable in anything, producing in the *visible region* light and the source of light, and being in the intelligible region itself controlling source of truth and intelligence. And anyone who is going to act rationally either in public or private life must *have sight* of it.”¹³

In brief, the student of philosophy – Glaucon here – must be taught to abandon the realm of the sensual (the “prison” governed by sight) and ascend to the higher realm of intelligible entities. This, in sum, is Plato's own interpretation of the allegory. Yet as a piece of literature, the passage itself seems to be governed by or founded on sight in that Socrates uses and exploits Glaucon's – as Plato the *writer* does the reader's – sensual imagination as a vehicle for the philosophical message conveyed by the allegory, a “trick” that is essential to allegory's movement from the sensual towards the spiritual.¹⁴ At the outset of the allegory, Socrates makes

12. In thus highlighting these two words, I want to point out Plato's reliance in his elucidations on devices that are poetic, imaginative, and also profoundly *optic*; that is, they make appeal to and use of the essentially visual (sensible) cognitive apparatus of the human mind.

13. Plato, *The Republic*, 244 (517a–b).

14. See the discussion on changing role of allegories in Robert Scholes, James Phelan, and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*. 40th Anniversary Ed. (Oxford and New York: Oxford University Press, 2006 [1966]), 117. The critics insist that allegories such as Plato's are “the work of philosophers rather than poets” and that “the allegories are a poetizing element in philosophical discourse” (121), yet they do not address Plato's inconsistency in using, indeed, in relying on poetic devices while conveying the essential, well, *idea* or *insight* of a system that has a strongly antipoetic aspect to it. See note 17 below.

an explicit appeal to Glaucon's sensual imagination, a device for which centuries later Gérard Genette coined the term "focalization."¹⁵ Says Socrates to Glaucon:

"I want you to go on to picture the enlightenment or ignorance of our human condition somewhat as follows. Imagine an underground chamber like a cave [...]."

"I see."

"Imagine further [...]."

"An odd picture and an odd sort of prisoner."

"They are drawn from life." [...] "For, tell me, do you think our prisoners could see anything of themselves or their fellows except the shadows thrown by the fire on the wall of the cave opposite them?"¹⁶

Perhaps we do not need to insist that Plato is compromising his own principles by allowing poetry – a piece of fiction with ample visualisation – to do the job of justifying the main insight of his system.¹⁷ After all, he, Plato, might retort that he uses poetry here as a ladder which the student of philosophy will kick off once he has ascended to the supreme realm of true being. It is, however, abundantly clear that the allegory skilfully relies on focalization, as confirmed by Glaucon's "I see," aimed at and evidently succeeding in imaginatively immersing the reader

15. See Genette, *Narrative Discourse*, 180ff. For a recent reappraisal, see also Christian Huck, "Coming to Our Senses: Narratology and the Visual," in *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, ed. Peter Hühn, Wolf Schmid, and Jörg Schönert (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009), 201–218.

16. Plato, *The Republic*, 241 (514a–515a). In Book VIII, Socrates returns to the allegory, once more to elucidate its meaning, now in the context of the dialectic: "So when one tries to get at what each thing is in itself by the exercise of dialectic, relying on reason without any aid of the senses [...] one is at the summit of the intellectual realm [...]. [...] The prisoners in our cave [...] were released and turned round from the shadows to the images which cast them and to the fire, and then climbed up into the sunlight; there they were still unable to look at animals and plants and at the light of the sun, but could see reflections in water and shadows of things (real things, that is, and not mere images throwing shadows in the light of a fire itself derivative compared with the sun). Well, the whole study of the sciences we have described has the effect of leading the best element in the mind up towards the vision of the best among realities, just as the body's clearest organ was led to the sight of the brightest of all things in the material and visible world" (263; 532a–d).

17. Among those who have observed and commented on this inconsistency, Iris Murdoch – a "poet" in Plato's sense as well as a philosopher – must be granted pride of place. As she states the problem in *The Fire and the Sun* (1976–1977), "[t]he most obvious paradox in the problem under consideration is that Plato is a great artist. It is not perhaps to be imagined that the paradox troubled him too much. [...] He fought a long battle against sophistry and magic, yet produced some of the most memorable images in European philosophy: the cave, the charioteer, the cunning homeless Eros [...]. He kept emphasizing the imageless remoteness of the Good, yet kept returning in his exposition to the most elaborate uses of art." Iris Murdoch, *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*, ed. Peter Conradi (New York and London: Penguin, 1999), 462.

in the fictive world, or the “vision,” of the cave. We may say that the goal of making Glaucon “see” the cave is, ultimately, to make him turn away from the world of shadows, to make him stop looking, or at least to make him stop being immersed in or engrossed by the “shadows” of the visible, sensible realm. At the same time, a consistent empiricist would denounce the insincerity of Plato’s reliance on the sensory resources of the human mind.

In what follows, I will argue that in his ghost stories M. R. James engages the reader’s sensible imagination in a way that is similar to Plato’s. For even though the former did not attach great importance to the genre as such or to his own stories in particular,¹⁸ yet no attentive reader will be blind or indifferent to their didactic undercurrent, which becomes apparent once we consider the distance between the frame narrator and the ghost-seeing protagonist. I would like to show that, woven into the narrative structure of these stories, is a motif of caution against indiscriminate pursuit of sensual plenitude, as expressed in the above quoted passage from “Count Magnus,” in a moment fraught with dramatic as well as philosophical irony.

In the course of writing my book on the ghost stories in the English literary tradition, the “Gothic” tradition, which culminated in the “antiquarian” stories by M. R. James, I realised the centrality of the concept of distance in narrative practice and therefore also in narrative studies. The passages quoted at the outset as well as Plato’s allegory emphasize as the essential feature of narrative the desire of making immediately present – with the aid of linguistic devices that activate the reader’s sensual imagination – something that is absent, distant, or alien. Thus, the common past mode of narration expresses a storyteller’s desire to capture and preserve what is slipping into oblivion, what is in danger of being forgotten. In this sense one might be inclined to agree with Julian Wolfreys’s insistence that there is something ghostly in every traditional narrative’s (effort/desire of?) fetching the past into the present.¹⁹ However, before we proceed further in our pursuit of this line of thought, we need to make two observations of

18. “The stories themselves do not make any very exalted claim. If any of them succeed in causing their reader to feel pleasantly uncomfortable when walking along a solitary road at nightfall, or sitting over a dying fire in the small hours, my purpose in writing them will have been attained.” Preface to *More Ghost Stories of an Antiquary* (1911), Appendix. “Mr. R. James on Ghost Stories,” in M. R. James, *Collected Ghost Stories*, 406. The basic means of achieving that goal, that is, of making the reader “feel pleasantly uncomfortable,” is immersion through internal focalization.

19. Julian Wolfreys takes a cautiously universal view when he states in the introduction to his 2002 book that “[...] all forms of narrative are spectral to some extent”; and that “all stories are, more or less, ghost stories”; Julian Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature* (Basingstoke: Palgrave, 2002), 2–3.

general nature, a substantive and a historical one, on the concept and importance of distance for the study of narrative.

To begin with, it seems to make little sense to speak of “distance,” singular, rather than “distances,” plural. In a section of his *Rhetoric of Fiction* called “Variations of Distance,” Wayne Booth names several types of distances between the various participants in the narrative situation.²⁰ Thus, the two main protagonists of *Frankenstein*, Victor and the Creature are separated from one another psychologically and morally while participating in the narrative situation that brings them together and in which they take turns in their role of narrator and narratee. Walton, the novel’s frame narrator, may have a great deal in common with Victor, but has little if anything in common with the Creature, whose alienness may separate him radically from the shared humanity of the other protagonists. The addressee of the frame narrative and the novel’s extradiegetic narratee, Walton’s sister, is at a safe remove from all three main protagonists (all of whom are male): physical, mental, and moral. And yet, simply by virtue of making her the addressee of his letters, Walton as it were brings his sister into the circle and makes her vicariously experience the story’s events, that is to say, makes her share in his experience of the experiences communicated to him in the respective narratives of Victor and the Creature, both intensely immersive and thus highly mimetic.²¹ If this is already complex, then a comprehensive narrative study must consider the broader context, which involves the author and the target audience (or the “implied reader” of narrative theory). Any in-depth understanding of *Frankenstein* must not leave unexplored the facts of female authorship and the femininity of the framing narratee, Walton’s sister, two entities who, arguably, remain at a great distance from the story, a story of hubris and retribution coded as masculine.

Second, it is germane for the context of the ghost story that this genre came into existence in peculiar cultural circumstances, its birth accompanied by a deployment of several ideological distances: historical, geopolitical, and cultural. Assuming by common consent that Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764) was the first modern ghost story, it is telling that the author thought it prudent, first, to conceal his identity and present the story to the public as a translation from an Italian original and, second, to put in place a gap between the enlightened reader and the setting of his medieval fantasy, memorably described as “the

20. See Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 155 ff. A comprehensive, if not exhaustive, list of distances includes the following ones: physical, temporal, psychological, social (cultural), cognitive (intellectual), aesthetic, and moral.

21. A comparison with a similar situation in *Heart of Darkness* is illuminating; Conrad’s principal narrator, Marlow, decides to tell Kurtz’s fiancée a lie instead of sharing with her the story he is “now” telling his male audience gathered on board the cruising yawl Nellie.

darkest ages of christianity.”²² Regardless of Walpole’s ploy of concealed authorship (confessed in the preface to the 1765 edition), his mimetic investments are obvious to the reader. Not only is the 5-chapter novel’s mode of narration dramatic and driven by dialogic episodes; the “principal incidents” are strikingly graphic, consisting of a string of “prodigies” and “visions,” and, in the culminating moment, a spectacle that features the “shade” or “form” of Alfonso, “dilated to an immense magnitude” ascending heavenward. In other words, Walpole gave his enlightened readers ample opportunity vicariously to experience supernatural thrills, analogously to those which audiences came to enjoy in Shakespeare’s supernatural plays, chiefly of course *Hamlet*, performed in the London playhouses.

M. R. James found Walpole’s story pitifully *unscary*, chiefly due to the remoteness of the setting, which – he opined – must prevent the reader from identifying herself with the ghost-seer and becoming a vicarious “patient.” Perhaps the most significant among M. R. James’s “theoretical” statements concerning the ghost story – ideas, as he modestly called them, the inverted commas here reflecting his reluctance towards theory – is this passage in the 1911 Preface to *More Ghost Stories of an Antiquary*:

To be sure, I have my ideas as to how a ghost story ought to be laid out if it is to be effective. I think that, as a rule, the setting should be fairly familiar and the majority of the characters and their talk such as you may meet or hear any day. A ghost story of which the scene is laid in the twelfth or thirteenth century may succeed in being romantic or poetical: it will never put the reader into the position of saying to himself, “If I’m not careful, something of this kind may happen to me!”²³

The allusion to *The Castle of Otranto* is thinly veiled. Elsewhere M. R. James explicitly states that Walpole’s medieval setting cannot succeed in evoking terror in the reader; in fact, the effect may be the opposite: “*The Castle of Otranto* is perhaps the progenitor of the ghost story as a literary genre, and I fear that it is merely amusing in the modern sense.”²⁴ This criticism does not suggest that distance is irrelevant; on the contrary, distance needs to be properly calibrated. A well-wrought ghost story, despite the familiar setting, must narrate past incidents,

22. “Preface to the First Edition” (1764), in Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998), 5. The opening sentences are these: “The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of christianity [sic]; [...]” Only the last statement can be considered factual.

23. Appendix. “M. R. James on Ghost Stories,” in M. R. James, *Collected Ghost Stories*, 406.

24. “Some Remarks on Ghost Stories” (1929); “Appendix,” 411.

but that past must not be very remote. To express this idea, M. R. James uses the phrase “a slight haze of distance”:

For the ghost story a slight haze of distance is desirable. “Thirty years ago,” “Not long before the war,” are very proper openings. If a really remote date be chosen, there is more than one way of bringing the reader into contact with it. The finding of documents about it can be made plausible; [...]. On the whole (though not a few instances might be quoted against me) I think that a setting so modern that the ordinary reader can judge of its naturalness for himself is preferable to anything antique.²⁵

Without assuming that M. R. James is purposefully trying to mislead his readers, those who know his fiction cannot help but be surprised by his unwillingness to address the complex tangle of distances that almost every one of the stories deploys. It simply may have been awkward for M. R. James to discuss in detail any single one of them or talk at length about his narrative methods. This is precisely why tools of narrative theory come in handy, especially so because all of them are related, in one way or another, to the concept of distance once we agree to define it in conveniently broad terms, ones that, alongside setting, take into account embedding and point of view.

To begin with the former, let us first observe that for stories such as “Count Magnus” – a fine specimen among M. R. James’s fictions, as already observed²⁶ – the role of narrative frame is of great importance. Ghost seeing occurs in the inset narrative, which for that reason must be regarded as the principal narrative layer while also being held, as it were, at a safe distance from the frame narrator. The latter, typically, is a person who has discovered some documents and is now trying to make sense of their content by putting facts into a coherent narrative. This makes the ghost seeing itself both vicarious as well as tantalizingly palpable.

There is a bond of sorts that ties the frame narrator and the protagonist (the ghost seer of the inset narrative), for both are researchers and both answer to the ambiguous (deliberately so, we presume) genitive of the title of the first two collections of the stories: “Ghost Stories of an Antiquary.” The word “antiquary” refers at once to the frame narrator and the ghost-seeing and ghost-afflicted protagonist; more than that, it also refers to the author, M. R. James, whose academic career consisted in cataloguing and examining books and documents, especially rare

25. “Introduction” to *Ghosts and Marvels* (1924); “Appendix,” 407–408.

26. H. P. Lovecraft appreciated the supreme eeriness of this story, describing it as “assuredly one of the best, forming as it does a veritable Golconda of suspense and suggestion.” H. P. Lovecraft, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, edited, with introduction and commentary by S. T. Joshi (New York: Hippocampus Press, 2012), 93.

and curious ones, which gratified his keen lifelong interest in all things quaint and ancient. The simple point to be made here is that this type of research must arise from and be motivated by the conviction that – figuratively speaking – the past is not entirely dead, which in turn corresponds to the general understanding of the past that underpins the ghost story as a literary genre. In other words, ghost stories seem to insist that there is something literal in that conviction.

The literary ghost is commonly defined as some unruly past disturbing the present. Introducing a collection of Victorian ghost stories, Michael Cox and R. A. Gilbert write: “In personal terms, ghosts were, though still potent, images of the lost past – past sins, past promises, past attachments, past regrets – and could be used to confront, and exorcise, the demons of guilt and fear.” Another statement in that introduction, referring specifically to the Victorian milieu, describes the ghost story as a genre that responded with images of horror to the overwhelming changes brought on by modern times, something that – given the unceasing popularity of the genre – readers continue to find relevant. The scholars use the common metaphor of the past as a book: “With the shadow of change falling across virtually every area of life and thought, ghost story offered a way of anchoring the past to an unsettled present by operating in a continuum of life and death. In the ghost story, obligations do not cease with death, and the past is never a closed book.”²⁷ Many of the stories of M. R. James make literal the past-as-book metaphor. Notwithstanding the fact that M. R. James regarded himself as a “Victorian,” that is to say, a person who was not comfortable around modernity and its manifestations in various forms of progress (including social and political reforms),²⁸ he repeatedly depicts the past as a closed book and also as one that ought not to be pried open. Effective haunting and ghostly persecution in his stories are based on the belief of his protagonists that the past, to return to the previous metaphor, *is* dead and buried. Indeed, some of M. R. James’s patients would like to think of the past in terms of a desiccated museum exhibit, an object of research that cannot possibly have any vital connection with the present, regardless of their otherwise passionate interest in the past as, well, something that has passed. If these statements toy with contradiction, then the fault lies, not with us or the author, but rather with the attitude that we are exploring, following in the footsteps of the author and his “antiquaries.”

In contrast to M. R. James’s somewhat reluctant and self-deprecating “theoretical” opinions, the stories present the reader with numerous and ample

27. Michael Cox and R. A. Gilbert, eds., *The Oxford Book of Victorian Ghost Stories* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2003), ix.

28. Patrick J. Murphy has discussed this at length in *Medieval Studies and the Ghost Stories of M. R. James* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017).

illustrations of his literary creed. They are persistent explorations of the rich and complex cultural context which they bring into play as their setting, while also engaging the legacy of the literary Gothic. Thus, M. R. James's avid antiquary takes possession of an object (say, a found or purchased artefact) which turns out to be attached to a past that seems to have lain in wait and soon becomes spectrally reanimated. A story emblematic of this format, "Canon Alberick's Scrap-book," depicts how an Englishman travelling in France purchases the book of ancient curiosities named in the title, thus also becoming the new unfortunate "owner" of the demon attached to that book. Another little masterpiece, "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad," (1903; hereafter referred to as "Oh, Whistle") is a variation on this format, as we see another researcher, described as Professor of Ontography,²⁹ discover and appropriate a cylindrical tube, resembling a whistle, with some enigmatic Latin inscription on it. He cleans it but is unable to make sense of the warning engraved on it. When he blows in it, he summons a ghost. An unforeseen encounter ensues that reduces the rational and no-nonsense scholar to a state of pitiful wretchedness; his orderly life of an enlightened and hubristic agnostic has been shattered.

In these and similar stories, the coming into possession of an artefact has dire consequences for the protagonist in that it brings him (M. R. James's "patients" are with no exception male) into sensual contact, ocular or otherwise, with the supernatural, the reality of which they initially dismiss as mere superstition. This allows us to speak of these stories as narratives that depict the overcoming or violation of distance – our choice of words here depending on the point of view we adopt. It is crucial to note that the protagonists are driven in their research by curiosity combined with a desire to appropriate – both directed to the past. In "Oh, Whistle," the unidentified frame narrator brings to the reader's attention the fact that in his exploration of some medieval ruins, where he soon finds the "whistle" (first described in general terms as a "cylindrical object" and "a metal

29. This fictitious scholastic discipline, mentioned in the opening sentence of the story, has raised speculations among critics. Clearly a joke on the part of M. R. James (and fine evidence of the humorous side of the stories), perhaps aimed at fellow scholar at Cambridge, its name is made of two Greek words, meaning "being" and "description." In other words, Parkins is a scholar who studies "what is," as opposed to superstition, which corresponds to Parkins's initial uncompromising disbelief in ghosts. As he expresses it in the opening scene with a degree of irritation, "A man in my position [...] cannot, I find, be too careful about appearing to sanction the current beliefs on such subjects [ghosts]. [...] I hold that any semblance, any appearance of concession to the view that such things might exist is equivalent to a renunciation of all that I hold most sacred" ("Oh, Whistle," 78). This passionate dedication to "truthfulness" (he is described as "Scrupulously polite and strictly truthful"; "Oh, Whistle," 77) is – upon reflection – Platonic; see *The Republic*, 199–201 (477–478; "knowledge is related to what *is*, and ignorance, necessarily, to what *is not*"; italics in the original).

tube about four inches long, and evidently of some considerable age"; "Oh, Whistle," 80), Parkins is trespassing onto a territory which lies outside his proper field of research. The narrator comments thus: "Few people can resist the temptation to try a little amateur research in a department quite outside their own, if only for the satisfaction of showing how successfully they would have been had they only taken it up seriously" ("Oh, Whistle," 80).³⁰ Driven by the thus described scientific hubris of an enlightened man for whom the past is mere superstition, its artefacts reduced to the status of museum exhibits, Parkins has to be taught a lesson.

In yet another story, "A Warning to the Curious" (1925), whose title has made something like a career in its one right,³¹ digging into the past and appropriation are worryingly literal and the ghostly persecution is also appropriately gruesome. Here the protagonist and patient is a drifter, a prospector whose single-minded or possibly gain-oriented research leads him to the discovery of an Anglo-Saxon crown. He manages to locate it and digs it up from a mound, ignoring the local legend about a guardian ghost attached to that artefact. This sacrilegious action turns the unfortunate digger into the victim of that spectral guardian, whose eerie presence the man feels ever since he has laid his hands on the crown.

Stories of this type set in motion several types of distance, while the main thrust of the narrative is oriented – ironically, to be sure – towards some eerie sensual fulfilment. We have a good sense that what drives forward the frame narrative is a desire to experience vicariously what the patient experienced in person. While the frame narrator distances himself from the protagonist, he also seems to be driven in his narrative pursuits – that is to say, in the task of constructing a coherent narrative out of the documents he has discovered and is trying to make sense of – by a powerful desire to attain and deliver closure. And indeed there is closure, even though it is also tantalising and even anticlimactic in terms of the visual content. Apparently, after trying in vain to elude two cloaked and hooded pursuers, Mr. Wraxall was found dead in his house:

People still remembered last year at Belchamp St. Paul how a strange gentleman came one evening in August years back; and how the next morning but one he was found dead, and there was an inquest and the jury that viewed the body fainted, seven of 'em did, and

30. In a similar context, in "Count Magnus" the frame narrator uses the word "over-inquisitiveness" to describe Mr. Wraxall. This time, however, the tone is more judgemental and ominous: "His besetting fault was pretty clearly that of over-inquisitiveness, possibly a good fault in a traveller, certainly a fault for which this traveller paid dearly enough in the end" ("Count Magnus," 64).

31. Compare, for instance, the title of a collection of critical essays on M. R. James's stories: *Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James*, ed. S. T. Joshi and Rosemary Pardoe (New York: Hippocampus Press, 2007).

none of 'em wouldn't speak to what they see, and the verdict was visitation of God; and how the people as kep' the 'ouse moved out that same week, and went away from that part. But they do not, I think, know that any glimmer of light has ever been thrown, or could be thrown, on the mystery. ("Count Magnus," 74)

Characteristically, the reader, now aligned with the frame narrator, is left "wandering in the regions of terror" (to borrow a phrase from Ann Radcliffe),³² while eyes are averted from the horrors. We neither get to see what the jury saw and what made them faint, nor do we ever get to see what Mr. Wraxall saw in his last moments. Yet we have reasons to believe that his lot was a re-enactment of the inset story, a tale that Wraxall came across during his research and which involved Count Magnus, a "something or someone" he, the count, may have brought with him from the enigmatic Black Pilgrimage, and some poachers in the count's grounds, one of whom was found dead and gruesomely mutilated. This inset narrative (doubly inset, in point of fact), even though M. R. James on principle refused to be lurid, contains one of the more uncomfortable passages in the stories. For, as the dead man's body is being conveyed on a bier, an incident of uncanny revelation occurs:

So, as they were singing the end of the first verse [of a psalm for the dead], one fell down, who was carrying the head of the bier, and the others looked back, and they saw that the cloth had fallen off, and the eyes of Anders Bjornsen were looking up, because there was nothing to close over them. And this they could not bear. Therefore the priest laid the cloth upon him, and sent for a spade, and they buried him in that place. ("Count Magnus," 70)

In terms of closure M. R. James's stories invariably end in such moments of aversion, of turning away from sight and immediacy. If we can speak of a lesson that they, the stories, deliver or preach – a somewhat dubious assumption for M. R. James had no aspirations of that nature – then it can be summed up in the phrase we have already encountered: "a warning to the curious." In the narrative current of the stories, this "warning" is translated into the irony that consists, not in frustration of the narrator's, protagonist's and reader's desire for sensual immediacy, but in a realisation that that is a cursed wish, a desire which leads towards transgression.

Since Plato, seeing has been the supreme representation of human desire for knowledge, a fulfilment of our desire for immediacy. In his critique of mimesis

32. "While she [Adeline, the heroine] sat musing, her fancy, which now wandered in the region of terror, gradually subdued reason." Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 134. M. R. James seems to be indebted to Radcliffe's notion of terror (as opposed to horror), which is evident in his vehement rejection of luridness (a gross-out type of horror).

Plato, paradoxically, was at pains to warn his misguided fellow humans of the dangers of coming into direct contact with appearances, “shadows” of real objects which delude us, prisoners in the “cave” of illusions, into taking them for realities. In M. R. James we find a storyteller who is Platonic in his handling of the all-too-human preoccupation with vision, its allurements and its perils. If, as a storyteller, M. R. James assumes the position of one of those puppet masters in the cave who enact, for the “curious” viewers, a show of shadows, then he is also intent on teaching them a lesson against curiosity, even as he is giving them, those unwary “prisoners,” a show with a promise of vicariously satisfying their yearning for sensual immediacy, for some unmediated insight into the mysteries of life and death.

One way of looking at M. R. James is to see in him a modern, “enlightened” scholar who feels nostalgic about the lost world of the past, especially the departed world of medieval splendour and childlike superstition. An analogy with Horace Walpole, another avid antiquarian, is difficult and indeed futile to resist. However, M. R. James is also, albeit inconspicuously and reluctantly, a storyteller with a message of warning to anyone who may be too eager in his or her pursuit of knowledge, especially the kind of knowledge what brings us into contact with things that are remote, absent, and alien. Again and again, the stories seem to *demonstrate* to us that stepping or digging into the past, if motivated by a desire to attain or recover lost immediacy, may lead the unwary researcher into horror and unreason.

Bibliography

- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- Conrad, Joseph. *“The Secret Sharer” and Other Stories*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2015.
- Cox, Michael and R. A. Gilbert, eds. *The Oxford Book of Victorian Ghost Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2003.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2002.
- Halliwell, Stephen. “The Life-and-Death Journey of the Soul. Interpreting the Myth of Er.” In *The Companion to Plato’s Republic*, edited by G. R. F. Ferrari, 459–460. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Halliwell, Stephen. “Diegesis – Mimesis.” In *The Living Handbook of Narratology*, edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, and Wolf Schmid. Hamburg: Hamburg University. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/36.html> (accessed 11.03.2024).

- Huck, Christian. "Coming to Our Senses: Narratology and the Visual." In *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, edited by Peter Hühn, Wolf Schmid, and Jörg Schönert, 201–218. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009.
- James, M. R. *Collected Ghost Stories*. Edited with an Introduction and Notes by Darryl Jones. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011.
- Joshi, S. T., and Rosemary Pardoe, eds. *Warnings to the Curious. A Sheaf of Criticism on M. R. James*. New York: Hippocampus Press, 2007.
- Lovecraft, Howard Phillips. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Edited, with Introduction and Commentary by S. T. Joshi. New York: Hippocampus Press, 2012.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1921. A Project Gutenberg eBook at <https://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm> (accessed September 15, 2022).
- Murdoch, Iris. *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*, edited by Peter Conradi. New York and London: Penguin, 1999.
- Murphy, Patrick J. *Medieval Studies and the Ghost Stories of M. R. James*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017.
- Mydla, Jacek. "The Gothic as a Mimetic Challenge in Two Post-Otranto Narratives." *Image & Narrative* 18, no. 3 (2017), 70–93.
- Mydla, Jacek. *Narrating the Ghost: Readings in the Gothic and M. R. James*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023.
- Plato. *The Republic*. Translated by Desmond Lee. London: Penguin, 2007.
- Radcliffe, Ann. *The Romance of the Forest*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Scholes, Robert, James Phelan, and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. 40th Anniversary Ed. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006 [1966].
- Smajić, Srdjan. *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. Theories of Vision in Victorian Literature and Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave, 2002.



Z innej beczki. O *Utopku* Leszka Libery

For Something Completely Different. About *Utopek* by Leszek Libera

Abstract: In the article discussing Leszek Libera's novel, the author proves that, firstly, the writer's debut deserves greater attention from researchers and readers, and secondly, it shows that the scandalous, dirty, immersed in the lowliness of bodily troubles *Utopek* can be read in the context of a subtle self-referential game, a story about a story that is expressed in criticism of fundamental ideas, stereotypes, as well as upside-down narratives about ethnic animosities in Silesia. Above all, a complete, artistic story – all the more interesting because it was written in the spirit of free-thinking *anaidea* (shamelessness). It is only a mask behind which hides the essential cultural and therapeutic role of literature as a medium that, by generating stories, sublimates the darkest energies and provides a language to express the inexpressible.

Keywords: anaidea, psychopolitics, self-reference, picaresque novel, psychoanalysis, gender and violence studies, scatology, Diogenes of Sinope, Silesia

– Teraz, idioci, będzie lekcja historii – powiedział
pan Kamiński. – Wiecie, co to jest historia?

– Nie! – wykrzyknęła banda idiotów, wśród nich
Germanie i Cyganie.

– Historia to jest taka bajka, tylko prawdziwa,
zrozumiano?¹

Przeciw niecnemu wykorzystywaniu historii

W tym artykule chcę przekonać, że po pierwsze powieść ta zasługuje na większą uwagę badaczy i czytelników, a po drugie, z uporem godnym sprawy, chciałbym pokazać, że skandalizującego, brudnego, zanurzonego w niskości cielesnych utrapień *Utopka*² Leszka Libery można czytać w kontekście subtelnej gry autotematycznej, opowieści o opowieści, która wyraża się w krytyce idei

1. Leszek Libera, *Utopek*, przeł. Sława Lisiecka, z posłowiem Jürgena Joachimsthalera (Łódź: Wydawnictwo Od Do, 2018), 43–44.

2. Libera, *Utopek*.

fundamentalnych, stereotypów, a także narracji na opak o etnicznych animozjach na terenie Śląska. Opowieści przede wszystkim kompletnej, artystycznej – tym bardziej ciekawej, że napisanej w duchu wolnomyślicielskiej *anaidei* (bezwstydu). Będącej tylko maską, za którą skrywa się doniosła, kulturowa i terapeutyczna rola literatury jako medium, które generując historie, sublimuje najciemniejsze energie i daje język do wyrażenia – niewyraźnego. Główny bohater książki formułuje życzenie, będące też ideowym dezyderatem utworu: “Chciałbym zobaczyć, jak ktoś inny z tyłu historii robi historię, nie wykorzystując jej w niecny sposób”³.

Powieść Leszka Libery wychodzi z formy literatury ojczyznianej, regionalnej, ale otwiera się na lekturę wielopoziomową, sięga w *inne* rejestry. W *Utopku*, ze względu na konstrukcję protagonisty i jego działanie, ma się do czynienia z osobliwym *bildungsroman*, powieścią o dojrzewaniu półczłowieka i półutopka, wodnika-hybrydy w piekle XX wieku. Utopek okazuje się w swoich czasach krytykiem uniwersalnym. Pozornie pozuje na prostaczkę, ale intuicyjnie rozumie wszystko jak ktoś, kto nabrał perspektywy kosmicznej, globalnej, oddalenia. Uduje naiwność, by zobaczyć polsko-niemieckie historie, ogólnoludzką kondycję, ale cudzymi, niedowierzającymi oczami.

Książka została napisana w 1985 roku i przeleżała w szufladzie aż do 2011 roku, wówczas została wydana w drezdeńskim wydawnictwie Neisse Verlag pod tytułem *Der Utopek. Roman*. Trzeba zatem mieć świadomość, że mamy do czynienia z książką powstałą trzydzieści osiem lat temu i przetłumaczoną z języka niemieckiego na polski przez Sławę Lisiecką, wydaną po polsku w 2018 roku. Powieściowa gra języka jest tu zapośredniczona przez tłumacza i to do tego stopnia, że Libera mówi:

Ostrzegałem nawet panią Sławę, że ta książka się w ogóle nie nadaje do tłumaczenia na język polski. Ale ją niełatwo było przekonać, uparła się, a rezultat jest bardzo dobry i “Utopek” zbiera pochwały. Z tym że dla mnie ta książka nie jest już moja, ja bym jej po polsku nie czytał. Nie jestem autorem tego tekstu, pochwały za polską wersję należą się pani Sławie. Moja jest ta niemiecka. Może przez to jest mi też bliższa⁴.

Poza tym powieść Leszka Libery w tłumaczeniu Sławy Lisieckiej jest w mojej ocenie najwybitniejszą powieścią ostatnich lat. Być może za jej fenomenem stoi

3. Libera, *Utopek*, 159.

4. Katarzyna Kojzar, “Leszek Libera: zostawiam czytelnikowi pole dla jego wyobraźni”, <https://kultura.onet.pl/ksiazki/leszek-libera-zostawiam-czytelnikowi-pole-dla-jego-wyobrazni/nqh4bs3>. (9.07.2023). Zob. Małgorzata Mikołajczak, “Leszek Libera – badacz, tłumacz, pisarz”, *Fraza* 4, nr 94 (2016), 14–15; Janusz Łastowiecki, “Dziadek straszył mnie utopkiem. Z autorem powieści *Utopek*, Leszkiem Liberą, rozmawia Janusz Łastowiecki”, *Fraza* 4, nr 94 (2016), 16–17.

właśnie tłumaczenie? Jeśli zaś chodzi o otwarty kanon górnośląski⁵, zajmuje w nim miejsce na podium. W prywatnej hierarchii stoi obok manierycznego, smutnego *Dracha Szczepana Twardocha*. Zwłaszcza na tle książek Twardocha można wyraźniej dostrzec siłę *Utopka*. Buks Molenda, czyli tytułowy utopek – szczerząc głupkowaty uśmiech, trzyma ręce w spodniach (galotach) i bawi się przyroddeniem (pulokiem), a historii tężeją w dłoni. To nie tylko górnośląska, polsko-niemiecka opowieść dla rozdrapywaczy ran. Leszek Libera zrobił coś innego, nowego. Odmienność tę widać za sprawą wykpienia poważnego i zabawnego zarazem, prześmiewczego, ale nie gorzkiego zaklinania ducha miejsca, którym jest zwykle nostalgicznie opiewany kraj lat dziecińczych. U Libery jest Śląsk jak z Janoscha, ale wykonany na warsztacie filologa, literaturoznawcy, smakosza dobrych narracji. Wybornie ilustruje go niniejszy fragment:

Byłem zmęczony zawiedziony i zniechęcony po nieudanej historii w zamku. Mogłaby ona stać się prawdziwą i wspaniałą ozdobą tamtej, a co z tego wyszło? Więc koniec, basta, powiedziałem sobie. Wszedłem do beczki i byłem do tego stopnia zmordowany, że nawet nie miałem ochoty pobawić się pulokiem, trochę tylko polizałem śliskie klepki, żebym całkiem nie wysechł. Pomyślałem sobie, że opowiadanie historii jednak nic nie wnosi, to już bardziej pożyteczne jest lanie wosku. [...] dogłębnie odczuwałem wstręt do kłamstwa, ale podejrzewałem, że opowiadając swoją historię, jestem kłamcą, gdyż większość ludzi nazywa prawdę kłamstwem i odwrotnie, ponieważ ludzie są głupimi i zakłamanymi zwierzętami, niewiarygodnymi, nie chcą więc nawet uwierzyć w swoje własne gówno⁶.

Wiara w ekskrement ma związek z kultem ziemi, nawozu, którą narrator śledzi w różnych przejawach. Dominique Laporte⁷ i Florian Werner⁸ w swoich pracach ukazują aspekty antropologiczne abiektu⁹, stosunek do niego ma być lustrem zależności podmiotu poznającego, działającego. W tych obserwacjach, nie bez humoru i dystansu, sekunduje im Libera:

5. *99 książek, czyli mały kanon górnośląski*, pod red. Łucji Staniczkowej, Zbigniewa Kadłubka (Katowice: Księgarnia św. Jacka, 2011).

6. Libera, *Utopek*, 159.

7. Dominique Laporte, *History of Shit*, przeł. Nadia Benabid, Rodolphe el-Khoury (Cambridge: MIT Press, 2000).

8. Florian Werner, *Ciemna materia: historia gówna*, przeł. Elżbieta Kalinowska (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014).

9. Por. Anna Chromik-Krzykawska, "Odpad w obiegu: strategie symbolicznego recyklingu", *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura* 1, nr 14 (2007), 9: "abiekt według Kristevy jest obcym w jestestwie, wydaliną, tym, co zaburza integralność *propre* ('własnego i czystego ja'). Oddzielenie się od abiektu wyznacza moment wejścia w świat kultury i oddzielenie się od nieodróżnialnego, predyskursywnego chaosu. Abiekt, jak twierdzi Kristeva, 'odbiega od porządku symbolicznego'".

Dom składał się z podupadłej stajni i należącego do niej pomieszczenia mieszkalnego, które służyło równocześnie za kuchnię sypialnię i łazienkę, przy czym na działce obok gnojownika znajdował się jeszcze wychodek. W drzwiach wychodka był otwór w postaci serca, które chciało dać wyraz wiernej ludzkiej miłości do gówna¹⁰.

Cykl przyrody, jej corocznego odżywiania zasilanego nawozem odnosi się do elementarnego cywilizacyjnie znaczenia kultury jako uprawy. A ta w omawianej książce sprowadza się jedynie do odtwórczej produkcji rolnej. Uprawie i nawozowi zostaje przeciwstawiona historia, jej słuchanie, i tworzenie jako aktywność waloryzowana.

Wątki skatologiczne w książce są niezwykle sfunkcjonalizowane¹¹. Oprócz tego, że prezentują estetyczny czy antyestetyczny układ, mają podobnie jak części ciała¹² w teologii wymiar filozoficzny. Znaczą więcej niż w sensie ścisłym, stają się metaforami, a konkretnie występują w roli metonimii.

W obrazoburczej modlitwie główny bohater formułuje swoje prośby. W stylistycznej i historiozoficznej mieszance wywołane zostaje także drewno, jako pierwsze i ostatnie z form, substancji, wehikułów ludzkiego bycia.

– Boże spraw, żeby ludzie słuchali historii i nie pozwolili, aby zły diabeł skłaniał ich do złych uczynków, niech podążają za mną, albowiem ja jestem tym, który wnosi prawdę i sławi prawo drewna. W drewnie jest początek i koniec. W drewnie kołysany jest człowiek, w drewnie grzebany. Co zaś czyni człowiek w środku swoich bezdroży? Zapomina o drewnie¹³.

To nie wszystko, stylistyczna wytrawność wybrzmiewa też tu:

W lesie Obora rosły na ogół dęby. Prastare drewno, prasłowiański dąb, który lubi przemieniać się w beczkę albo w poetę, co to potem zyskuje sławę i dostaje pomnik z brązu,

10. Libera, *Utopek*, 111.

11. Jest elementem cyklu przyrody: "Ziemia pragnęła gnoju", Libera, *Utopek*, 11. W innym fragmencie koń "pierdzi w twarz" jednemu z bohaterów, a ten przypomina sobie zapuszczony grób matki (sic! proustowska magdalenka), "zamroczony ciężkim bakiem, dorobił gówna, gówno rozkwitało, jątrzyło się". Libera, *Utopek*, 11–12. Przywiązanie do nawożonej ziemi pociąga za sobą identyfikację: "Inni zostali Polakami, bo byli wierni ziemi i gównu. Żeby potem składać wnioski, żeby ich wypędzili". Libera, *Utopek*, 13. W książce znajdziemy także rozważania filologiczne na temat miękkości i powabu polskiego słowa dupa i chropowatości i brzydoty słowa *Arsch*. Libera, *Utopek*, 13.

12. Por. list Świętego Pawła do Kolosan, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem* (Częstochowa: Edycja Świętego Pawła, 2009), 2570.

13. Libera, *Utopek*, 101.

choć i beczka umie wyrażać się poetycko. Ale czasem pnie są wydrążone, gdyż historia bardzo chętnie wierci w drewnie¹⁴.

Łańcuch wehikułów i artefaktów z drewna tworzy ciąg ideowy¹⁵. Nie tylko kołyska, trumna, lecz także beczka żyją innym życiem. Ten charakterystyczny dla Libery sposób nadawania znaczenia obiektom posiada liczne wcielenia, w książce zostaje wprost nazwany sakralizacją. Zresztą nie tylko drewno, zwłaszcza dębowe, ulega sakralizacji. Podobnie rzecz się ma z miodem¹⁶.

Niedziwne, że ton uświęcający zostaje połączony z pouczającą mową, egzergą. Słowa protagonisty przybierają formę kazania, ukazując potencjał stylistyczny autora, ale też moc inwektywy, w której nie szczędzi krytyki nikomu (Polakom, Ślązakom, Niemcom, czyli kolejno: czcicielom ekskrementu, połykaczom siarki zwalczającej świerzb, i aspiryny, która miała pomagać na wszystko): "Potem zacząłem grzmieć na przerażonych parafian Świętego Jana Chrzciciela: – Ale co wy z tego rozumiecie, wy zdrajcy historii, wy głupi czciele gówna, wy sprzedajni słudzy szatana, wy marni połykacze siarki i bracia połykaczy aspiryn"¹⁷.

W powieści otrzymujemy aktualizację autorskiego ujęcia historiozofii, podobnie jak w *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, dochodzi do autonomizacji części i wytworów ciała w procesie historycznym, symbolicznych alegorii urastających do filozoficznych chwytów. Dzieje się tak dlatego, że części ciała, artefakty, specyfiki stają się symbolami pewnych postaw i zachowań.

Autsajder, Eulenspiegel – Sowiźrzał,
a więc patrzący po sowiemu

Debiutancka powieść Libery ze względu na typ narratora nawiązuje do nurtu krytycznego, o dobrze ugruntowanej tradycji. Z jednej strony, można dla potrzeb niniejszego tekstu zaliczyć go do typu literatury emancypacyjnej, gdzie głównym bohaterem są opowiadacze autsajderzy, śmieciarze, dziwacy, grabarze, karły, których opowieść jest głosem z samego dołu. Swoją opowieścią wypowiadają własny punkt widzenia, który obnaża ideologiczne motywacje narracji dominujących (grup, narodów, klas). Są to bohaterowie spoza wspólnoty, stowarzyszenia, osobni, odrzuceni. Tacy, którymi się gardzi, unika. Uobecniają się oni zwłaszcza

14. Libera, *Utopek*, 231.

15. Kolejne tropy utożsamień i symbolizacji to gołębie (ptaki pokoju ulubione przez Polaków) oraz skowronki (czczone przez Niemców, dzięki wierszom Josepha Eichendorffa). Ta subtelna gra dotyczy nie tylko ptaków, lecz także Colombiny (Gołębicy) z *variete*. Zob. Libera, *Utopek*, 187.

16. Zob. Libera, *Utopek*, 108.

17. Libera, *Utopek*, 100.

w książkach pogranicza, a ich głos jest głosem wzgardzonych, “nic nie wartych” nizin, odmienności: Kaczmarek (bękart poczęty w karczmie, stąd imię) w *Wietrze od wschodu* Augusta Scholtisa¹⁸, Oskar z *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa¹⁹, Joachim Rybka w *Siedmiu zegarkach kopidoła Joachima Rybki* Gustawa Morcinka²⁰, ale też osobiście jako filozofa-literaturoznawcy bez etatu *Nicus* Maks Wolskiego²¹. Te utwory, czy nazwiemy je sowizdrzalskim, awanturniczymi czy pikarejskimi, swoimi językami (*argot*), akcją i kreacjami głównych bohaterów dokonują pewnego wyłomu, są subiektywną, krytyczną inscenizacją świata²². Powieść pikarejska w XX-wiecznej literaturze polskiej, czeskiej, niemieckiej jest formą prozopieczną, w masce sowizdrzała prowadzona jest gra z formami tożsamościowymi, zaangażowaniem, celowością i potencją, historią. Do tego grona utworów można zaliczyć także: *Przygody kanoniera Dolasa* Kazimierza Sławińskiego²³; *Wniebowstąpienie Alojzego Lopaczka ze Śląskiej Ostrawy*²⁴ Oty Filipa; *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla* Tomasza Manna²⁵; Szczepana Twardocha *Pokorę*²⁶ i wiele innych. Przedsięwzięciem, które warto jest badawczego namysłu i pracy, jest stworzenie atlasu pikareski XX i XXI wieku.

Pokusa, by bohater mógł zdobyć się na bezkompromisowość, jest wielka i dotyczy wielu kanonicznych dzieł literatury światowej od Odyseusza przez Cervantesa do współczesności. Ten wciąż aktywny nurt literackiej przygody, celnej riposty, ale też diagnozy i krytycznego przedstawienia szowinizmu, nacjonalizmu, doktrynerstwa, zakłamania należy do żywotnych i trwałych. Łączy się szerzej z ekonomiami krzywdy, estetycznym i moralnym skalowaniem własnych doznań w dolach i niedolach, “piekle wieku”. Można go dostrzec w kontekście społecznej, etnicznej, kulturowej gry podrzędności i nadrzędności, dialektyki mniejszości z większością czy osobiście mniejszości (na przykład szlacheckiej) z większością (chłostwem dawniej). Książka ta ucieleśnia trwały model literackiego *agonu*, wykorzystując w tym celu wehikuły literatury pikarejskiej, sowizdrzalskiej, ale

18. August Scholtis, *Wiatr od wschodu*, przeł. Alois Smolorz (Kotórz Mały: Silesia Progress, 2012).

19. Günter Grass, *Blaszany bębenek*, przeł. Sławomir Błaut (Warszawa: Wydawnictwo Kolekcja Gazety Wyborczej (Mediaset Polska), 1994).

20. Gustaw Morcinek, *Siedem zegarków kopidoła Joachima Rybki* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1982).

21. Maks Wolski, *Nicus* (Łódź: Wydawnictwo Od Do, 2022).

22. “[...] książki fikcyjne nie opisują rzeczywistości, ale inscenizują ją w słowach”, w: Ryszard Koziół, *Czytać, dużo czytać* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2023), 25.

23. Kazimierz Sławiński, *Przygody kanoniera Dolasa* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985).

24. Ota Filip, *Wniebowstąpienie Alojzego Lopaczka ze Śląskiej Ostrawy*, przeł. Jan Stachowski (Warszawa: Świat Książki, 2005).

25. Thomas Mann, *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, przeł. Andrzej Rybicki (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987).

26. Szczepan Twardoch, *Pokora* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020).

też regionalnej. Warto zastanowić się nad popularnością i ważnością tego typu narracji. Wymienione książki należą do kanonu tych gatunków. W wieku XX i bieżącym mamy do czynienia z wyjątkowej urody i mądrości opowieściami o przygodach odmieńców: hochsztaplerów, naznaczonych, takich, którzy nie mają wiele do stracenia, więc mogą wprost powiedzieć niewygodne prawdy i spostrzeżenia. Ich niewyparzony język wynika z pozycji, którą zajmują. Zdegradowani, odmienni, pośledni sowizdrzałowie.

Zresztą zwierzęco-ludzka podmiotowość zostaje zrazu wpisana w same zaszeregowanie gatunkowe, nazwa: sowizdrzał, to przecież patrzący jak sowa, jak ptak, drapieżca, który swym ostrym dziobem rozdziera ofiary. Niemieckie przedstawienia Sowizdrzała (*Eulenspiegel*) ukazują go jako wędrownego kome-dianta, błazna w stylu Stańczyka, który na ramieniu ma sowę, a w ręku lusterko. Czasem szyderczo się uśmiecha do odbicia w lustrze lub do oglądających go, a czasem grozi im palcem.

Ten to właśnie “stary” Sowizdrzał, sprytny wesołek i łotr nad łotry, ośmieszający możnych i uczonych, znakomitościom i autorytetom feudalnym przyporządkujący nieustannie błazeńską “gębę”, tyle “krotochwilny i śmieszny”, co i plugawy. Uważany był powszechnie za patrona frantów i łotrzyków²⁷.

Takim modelowym wyrzutkiem o sowim spojrzeniu jest też utopek, ludowy bohater – wodnik. Stanisław Grzeszczuk, zgodnie z duchem czasów, w których przyszło mu tworzyć, zauważa, że źródeł odmienności literatury sowizdrzańskiej należy szukać w jej plebejskiej proveniencji²⁸.

To socjologiczne tło jest jednak niewystarczające, a książka Leszka Libery tylko pozornie ma adresata w społeczności lokalnej, ludowej. By fortunnie i efektywnie ją przeczytać należy być wyposażonym w odpowiednie kompetencje i zaplecze lekturowe. Próżno też w autorze książki, profesorze akademickim, badaczu literatury romantyzmu o bogatym dorobku²⁹, szukać biednego żaka, oddającego się

27. Stanisław Grzeszczuk, *Wstęp. Antologia literatury sowizdrzańskiej XVI i XVII wieku*, oprac. Stanisław Grzeszczuk (Wrocław: Biblioteka Narodowa, 1985), VI.

28. Grzeszczuk, *Wstęp*, VII.

29. Odnotuję tylko wybrane książki z imponującego dorobku badacza: Leszek Libera, *Mickiewicz* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2015); *Mickiewicz, Słowacki: szkice i rozprawy* (Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, 2000); *Ludwig Tieck zwany królem romantyzmu* (Białystok: Wydawnictwo Prymat, Mariusz Śliwowski, 2021); *Mickiewicz i medycyna: szkice romantyczne* (Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2010); *Maria Stuart: dramat Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2003); *Dzieci Słowackiego i inne szkice romantyczne* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2017); *W Szwajcarii: studium o Juliuszu Słowackim* (Kraków: TAIWPN “Universitas”, 2001); *Juliusza Słowackiego “Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”* (Poznań: Pro Scientia,

kąśliwemu niepróżnującemu próżnowaniu. Niby to naiwny, ale w gruncie rzeczy pozbawiony złudzeń ogląd rzeczywistości wykreowany w powieści Libery ma pewne cechy wspólne z modelem opisywanym przez Stanisława Grzeszczuka, tyle że poetyka utopkowych demistyfikacji jest intensywniejsza. Choć wciąż łatwo można zauważyć podobieństwa, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę “nagą realność”:

W zgoła przeciwnym kierunku zmierzali sowizdrzalscy humorysty. Nie adaptowali szlacheckich mitów, lecz je demistyfikowali i kompromitowali poprzez zestawienie z nagą realnością, odzierając z uroków niezwykłości, piękna i godności oraz przymierzając legendę ziemiańskiego bytowania do realnych wymiarów codzienności³⁰.

Wystarczyłoby jedynie podmienić “szlacheckie” na polskie lub niemieckie. W książce Libery dostaje się każdej ze stron. Obie z uporem snują swoje autofilantropie (historie krzepiące, idealizujące swoją grupę). W książce są one ironicznie nazywane bajkami przez nowych polskich gospodarzy:

[...] od tej chwili ze skutkiem natychmiastowym zostało panu powierzone zadanie pilnowania, żeby do historii nie weszła już ani jedna bajka. Gdyby pan jednak wpadł na trop jakiejś nowej bajki, natychmiast pan nas o tym poinformuje, a my niezwłocznie ją wypędzimy, w razie konieczności zaś zniszczymy, przy czym wolelibyśmy to pierwsze rozwiązanie, gdyż, wie pan, mamy duże doświadczenie wypędzenia, och, natomiast niszczenia nie takie wielkie³¹.

Jak w literaturze sowizdrzalskiej, tak i tu działają podobne mechanizmy. Chodzi o ukrytą pod płaszczem (beczką) groteski krytykę oficjalności, rozumianej jako szowinizm, głupota, zaślepienie ideologiami narodowymi i politycznymi oraz wynikająca z nich wrogość. By uzupełnić plebejski dwugłos utopek-sowizdrzał, przywołać warto jeszcze jeden fragment:

1993); *Romantyczność i folklor: o twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana* (Poznań: Scientia, cop., 1994); *Zraniona iluzja: o Balladynie Juliusza Słowackiego i Kocie w butach Ludwiga Tiecka* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2007); *Gottfried August Bürger – autor “Lenory”* (Białystok: Katedra Badań Filologicznych “Wschód-Zachód.” Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Wydawnictwo Alter Studio, 2016); Ludwig Tieck, *Kot w butach; Świat na opak*, z niem. przeł., objaśnieniami i posł. opatrzył Leszek Libera (Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2007).

30. Grzeszczuk, *Wstęp*, XXXVIII.

31. Libera, *Utopek*, 126.

Prowokacja jest niewątpliwie zasadniczym elementem sowizdrzalskiej postawy wobec świata oficjalnej moralistyki i panującego porządku prawnego, obyczajowego i społecznego. [...] Prowokacja jest w tym kontekście swoistą formą plebejskiej opozycji, w której totalna negacja panującego porządku i obowiązującego systemu wartości i norm społecznych łączy się z brakiem perspektyw na jakąkolwiek ich zmianę i z niemożnością wyjścia poza stan istniejący³².

Libera ma świadomość tego impasu, z którego nie da się wyjść. Nie sposób przetworzyć wojennej historii polsko-niemieckiej w jakiś program pozytywny. Dlatego autor w obrębie wykreowanego świata postuluje własną kosmogonię i wartości, generuje własne artefakty, magiczne przedmioty i akty. Snuje na przykład historię śluzu, którym wyściełana jest beczka jako opowieść o *archè*, pierwszej pramaterii, która łączyła, zasklepiła wyrwy, była leczącym spoiwem i godziła nawet zwaśnione narody:

Ale ta twoja historia jest pełna luk – powiedziała beczka, odpłacając mi się za moje zgryźliwe uwagi dotyczące bajek, podczas gdy ja, z bólami brzucha i osłabiony, właściwie nie mogłem się przed tym bronić. Piłem herbatę z tataraku, która jest lekarstwem na wszelkie zapalenia jelit, lizałem śluz z klepek, ponieważ mój śluz żołądkowy i jelitowy został całkowicie wypierdziany, bez śluzu we wnętrznościach niepodobna żyć. Klepki beczki pociły się lekko i śliniły, udało mi się więc uniknąć śmierci, ale dość długo dochodziłem do zdrowia. A zatem beczka pociła się, wydzielając śluz, i wypełniała nieznaczące luki w historii potrójnym słówkiem “tak”, co po niemiecku znaczy “ja” i jest niezwykle łatwe do wymówienia, ponieważ niemiecki i polski są siostrzanymi językami i wywodzą się z tego samego pnia praindoeuropejskiego. Trzeba sobie wyobrazić, że niegdyś były one jednością. Polacy i Niemcy mówili tym samym językiem, polowali na te same jelenie i na te same dziki, mieli wspólne dość grube rysy twarzy i takie same lekko kręcone włosy. Ale są to zbyt stare historie, a w zbyt stare historie nikt dzisiaj nie wierzy³³.

Historia dzieli narody, dlatego magiczny realizm, a właściwie magiczno-filozoficzna fizjologia dziejów mają szansę je pojednać. Taką przewrotną diagnozę można wyчитать w omawianej książce. Libera kreuje świat działający na własnych zasadach, napędzany własnymi motorami, artefaktami: beczką, wydzielinami, śluzem, którym przypisane zostają donioślejsze role i znaczenia. Ta narzędziownia pozwala na wyjście poza antagonizmy narodowe w stronę uniwersalności ciała, w którym wszak, czy tego chcemy, czy nie – mieszczą się wszyscy aktorzy dziejów.

32. Grzeszczuk, *Wstęp*, XLIV.

33. Libera, *Utopek*, 173–174.

Dół materialno-cielesny

Zwrot ku cielesności w książce Leszka Libery niewiele ma wspólnego z Bachtinowskim dołem materialno-cielesnym. Naiwna wiara w moc cyklu przyrody nie zyskuje tu reprezentacji (zob. inwektywy dotyczące ekskrementów). Nie ma też odrodzenia w rytmie pór roku (utopkowi na wiosnę bardziej doskwiera żołądek) i przemiany porządku z karnawału na post. Aktywność głównego bohatera ma na celu snucie opowieści i to ona jest celem nadrzędnym, samym w sobie. Aktywność ta jest bezproduktywna w procesie odrodzenia przyrody, ma znaczenie w innym wymiarze (nie zyska pokłasku, nie będzie brana na serio, a właśnie jako taka pozostaje poważną propozycją). Nie zmieni biegu dziejów, pozwoli jedynie i aż wypowiedzieć całość w ramach pewnej ognostycznej praktyki³⁴. Libera, podobnie jak Olga Tokarczuk, dopatruje się siły scalającej w “drobnicy ontologicznej”, w splocie prywatnego bezwstydu i publicznego zgorszenia, autoerotyzmu i narracji. I w tych sensach, w mieszaninie obrazoburstwa i nauki, uprzedzeń, stereotypów i kpiny, opowiadania Buksa Molendy, jako bezwstydną historią z beczki, stanowią rozkosz, przyjemność (*jouissance*) twórcy i pogrążonych w cichej lekturze odbiorców.

Period, beczka, pulok

Tożsamość Buksa jest płynna. Żyje dzięki wodzie i wilgoci. Sinawy kolor jego skóry, z jednej strony wskazuje na chorobę, którą jego matka, będąca “ofiara” utopka (owocem jej żywota, brzucha, jest protagonista), wiąże z tym, że nie chce jeść, a z drugiej narrator wyjawia, że odpowiada za niego period³⁵. Tajemnicze sformułowanie odnosi się zarówno do cyklu, powtarzalnego stanu, jak i menstruacji. Taka dolegliwość komplikuje postać utopka, która w przebiegu fabuły wydaje się fallocentryczna (a w zasadzie pulokocentryczna), również mentalnie. Ta tajemnicza aktywność komplikuje *gender* Buksa. Na period zaś pomagają mu lewatywy, obserwowane z obojętnością lub rozbawieniem przez wiszącego na krzyżu w kuchni Chrystusa. Serwowane przez matkę dojelitowe wlewy mają go

34. Za metodę tworzącą cykl o utopku, jak też ideę kluczową dla literatury w ogóle, uznać można termin stworzony przez Olę Tokarczuk. Zob. “Ognozja (ang. *ognosia*, fr. *ognosie*) – narracyjnie zorientowany, ultrasyntetyczny proces poznawczy, który odzwierciedlając przedmioty, sytuacje i zjawiska, próbuje uporządkować je w wyższy współzależny sens, zob. pełnia. Potocznie: umiejętność syntetycznego podejścia do problemów poprzez poszukiwanie porządku zarówno w samych narracjach, jak i detalach, drobnych częściach całości.” Olga Tokarczuk, *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 28–29.

35. Libera, *Utopek*, 12.

oczyszczyć i zachęcić do normalnej konsumpcji. Odmowa jedzenia, troska matki o to, że główny bohater nie ma nic w żołądku “rymuje się” z tropami literackimi, wizerunkami literackich ikon, które oponują, nie współpracują z oczekiwaniami innych i świata. Jak chociażby ten, który “wolałby nie” – czyli skryba Bartleby z prozy Hermanna Melville’a³⁶. Opierający się rośnięciu Oskar z *Blaszanego bębenka*³⁷. *Głodomór*³⁸ Kafki, który nie znalazł jeszcze potrawy, która by mu tak naprawdę smakowała. Czy, *last but not least*, bohater Gombrowicza ze sztuki *Historia*³⁹, który odmawia noszenia butów, a bez nich nie zostanie wpuszczony na maturę, ani też, jak Buks, nie weźmie udziału w tak zwanym dorosłym, oficjalnym życiu: wojsku, pracy, ślubie. Utopek odmawiający jedzenia dzieli los tych filozoficznych nihilistów.

Utrata niewinności

Jeszcze dobitniej ta postawa odmowy, odrębności, stuporu uwidacznia się we fragmencie, w którym raciborski ksiądz po ukończeniu obrazu anioła, wzorowanego na Buksie, każe mu jeść. Dla bohatera jedzenie jest tożsame z utratą niewinności (tej, która daje mu dyspozycję do opowiadania). Tym bardziej, że potrawy posiadały symboliczny wydźwięk, były znaczące. Ksiądz i jego model po wcześniejszej rozmowie o Baranku Bożym (sic!), ofierze Abrahama, mają jeść baraninę... Następnie Buks chce swoim zwyczajem pobawić się pulokiem, jednak pod wpływem proboszcza zaczyna w istocie przemieniać się w obraz namalowany na podstawie jego aparycji. Staje się ożywioną ekfrazą, wizerunkiem anioła z hiacyntem, któremu takie rzeczy po prostu nie uchodzą. Najedzony jagnięciną (ofiarnie zwierzę) Buks zamienia się w anioła i ze wstydem musi opróżnić jelita. Ekskrementy w całym cyklu powieściowym opisywane są stałą metaforą, porównaniem do węży, które kłusają. Są zatem symbolem zła. Porównanie to powraca każdorazowo, gdy mowa jest o wypróżnianiu (w powieści ukazany jest piastowski

36. Herman Melville, *Kopista Bartleby: historia z Wall Street*, przeł. Adam Szostkiewicz. Z dodatkami esejów: Gilles Deleuze, *Bartleby albo Formuła*, przeł. Grzegorz Jankowicz (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009); Giorgio Agamben, *Bartleby, czyli O przypadkowości*, przeł. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009).

37. Günter Grass, *Blaszany Bębenek*, przeł. Sławomir Błaut (Warszawa: Wydawnictwo Kolecja Gazety Wyborczej (Mediaset Polska), 1994).

38. Franz Kafka, *Głodomór*, przeł. Jakub Ekier, https://libertas.pl/opowiadanie_glodomor-franciszek_kafka.html (16.11.2023).

39. Witold Gombrowicz, *Historia (Operetka)*, wstęp Konstanty Aleksander Jeleński (Kraków: Wydawnictwo KOS, 1981).

zamek, dziś siedziba Browaru Racibórz, który “stał się sralnią” i wypełniają go jadowite węże ludzkich ekskrementów)⁴⁰.

Defekacja jest dla bohatera książki Libery powodem do wstydu, formą utraty dziewictwa. Matka krzyczy na bohatera, oskarżając go: “– Ty *verdammter* gizd, dlaczego nie masz gówna w dupie?!”⁴¹, stale go bije i podejrzewa o najgorsze rzeczy nazywa go: “przeklętym gizdem, poczwara”⁴². Jedzenie i jego konsekwencje są w powieści symbolem normalności, uczestniczenia w świecie umundurowanym, maszerującym, poddającym się normie i rytmowi defekacji. Natomiast Buks swoim istnieniem i *modus vivendi* normę kontestuje. Maszerowanie, także w becce w celu ugniecenia kapusty (do matki na jesień przychodzi człowiek parający się kiszeniem i uprzednim udeptywaniem kapusty) jest maszerowaniem dla świata umundurowanego, sfunkcjonalizowanego, użytecznego. Utopek chwali opowieść ponad tymi zasadami.

Diogenes z Raciborza?

Zdarza się mówić o kimś, że nie ma piątej klepki. Oznacza to, że ma pewne deficyty intelektualne. To powiedzenie odnosi się jednak do beczki i składających się na nią wygiętych deseczek opasanych obręczami, które noszą nazwę klepek, a stanowią jej ścianę (wykonaną, a jakże, z drewna dębu). Wyrwa w tym naczyniu – brak piątej klepki – metaforycznie odwołuje się do obrazu głowy jako spójnego naczynia mieszczącego mózg, rozum. Naczynie takie spełnia swoją rolę, gdy jest szczelne, gdy jednak ma wyrwę, to jego funkcjonowanie jest wadliwe, a człowiek uchodzi za niespełna rozumu. Beczka używa klepek do opowiadania, Buks opowiada beczką, szaleństwo miesza się z literaturą.

Związek utopka z beczką jest integralny, ona umożliwia mu snucie opowieści. Jest przy tym, co można przyjąć z uśmiechem, wpisana w sam znak graficzny litery “U”. U = beczka, u-topia, *u-topos*.

Beczka po okresie choroby poczuła się zdecydowanie lepiej, ale jeszcze nie tak, żeby mogła być aktywna bez pielęgnacji i okładów z kapusty kiszonej, trzeszczała i protestowała,

40. Libera, *Utopek*, 156. Podobnie przedstawiona zostaje produkcja masy na cukierki w przedsiębiorstwie Ślązak. Ten raciborski zakład, na terenie którego było nazistowskie mauzoleum, nazywa się obecnie Mieszko. Libera, *Utopek*, 171. Jest on miejscem akcji ostatniej części cyklu powieściowego o utopku (Leszek Libera, *Testament Utopka*, przeł. Sława Lisiecka (Łódź: Wydawnictwo Od Do, 2020).

41. Libera, *Utopek*, 130.

42. Libera, *Utopek*, 152.

dała mi znak żebym usunął trochę kapusty i odsłonił jedną klepkę z wierzchu, aby cicho, gadając tylko jedną klepką, mogła kontynuować historię⁴³.

Beczka to po pierwsze wehikuł narracji, samoistnie tworzący opowieści i wspierający opowiadającego, a po drugie ktoś bliski, w pół drogi pomiędzy łóżkiem a kochanką. W tej relacji także wyraża się dynamiczny, pograniczny charakter dojrzwania Buksa, poniekąd chłopca, poniekąd utopka. Pieści ją, liże jej pokryte śluzem klepki oraz się masturbuje. Sprawia to, że beczka i on także opowiadają lepsze historie. W tym obrazie rozgrywa się subtelna gra prywatnego (ipsacji, miłosnej pieśczoły) i publicznego (opowiadania). Beczka jest jednak konieczna nie tylko do opowiadania. Ma właściwości lecznicze: "Jej śluzem zakleiliśmy sobie wodniście krwawiące miejsca"⁴⁴. Bywa też odwrotnie, że to utopek niczym znachor kuruje beczkę, stosuje między innymi urynoterapię, która ma wyjałowić chore klepki i uchronić całość przed ryzykiem przedwczesnego, nieudanego uzdrowienia.

Niezmiernie ważne są utensylia, Buks Molenda potrzebuje do swoich opowieści artefaktów, rekwizytów i działań magiczno-erotycznych, powiada: "Bez beczki nie miałem nic do powiedzenia, niestrudzenie bawiłem się pulokiem, ale nic nie wychodziło"⁴⁵. Warunkami narracji są właśnie *fallus*⁴⁶ i beczka. Te dwa składniki. Slavoj Žižek objaśnia, że dla Jacques'a Lacana *fallus* nie jest tylko organem do zapłodnienia, podobnie jak u Buksa Molendy stanowi on pewien konwencjonalny dodatek, jak insygnia królewskie lub właśnie nagość *puto*. Słoweński filozof powiada, że: "Trzeba zatem myśleć o *fallusie* nie jako organie, który w bezpośredni sposób wyraża siłę życiową mojego istnienia, ale jako rodzaj insygnium, maski, którą wkładam, podobnie jak król czy sędzia wkładają na siebie swoje insygnia"⁴⁷. Beczka i przyrodzenie stają się zatem przebraniem, koniecznym do opowieści.

43. Libera, *Utopek*, 119.

44. Libera, *Utopek*, 25.

45. Libera, *Utopek*, 61.

46. Libera świadomie penetruje obszary psychoanalizy i mnoży wątki typowe: lochy, podziemia, wilgoć, dobrze naoliwiony zamek, *vagina dentata*. Zob. Libera, *Utopek*, 121.

47. Slavoj Žižek, *Podmiot interpasywny, czyli Lacan kręci modlitewnym młynkiem*, w: Slavoj Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. Julian Kutyla (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 49.

Mędracy z beczki

Cechujący Buksa Molendę bezwstyd (grecka *anaideia*⁴⁸) koresponduje z postawą Diogenesa z Synopy (413–323 przed naszą erą⁴⁹), który: “Pewnego dnia masturbując się na placu targowym oświadczył: ‘Gdybyż i głód można było zaspokoić przez pocieranie pustego żołądka!’”⁵⁰. Buksa i Diogenesa, jak słusznie zauważa Grzegorz Woźniakowski⁵¹, łączy nie tylko zamieszkiwanie beczki, lecz także bezwstyd. Buksowa skłonność do autoerotyzmu odnosi się do słów przewrotnego antycznego cynika, przy czym dotyczy w większej mierze opowiadania, w którym pokątne działanie, przyjemność własna stają się motorem dobrej opowieści. Prywatne, intymne, cielesne zamienia się w publiczne, jawne, intelektualne przetworzenie napięcia erotycznego, instynktu w twórczość, która zgodnie z marzeniem Buksa – nie jest niecnym wykorzystaniem historii do własnych celów⁵².

W książce czytamy, że jako taka zatriumfować może tylko dobra historia, a nie rzecznicy historii oficjalnych. Zwaśnione narody, na bakier z oficjalnymi wersjami historii, w wizji stają się jednym. W *Utopku* przeczytamy, że Polacy: “[...] gorliwie naśladowali Niemców, bo sami byli Niemcami, których językiem ojczystym był polski”⁵³. Jest to z jednej strony prowokacja, ale z drugiej nosi ona znamiona gestu twórczego, przełamującego skostniałe podziały, krzyczących, skonstrastowanych grup, dla których wskazanie na podobieństwa, wspólny rdzeń będzie kamieniem obrazy, hańbą domową. A przecież w losach narodów nie

48. Andrzej Iwo Szoka, “Cynicka bezwstydność (*anaideia*) skrótem do wolności? Rozważania nad skandalizującymi praktykami filozofów cynickich w mowach cesarza Juliana Apostaty”, w: *Granice wolności w starożytnej myśli greckiej*, pod red. Justyny Biernat, Przemysława Biernata (Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 29–39. <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/137f9fa8-c450-46d5-8dc6-0d64126508bd/content> (17.10.2024). Zob. David Konstan, “Shame in Ancient Greece”, *Social Research* 70, nr 4 (Winter 2003), 1031–1060. Damir Marić, “Shamelessness of Diogenes of Sinope”, *Arhe* 10, nr 20 (2015), 151–161. Por. na zbliżony temat twórczości obscenicznej Barbara Wolska, “Bez winy i wstydu. Seksualność w polskiej poezji obscenicznej o tematyce erotycznej doby Oświecenia”, “Napis”, seria XVIII: *Tabu i wstyd* (2012), 59–88.

49. Zob. sylwetka Diogenesa “psa”, w: Zygmunt Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian* (Warszawa: Świat Książki, 2003), 267–270.

50. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. Irena Krońska i in. (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1968), 329.

51. Grzegorz Woźniakowski, “Świat na opak według Utopka”, *Fraza* 4, nr 94 (2016), 42.

52. Zob. “Chciałbym zobaczyć, jak ktoś inny z tyłu historii robi historię, nie wykorzystując jej w niecny sposób”. Libera, *Utopek*, 159.

53. Libera, *Utopek*, 177.

raz rzut kostką decydował o dalszych losach, przynależności narodowej (te parę kilometrów od granicy na Odrze w jedną lub drugą stronę)⁵⁴.

Logofanie zamiast zakończenia

Trzeba w tym miejscu właśnie zaznaczyć, że utopek nie będzie jednak modelowym sowizdrzałem, ponieważ tworzy maszynierię filozoficzną i kosmogoniczną własnego pomysłu i hierarchii. Jeśli miałby nim być to raczej parodią pyszałka, z którym dzieli pewne cechy wspólne. Jest tak między innymi dlatego, że *Utopek* nie bazuje na prostym odwróceniu świata na opak. Marzy mu się opowieść niebędąca życzeniowym formułowaniem postulatów grup rządzących, zadeklowanych, dlatego prowokuje⁵⁵.

Główny bohater powieści Libery nie poprzestaje na prowokacji, która ma raczej charakter półprywatny, żyje w ukryciu, w kącie, najlepiej czuje się w becze. Idee przeciwstawne nie zostają przez niego wykreowane, ponieważ byłyby nowym doktrynerstwem. Jego żywiołem, podobnie jak cynika Diogenesa z Synopy, jest paradoks, obrazoburstwo, prowokacja, ale nie jako tania sztuczka, kabotyństwo. Obaj cynicy chcą obudzić “człowieka”, szukać go z pochodnią w białym dzień.

Mowa Buksa Molendy ma potencję sowizdrzalskiego słowa, przewrotnego – wymierzonego w właśnie pogranicza, narodowe stereotypy. Postaci autsajdera utopka i jego towarzyszek, pełnej nie kapusty, a oratorskiej mocy beczi, chaotycznie panują nad opowieścią. Buks Molenda nie dysponuje dominującym usposobieniem, uwodzicielskim szarmem, tubalnym śmiechem, sardonicznym usposobieniem, którym mógłby przewracać świat, i go sobie zrównywać. Jako nieumarły (utopiony, ale żywy), hybryda, jest przeciwieństwem takiej postawy, zwykle nie zabiera głosu, schodzi świata z drogi, a zdobywa się na perory, przemowy jedynie w momentach *logofanii*, olśnienia. Jego osoba jako bohater, narrator pozostaje otwarta, zagadkowa, wciąż nie zostaje dopowiedziana, określona. Stanowi tym samym fantastyczne źródło, austajderski generator narracji.

Logofanie Buksa Molendy są uderzające i niezwykle. Samo pojęcie rozumieć można w kontekście zaproponowanym przez Petera Sloterdijka, który tłumaczy, że pod tym terminem kryje się piękne oratorstwo, ale płynące z ust istoty niższej. Na przykład osoby, stworzenia o nienachalnej urodzie lub wyglądzie zgoła

54. Zob. Giorgio Agamben, “Języki i ludy”, przeł. Paweł Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, pod red. Mikołaja Ratajczaka, Krystiana Szadkowskiego (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010), 202–209.

55. Zob. uzupełniający powyższe słowa fragment dotyczący prowokacji sowizdrzalskich, w: Grzeszczuk, *Wstęp*, XLIV.

odpychającym, niedopasowanym do mowy. Może to być zaskakująca przemowa lub słowa⁵⁶.

Wiemy, że utopek to wodnik, żyjący w stawie, ludowy, plebejski bohater, unieważniający podział na świat ludzi i zwierząt, hybryda drwiąca zarówno z pijanych chłopów, jak i panów. Choć na nękanie tych drugich znajdziemy mniej przykładów. Bohater Libery jest inny, nie objawia się pijanym chłopom po drodze z karczmy, lecz podlega procesowi socjalizacji, obowiązkowi szkolnemu. W tej przestrzeni jako *inny* (pólsierota, ni to człowiek, ni to Niemiec, ni Polak) zostaje skierowany do szkoły specjalnej. Nauczyciel na pytanie: “– Kim jesteś: czy germańską świnią czy Cyganem?” słyszy od Buksa: “Lepiej żebyś się Pan tego nie dowiedział”⁵⁷. W innym miejscu pyta: “czy ja muszę ponosić odpowiedzialność za historię? [...]”⁵⁸. Wydaje się tym samym zadawać pytanie mesjańskie, tylko stawką byłoby tu zbawienie w opowieści.

Czeski pisarz Ota Filip, tworzący również w języku niemieckim (jak Leszek Libera), opowiadając o Lojzku Lopaczku ze śląskiej Ostrawy przywołuje historię górnika z Muglinowa, “[...] który odmówił miejskiemu muzeum sprzedaży cennego meteorytu, bo wybornie pasował mu jako przycisk na beczkę do kiszenia kapusty. – Kapusta ma wspaniały smak, od kiedy przyciskam ją meteorytem – oznajmił dziennikarzom”⁵⁹. Podobnie rzecz się ma z literaturą, odkąd Leszek Libera (przełożony przez Sławę Lisiecką) opowiedział swojego *Utopka*. To historie z zupełnie *innej* beczki.

Bibliografia

99 książek, czyli mały kanon górnośląski. Red. Łucja Staniczakowa, Zbigniew Kadłubek. Katowice: Księgarnia św. Jacka, 2011.

Agamben, Giorgio. “Języki i ludy”. Przeł. Paweł Mościcki. W: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, pod red. Mikołaja Ratajczaka, Krystiana Szadkowskiego. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

Chromik-Krzykawska, Anna. “Odpad w obiegu: strategie symbolicznego recyklingu”. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura* 1, nr 14 (2007), 9–21.

Filip, Ota. *Wniebowstąpienie Lojzka Lopaczka ze Śląskiej Ostrawy*. Przeł. Jan Stachowski. Warszawa: Świat Książki, 2005.

56. Więcej Peter Sloterdijk, *Co się zdarzyło w XX wieku?*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2021), 294.

57. Libera, *Utopek*, 139.

58. Libera, *Utopek*, 159–160.

59. Ota Filip, *Wniebowstąpienie Lojzka Lopaczka ze Śląskiej Ostrawy*, przeł. Jan Stachowski (Warszawa: Świat Książki, 2005), 221.

- Gombrowicz, Witold. *Historia (Operetka)*. Wstęp Konstanty Aleksander Jeleński. Kraków: Wydawnictwo KOS, 1981.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Grass, Günter. *Blaszany Bębenek*. Przeł. Sławomir Błaut. Warszawa: Wydawnictwo Kolekcja Gazety Wyborczej (Mediaset Polska), 1994.
- Grzeszczuk, Stanisław. *Wstęp. Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, oprac. Stanisław Grzeszczuk. Wrocław: Biblioteka Narodowa, 1985.
- Kafka, Franz. *Głodomór*. Przeł. Jakub Ekier. https://libertas.pl/opowiadanie_glodomor_franciszek_kafka.html (16.11.2023).
- Konstan, David. "Shame in Ancient Greece". *Social Research* 70, nr 4 (Winter 2003), 1031–1060.
- Kojzar, Katarzyna. "Leszek Libera: zostawiam czytelnikowi pole dla jego wyobraźni". <https://kultura.onet.pl/ksiazki/leszek-libera-zostawiam-czytelnikowi-pole-dla-jego-wyobrazni/nqh4bs3> (9.07.2023).
- Koziołek, Ryszard. *Czytać, dużo czytać*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2023.
- Kubiak, Zygmunt. *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa: Świat Książki, 2003.
- Laertios, Diogenes. *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Przeł. Irena Krońska i in. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1968.
- Laporte, Dominique. *History of Shit*. Przeł. Nadia Benabid, Rodolphe el-Khoury. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Łastowiecki, Janusz. "Dziadek straszyl mnie utopkiem. Z autorem powieści Utopek, Leszkiem Liberą, rozmawia Janusz Łastowiecki". *Fraza* 4, nr 94 (2016), 16–17.
- Libera, Leszek. *Buks Molenda*. Przeł. Sława Lisiecka. Łódź: Wydawnictwo Od Do, 2019.
- Libera, Leszek. *Dzieci Słowackiego i inne szkice romantyczne*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2017.
- Libera, Leszek. *Gottfried August Bürger – autor "Lenory"*. Białystok: Katedra Badań Filologicznych "Wschód-Zachód". Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Wydawnictwo Alter Studio, 2016.
- Libera, Leszek. *Juliusza Słowackiego "Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu"*. Poznań: Pro Scientia, 1993.
- Libera, Leszek. *Ludwig Tieck zwany królem romantyzmu*. Białystok: Wydawnictwo Prymat, Mariusz Śliwowski, 2021.
- Libera, Leszek. *Maria Stuart: dramat Juliusza Słowackiego*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2003.
- Libera, Leszek. *Mickiewicz*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2015.
- Libera, Leszek. *Mickiewicz i medycyna: szkice romantyczne*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2010.
- Libera, Leszek. *Mickiewicz, Słowacki: szkice i rozprawy*. Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, 2000.

- Libera, Leszek. *Utopiek*. Przeł. Sława Lisiecka, z posłowiem Jürgena Joachimsthalera. Łódź: Wydawnictwo Od Do, 2018.
- Libera, Leszek. *Romantyczność i folklor: o twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*. Poznań: Scientia, cop., 1994.
- Libera, Leszek. *Testament Utopka*. Przeł. Sława Lisiecka. Łódź: Wydawnictwo Od Do, 2020.
- Libera, Leszek. *W Szwajcarii: studium o Juliuszu Słowackim*. Kraków: TAIWPN "Universitas", 2001.
- Libera, Leszek. *Zraniona iluzja: o Balladynie Juliusza Słowackiego i Kocie w butach Ludwiga Tiecka*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2007.
- Mann, Thomas. *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*. Przeł. Andrzej Rybicki. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987.
- Marić, Damir. "Shamelessness of Diogenes of Sinope". *Arhe* 10, nr 20 (2015), 151–161.
- Melville, Herman. *Kopista Bartleby: historia z Wall Street*. Przeł. Adam Szostkiewicz. Z dodatkiem esejów: Gilles Deleuze, *Bartleby albo Formuła*. Przeł. Grzegorz Jankowicz. Giorgio Agamben, *Bartleby, czyli O przypadkowości*. Przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009.
- Mikołajczak, Małgorzata. "Leszek Libera – badacz, tłumacz, pisarz". *Fraza* 4, nr 94 (2016), 14–15.
- Morcinek, Gustaw. *Siedem zegarków kopidoła Joachima Rybki*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1982.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*. Częstochowa: Edycja Świętego Pawła, 2009.
- Scholtis, August. *Wiatr od wschodu*. Przeł. Alois Smolorz. Kotórz Mały: Silesia Progress, 2012.
- Sloterdijk, Peter. *Co się zdarzyło w XX wieku?*. Przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2021.
- Sławiński, Kazimierz. *Przypadki kanoniera Dolasa*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Szoka, Andrzej, Iwo. "Cynicka bezwstydnosc (anaídeia) skrótem do wolności? Rozważania nad skandalizującymi praktykami filozofów cynickich w mowach cesarza Juliana Apostaty". W: *Granice wolności w starożytnej myśli greckiej*, pod red. Justyny Biernat, Przemysława Biernata. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, 29–39. <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/137f9fa8-c450-46d5-8dc6-0d64126508bd/content> (17.10.2024).
- Tieck Ludwig. *Kot w butach; Świat na opak*. Z niem. przeł., objaśnieniami i posł. opatrzył Leszek Libera. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2007.
- Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- Twardoch, Szczepan. *Pokora*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- Werner, Florian. *Ciemna materia: historia gówna*. Przeł. Elżbieta Kalinowska. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.

Wolska, Barbara. "Bez winy i wstydu. Seksualność w polskiej poezji obscenicznej o tematyce erotycznej doby Oświecenia". *Napis*, seria XVIII: *Tabu i wstyd* (2012), 59–88.

Woźniakowski, Grzegorz. "Świat na opak według Utopka". *Fraza* 4, nr 94 (2016).

Žižek, Slavoj. "Podmiot interpasywny, czyli Lacan kręci modlitewnym młynkiem". W: Slavoj Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. Julian Kutyła. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.



Alegoria ironii w *Objawieniu Bogini-Swini* Marcina Czuba

Allegory of Irony in The Revelation of the Pig Goddess by Marcin Czub

Abstract: The article compares Marcin Czub's novel debut, *The Revelation of the Pig Goddess*, with the second part of Paul de Man's essay "Rhetoric of Temporality," devoted to irony, pointing to the surprising convergence of the main motifs in these so different and temporally distant texts. This comparison allows us to interpret Czub's novel as a secretly metafictional work, reflectively summarizing the literary achievements of the generation that includes the very late debuting author, and at the same time to deepen the understanding of the explicit and strictly contemporary layer of the text as a voice in the discussion about the relationship between humans and animals, especially slaughter animals.

Keywords: born in the 1970s, animal rights, intertextuality, debut, generation

*Proszę żadnego świństwa z tom świniom
świński ryj świniopas świntuch swinia!*

Witold Gombrowicz, *Ślub*

W przeciwieństwie do pojęciowej opozycji symbolu i alegorii, bardzo klarownie objaśnionej w pierwszej części "Retoryki czasowości" Paula de Mana, związek alegorii z ironią jako temat części drugiej eseju wyłożony jest znacznie mniej jasno. Chociaż pojawia się w niej definicja Friedricha Schlegla – że ironia to permanentna parabaza – stanowiąca punkt wyjścia dla osiem lat późniejszego "Pojęcia ironii", nie ma jeszcze funkcjonalnego przeciwstawienia tych dwóch tropów. W "Pojęciu ironii", zrywając parabazą ciągłość dyskursu, ironia "psuje" pracę alegorii, która stara się ów dyskurs scalać; przypomina to opozycję *tyche-automaton* ze spekulacji Jacques'a Lacana. W "Retoryce czasowości" oba tropy raczej współpracują na podstawie głębokiego pokrewieństwa, ostatecznie różniąc się, ale bez przeciwstawienia, a owocem ich związku jest arcydzieło – wybitna powieść (*Pustelnia parmeńska*) jako *alegoria ironii*¹, czyli scalenie momentalnych

1. Paul de Man, "Retoryka czasowości", przeł. Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* 339–340, 10–11 (1999), 240–241.

ironicznych epifanii w pewną narracyjną trwałość modusu egzystencji podmiotu. Zasadniczo chodzi o podmiot autorski, niekiedy odwzorowany w narratorze², ale nie bez związku z bohaterem, jednym z momentów ironii jest bowiem podwojenie podmiotu, czego przykładem może być właśnie stworzenie bohatera, z którym autor w jakimś aspekcie się identyfikuje, choć nim *nie jest* w sensie relacji autobiograficznej (a zatem bohatera “sylleptycznego” w rozumieniu Ryszarda Nycza – zarazem fikcyjnego i powiązanego z autorem)³. Pokrewną kwestią jest pseudonimowość dyskursu – podniesiona w “Retoryce czasowości” na przykładzie Stendhala, ale w kontekście dyskusji o ironii jeszcze istotniejsza w przypadku Kierkegaarda⁴.

Pierwsze części “Retoryki czasowości” i “Pojęcia ironii” oparte są na wyrazistych opozycjach binarnych – może nawet nieco zbyt klarownych i stabilnych jak na dyskurs, który binaryzmy chętnie dekonstruuje. Rozdział “Ironia” z “Retoryki czasowości” wygląda zupełnie inaczej⁵: to skomplikowane kłacze niejasnych skojarzeń szkicujących zespół heterogenicznych na pierwszy rzut oka elementów, obejmujących oprócz ironii i alegorii powieść jako gatunek, wspomniane już refleksyjne podwojenie podmiotu, relację podmiotu z tym, co odmienne, jak na przykład natura, i związane z tym poczucie dystansu, momenty humoru, niekoniecznie bardzo wyrafinowanego, i wreszcie oszołomienie aż do szaleństwa⁶. Można to opisać jako “konstelację” – w języku bliskiego de Manowi z racji rozważań o alegorii w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* Waltera Benjamina⁷, można też jako “pojęcie” – rozumiane jak w *Co to jest filozofia?* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, czyli jako zbiór elementów scalony ze specyficznej perspektywy i powiązany z quasi-literackim bohaterem jako *postacią pojęciową*⁸.

2. Wielość poziomów podmiotowości w relacji do tekstu, istotna dla rozumienia ironii w „Retoryce czasowości”, wydaje się zasadniczo zbieżna z modelem Aleksandry Okopień-Sławińskiej: Aleksandra Okopień-Sławińska, “Relacje osobowe w literackiej komunikacji”, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1987), 27–41.

3. Ryszard Nycz, “Tropy ‘ja’: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994), 22–26. Nycz rozważa syllepsę obok symbolu, alegorii i ironii, ale uznaje ją za chwyt odrębny.

4. Zob. Mark C. Taylor, *Kierkegaard’s Pseudonymous Authorship: A Study of Time and Self* (Princeton: Princeton University Press, 2019). Niemniej pierwsze dzieła, w tym *O pojęciu ironii*, Kierkegaard wydawał pod własnym nazwiskiem.

5. O relacji obu ujęć ironii u de Mana: Wojciech Hamerski, “Ironia romantyczna w pisarstwie Paula de Mana”, *Pamiętnik Literacki* 107, nr 4 (2016), 115–147.

6. De Man, “Retoryka czasowości”, 217–218, 220–226, 229, 239.

7. Zob. Andrea Mirabile, “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man”, *German Studies Review* 35, nr 2 (2012), 319–333.

8. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 22–42, 71–96.

De Man ilustruje swój wywód w “Retoryce czasowości” licznymi przykładami, wszystkie one mają jednak charakter cząstkowy, tj. odnoszą się do poszczególnych elementów konstelacji, a nie ukazują ich powiązania. Finalny wzorzec powieści Stendhala omówiony jest bardzo skrótowo, zatem i on nie prezentuje oczekiwanej syntezy. Ja tymczasem spróbuję przemyśleć drugą część tego eseju na jednym spójnym stricte współczesnym przykładzie – powieści *Objawienie Bogini-Świni* Marcina Czuba⁹, z nadzieją, że choć nie osiąga ona rangi *Pustelni parmeńskiej*, pomoże rozjaśnić momenty, które w eseju de Mana wydają się niedostatecznie wyklarowane. Powieść Czuba, choć wydana w zasłużonej serii prozatorskiej Wydawnictwa Ha!art pod redakcją Piotra Mareckiego i podejmująca aktualną kwestię praw zwierząt, nie doczekała się na razie szerszej recepcji – poświęcono jej dotąd tylko jedną recenzję¹⁰. Nie wydaje się przy tym utworem ewidentnie nieudanym, nad którym lepiej spuścić zasłonę milczenia¹¹. Sądzę, że mała aktywność krytyki może w tym przypadku wynikać z zakłopotania: z jednej strony ekscentryczność kluczowych dla fabuły motywów wyklucza mechaniczną subsumpcję pod któryś z modnych schematów interpretacyjnych, z drugiej – szczególna semantyczno-retoryczna złożoność utrudnia sformułowanie sądu refleksyjnego wykładającego sens tej osobliwej konstrukcji. W niniejszym artykule spróbuję te trudności pokonać za pomocą teorii de Mana – w przekonaniu, że są szczególnie wyrazistym przykładem problemów nieograniczających się do tego jednostkowego przypadku.

Narratorką *Objawienia Bogini-Świni* jest odradzająca się od wieków w setkach reinkarnacji świnia, prorokini Madonny Orientu czy też Signory del Gioco – “autentycznej” kobiecej postaci boskiej z jednego ze średniowiecznych procesów inkwizycyjnych, skrótowo wspomnianego w powieści (s. 37–39, 42–43). Poświęcając się dla wiary, świnia ta reinkarnowała w postaci ludzkiego dziecka z zamiarem oświecenia ludzkości i ratunku dla świń cierpiących w hodowli na rzeź. W wieku nastoletnim rozpoczęła działalność misyjną i zaczęła pisać “świętą księgę”, co spowodowało podejrzenie choroby psychicznej i doprowadziło do zamknięcia w zakładzie dla trudnej młodzieży (s. 29, 39). Uciekłszy, dziewczyna złożyła się w ofierze, o czym jednak przypomina sobie dopiero pod koniec książki. Nieżywa cieleśnie, duchowo wnika do umysłu eksperymentującego z wilczą jagodą doktoranta Konstantego; opętanie postępuje dzięki odnalezionemu przezeń na

9. Marcin Czuba, *Objawienie Bogini-Świni* (Kraków: Ha!art, 2023). Numery stron podaję w nawiasach.

10. Igor Kierkosz, “Żywoty świntych”, *Dwutygodnik* 359, nr 5 (2023), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10695-zywoty-swintych.html> (22.02.2024).

11. Średnia ocen nieprofesjonalnych czytelników aktywnych na portalu lubimyczytac.pl to 6,7 – dla porównania: tyle, ile nagrodzonego Nagrodą Literacką “Nike” *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka.

śmietniku i stopniowo w małych dawkach czytane mu dziennikowi narratorki (w postaci nastolatki przedstawiającej się jako Maria Gówniara, a potem Naufraga). Przedwieczna świnia zaczyna sterować zachowaniami Konstantego, z czasem zaś daje słyszeć swój głos i dyktuje myśli, które on zapisuje w kolejnym zeszytcie. W dalszych partiach powieści w podobny sposób zostają opętane inne osoby, choć przebiega to szybciej, czytają bowiem cały dziennik od razu od deski do deski.

Gdybyśmy chcieli czytać *Objawienie* w trybie demanowskiego symbolu, czyli synchronicznej bezpośredniości tego, co obecne w przedstawieniu, za docelową treść powieści musielibyśmy uznać literacki żart – nie sposób bowiem uznać przedstawionych zdarzeń za realistyczne sprawozdanie z rzeczywistości, nie jest to też jednak fantastyka kreująca świat stricte autonomiczny, tylko coś w rodzaju karykatury. Byłby to jednak żart dziwnie okrutny, Czub przedstawia bowiem cierpienie hodowanych na mięso świń bez ogródek, choć i bez sadystycznego rozwlekania opisów. Jego dyskurs nie wydaje się przy tym jednoznacznie satyryczny – ani w obronie zwierząt, ani w obronie tradycji mięsożerstwa przeciw ich obrońcom. Bardziej racjonalna wydaje się tedy próba lektury alegorycznej – ujęcia *Objawienia Bogini-Świni* jako tekstu prymarnie odnoszącego się do innych, uprzednich tekstów, a ewentualnie dopiero sekundarnie i w zapośredniczeniu – do rzeczywistości. To tym bardziej uprawnione, że są w powieści Czuba momenty alegoryczne w bardzo tradycyjnym sensie – na przykład specyficzny *locus amoenus* w miejscu ofiarnej śmierci Marii: czarowny wąwóz porosły wilczą jagodą, lulkiem, makami i cykutą, a zatem roślinami, które w razie przedawkowania łatwo mogą się okazać śmiertelnie trujące (jak wobec jednego z drugoplanowych bohaterów powieści) (s. 120, 180–181). Podobny charakter ma zainscenizowany przez Naufragę koncert wybitnego pianisty w aktywnej rzeźni, podczas którego klasyczna muzyka łączy się harmonijnie z kwikiem zarzynanych świń (choć tu alegorii towarzyszy już sarkazm) (s. 201, 204–205). Konstanty z dziewczyną z własnej inicjatywy przeprowadzają z kolei pogrzeb półtuszy wieprzowej (s. 57, 104–106). Alegorie często miewają sens dydaktyczny (nie tylko te najbardziej tradycyjne – analizowana przez de Mana Nowa Heloiza także)¹² i w przypadku *Objawienia Bogini-Świni* konweniuje to z wrażeniem, że choć Czub nie wypowiada się jako jawny propagandzista, ostatecznie jakoś mu na poprawie losu świń zależy.

O ile tradycyjnie alegoryczne toposy i performanse to okazjonalne inkrustacje tekstu utworu, o tyle alegoryczność w sensie zdefiniowanym przez de Mana w pierwszej części „Retoryki czasowości” wydaje się konstrukcyjnym szkieletem *Objawienia Bogini-Świni*. De Man orzeka: „jeśli w ogóle ma być alegoria, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który

12. Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybylski (Kraków: Universitas, 2004), 246–251.

go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na *powtórzeniu* [...] tego poprzedzającego znaku”¹³. Jakie znaki powtarza Czub w swojej powieści? Otwiera ją motto z *Odysei* – fragment epizodu z Kirke zamieniającą towarzyszy Odysa w wieprze; odniesienia do tego motywu pojawiają się też kilkakrotnie w tekście głównym. Są w powieści wzmianki o wspomnianym wyżej procesie czcicielek Signory Oriente, spalonych ostatecznie na stosie¹⁴. Inne źródła, w tym ikonograficzne, Konstanty studiuje w bibliotece. Obficie cytowany jest dziennik Gówniarry-Naufragi – fikcyjny oczywiście, ale klarownie wyodrębniony odmiennym krojem pisma jako tekst w tekście. Sądzę jednak, że jawne związki intertekstualne i ich wewnątrztekstowa imitacja w postaci podążania za dziennikiem to tylko synekdocha i model szerszej sieci powiązań.

Odniesienia do *Odysei* stanowią szczególnie złożony przypadek ze względu na ich powszechność – mogą zatem odsyłać nie tylko do samego eposu Homera, lecz i do pisarzy, którzy już wcześniej do niego nawiązywali, jak choćby James Joyce. W najnowszej literaturze polskiej celuje w nich Wit Szostak – *Zagroda zębów* (2016) to specyficzny homerycki apokryf (jakby nawiązanie do poematów cyklicznych), *Odyseja* ważna jest też w powieści *Wrózenie z wnętrzości* (2015) i sylwie *Poniewczasie* (2019); daty publikacji wskazują, że chodzi o dzieła tworzące w polu literackim aktualny kontekst powieściowego debiutu Czuba. Szostak (ur. 1976) to także twórca z tego samego pokolenia, co bardzo późno debiutujący Czub (ur. 1979). Pozycja Czuba jest zatem “z natury” alegoryczna – zapóźniona w stosunku do twórczości rówieśników. Publikacja *Objawienia* w Ha!arcie usprawiedliwia domniemanie, że ten pokoleniowy kontekst ma znaczenie. To instytucja założona i wciąż prowadzona przez przedstawicieli roczników siedemdziesiątych (w tym redaktora serii prozatorskiej, Piotra Mareckiego, rówieśnika Szostaka), która niegdyś wydała ich manifest – *Tekstylii. O rocznikach siedemdziesiątych* (2002). Znamienne, że czas świata przedstawionego cofa się do tego okresu: zasadnicza akcja rozgrywa się w roku 2004, dziennikowe wpisy Marii mają daty z roku 2001. Konstanty jest zatem w przybliżeniu rówieśnikiem autora, Gówniarra była jakieś 3 lata młodsza (w chwili śmierci miała 19 lat) (s. 176).

W fabule *Objawienia Bogini-Świni* nie występują żadne zdarzenia ani realia swoiste dla roku 2004 ani 2001, zaryzykuję zatem hipotezę, że te mocno akcentowane w tekście daty odnoszą się raczej do pozycji podmiotu autorskiego w procesie

13. De Man, “Retoryka czasowości”, 214.

14. Ta wycieczka Czuba do średniowiecza może mieć także aspekt metafikcyjny – podobne jak w *Objawieniu* połączenie dydaktycznej powagi z żartem ironicznie przekraczającym granice między alegorią i realizmem obyczajowości w konwencji alegorycznego snu zdarza się bowiem w dziełach literatury dawnej – zob. Hans Robert Jauss, “Powaga i żart w średniowiecznej alegorii”, przeł. Krystyna Krzemień, w: *Alegoria*, red. Janina Abramowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 114–142.

historycznoliterackim niż do świata przedstawionego. Oprócz wspomnianych *Tekstyliów* ukazują się w roku 2002 *Manifest neolingwistyczny* autorstwa poetów z roczników siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych, w 2003 – *Gnój* Wojciecha Kuczoka, w 2004 – *Zwał* Sławomira Shutego, w 2005 – *Lubiewo* Michała Witkowskiego, a więc pierwsze głośne powieści tego pokolenia¹⁵; w roku 2003 i 2005 ukazują się też pierwsze powieści Szostaka. Postać Gówniarry jako przewodniczki starszego od niej doktoranta można w tym kontekście interpretować jako powidok Doroty Masłowskiej (ur. 1983) – beczelnej “maturzystki” (jak ją wtedy nazywano), która sławą debiutu – wydanej w roku 2002 *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* – wyprzedziła recepcję dziesięć lat starszych kolegów w ogólnym polu literackim, gdyż publikując od kilku lat, pozostawali zamknięci w młodoliterackim getcie¹⁶.

Perspektywa podmiotowa w powieści Czuba jest zatem w charakterystyczny sposób rozdwojona: autor piszący w początku lat dwudziestych XXI wieku cofa się do pierwszych lat tego stulecia, kreując bohatera, który mógłby być, jeśli nawet nie nim samym, to jego kolegą ze studiów doktoranckich – w przeciwieństwie bowiem do Konstantego, który z kariery naukowej na żądanie Marii rezygnuje (s. 157–158), Marcin Czub jest adiunktem na Uniwersytecie Wrocławskim (w Instytucie Psychologii). Rozdwojenie to jest zarówno alegoryczne – bo zakłada duży odstęp czasowy, jak ironiczne – bo kreacja Konstantego jest wysoce humorystyczna, zarówno w zderzeniu kampowo przerysowanej fantastyki z przyziemnymi realiami doktoranckiego życia, jak i w języku, konfrontującym patos ezoterycznej religii z ostantacyjnymi kolokwializmami. Przyglądający się z humorem własnej akademickiej młodości Czub realizuje więc model podmiotowości ironicznej, który de Man wyprowadza z uwag Baudelaire’a piszącego o człowieku, który zdystansowany śmieje się z własnego upadku¹⁷.

Bohater-doktorant w powieści pracownika badawczo-dydaktycznego sytuuje *Objawienie Bogini-Świni* na marginesie gatunku powieści uniwersyteckiej (kampusowej)¹⁸. Na marginesie, bo narratorka nawet nie raczy poinformować czytelnika,

15. Choć ich autorzy debiutowali bez rozgłosu jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku; *Lubiewo* przy tym ukazało się w serii, w której po latach wydano *Objawienie*.

16. Jeśli jednak mielibyśmy postać Gówniarry interpretować stricte współcześnie w kontekście publikacji *Objawienia* w roku 2023, winniśmy ją chyba łączyć ze szczególną popularnością literatury *young adult*, z założenia opowiadającej o osobach na progu dorosłości. Zob. np. Magdalena Adamus, “Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze *young adult*”, *Krytyka Polityczna* 18 lutego 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy/> (22.02.2024).

17. De Man, “Retoryka czasowości”, 222–223.

18. Zob. Karolina Sidowska, “Polska powieść uniwersytecka”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 30, nr 4 (2015), 149–157.

w jakiej dyscyplinie Konstanty pisze doktorat; niemniej wzmianki o czekającej na dalszy ciąg rozprawie powracają w tekście, bohaterowi zdarza się też prowadzić zajęcia ze studentami w zastępstwie niedomagającej promotorki (s. 60). Z pozoru na tym jego związki z akademią się kończą (nie bierze szerszego udziału w życiu naukowym), ale do śledztwa w sprawie nawiedzającego go duchowego bytu także zabiera się w sposób quasi-naukowy: zaczyna od kwerendy bibliotecznej. Jednak z czasem te dociekania coraz bardziej przypominają śledztwo kryminalne, Marii bowiem – nim sobie przypomni, że złożyła się w ofierze – wydaje się, że została zamordowana¹⁹. *Objawienie Bogini-Świni* jest akademickie z ducha także na poziomie praktyki podmiotu autorskiego (swoistej poetyki): oprócz typowo literackich jawnych odniesień do wielkiej postaci z odległej przeszłości – Homera, w powieści Czuba widać bowiem mnóstwo subtelniejszych analogii (które interpretuję jako odniesienia) do dzieł skromniejszych a bliższych. Ten specyficzny model dwuwarstwowej (egzoterycznej i ezoterycznej czy też makro- i mikro-) intertekstualności można rozumieć jako powielenie w utworze literackim schematu bibliografii rozprawy naukowej z jej podziałem na podmiotową i przedmiotową. Ponieważ druga kategoria nawiązań nie ma w tekście powieści tak eksplicytnych wyznaczników jak pierwsza, moja rekonstrukcja będzie po części hipotetyczna. Być może nie zawsze stuprocentowo trafna we wskazaniu konkretnego dzieła inspirowanego Czuba, niebezwartościowa jednak – mam nadzieję – o tyle, że utwory, które mam na myśli, reprezentują zwykle tendencje szerzej obecne w literaturze i kulturze, o ile więc nawet autor *Objawienia* nie inspirował się tymi konkretnie, sięgał po jakieś ideowo lub estetycznie ekwiwalentne. W sumie nawiązań tych jest tak wiele, że tworzą coś w rodzaju wirtualnej encyklopedii²⁰ pokoleniowego doświadczenia czytelniczego – jakby Czub chciał podsumować ten swoisty modus egzystencji, jakim jest bycie z roczników siedemdziesiątych²¹.

Najważniejszy kontekst pierwszych debiutów pisarzy z roczników siedemdziesiątych, do których po ćwierćwieczu²² dołącza Czub, stanowiła twórczość pokolenia bezpośrednio poprzedzającego, debiutującego u progu transformacji ustrojowej, a więc roczników sześćdziesiątych, w ujęciu synekdochicznym – pokolenia „bruLionu”, uzupełnionych o późne debiuty niektórych przedstawicieli roczników pięćdziesiątych. Liczne i wyraziste debiuty przełomu lat osiemdziesiątych

19. Istnieją też oczywiście akademickie powieści kryminalne, jak *Przylądek pozerów* (2005) Jarosława Klejnockiego (ur. 1963), autora ważnego jako krytyk towarzyszący pokolenia „bruLionu”.

20. Specjalistą od encyklopedii jest w rocznikach siedemdziesiątych Łukasz Wróbel – zob. np. jegoż „Encyklopedia: o t(r)opologii projektu oświecenia”, *Sztuka i Filozofia* 32 (2008), 70–88.

21. Zob. Kinga Zawadzka, *Roczniki siedemdziesiąte. Styl życia i wartości inteligencji średniego pokolenia* (Warszawa: Scholar, 2023).

22. Na przykład ściśle rówieśnik Marcina Czuba, urodzony także w roku 1979 poeta Tadeusz Dąbrowski, pierwszy tomik *Wypieki* wydał w roku 1999.

i dziewięćdziesiątych przyćmiły na kilka lat twórczość pisarzy starszych, którzy następnie powracali do centrum pola literackiego w tym samym właściwie czasie (połowa lat dziewięćdziesiątych), kiedy debiutowali pierwsi przedstawiciele pokolenia Marcina Czuba²³. Utwór z początków nowej epoki, które z *Objawieniem* łączy szczególnie wiele, to *My zdies' emigranty* Manueli Gretkowskiej, dzieło wydane po raz pierwszy w roku 1991 – choć z perspektywy biografii prototypowej (zatem w praktyce: przede wszystkim czytelniczej) Czuba ważniejsze mogło być wznowienie z roku 1999, kiedy przyszedł autor *Objawienia* kończyć lat 20. Narratorka Gretkowskiej, skonstruowana przez pisarkę w znacznej mierze na podstawie osobistych doświadczeń, pisze pracę dyplomową na paryskiej uczelni, choć udział w życiu akademickim bierze dość skromny – zdaje się poprzestawać na spotkaniach z promotorem, kwerendzie i lekturach. Ważny dla zestawienia z *Objawieniem* jest temat dociekań bohaterki: ezoteryczna interpretacja postaci Marii Magdaleny jako gnostyckiej quasi-bogini. Brak w książce elementów fantastycznych i motywu opętania, te jednak pojawiły się w napisanym przez Gretkowską scenariuszu filmu *Szamanka* (1996) Jerzego Żuławskiego – także osadzonym w środowisku akademickim (opowiada o relacjach studentki, profesora i jego asystenta). Z kolei elementy intensywnej ironiczno-humorystycznej groteski, w *My zdies' emigranty* obecnej co najwyżej zaczątkowo, łączą powieść Czuba z innym utworem prozatorskim Gretkowskiej – *Kabaretem metafizycznym* (1994, wznowienie także 1999).

Manuela Gretkowska nie pisze o świniach, nie brakuje ich jednak w literaturze lat dziewięćdziesiątych, w której występują prymarnie jako ofiary świniobicia²⁴ – w *Objawieniu* najbliższa temu rytuałowi jest scena zabijania świni przez Klarę, dziewczynę Konstantego (s. 193). Świniobicie pojawia się jako ważny motyw w prozie Pawła Huellego (*Opowiadania na czas przeprowadzki*, 1991) i Andrzeja Stasiuka (*Opowieści galicyjskie*, 1995, *Jadąc do Babadag*, 2004)²⁵, który przedstawia także śmierć owiec (również w *Opowieściach galicyjskich* oraz w *Białym kuku* z tego samego roku). U obydwu pisarzy literackie opracowania śmierci zwierzęcia

23. Dla przykładu – Wojciech Wencel (ur. 1972) pierwszy tomik wydał w roku 1995, rok później Wiesław Myśliwski po 12 latach od poprzedniej wydał pierwszą w nowej epoce powieść – *głośny i ceniony Widnokrąg*.

24. Szerzej o tym: Jan Potkański, "Chwilowy mit. Motywiczna spójność literatury III RP", w: *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. Anna Tryksza, Małgorzata Medecką, Mirosław Ryszkiewicz (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017), 179–192. Ogólnie: Claudine Fabre-Vassas, *The Singular Beast. Jews, Christians, and the Pig*, przeł. Carol Volk (New York: Columbia University Press, 1997).

25. W *Murach Hebronu* (1992) z kolei opisuje Stasiuk stosunek seksualny ze świnią. Interpretację wzmianek o świniach w jego prozie komplikuje fakt podany w notce o autorze w "bruLionie" (nr 17/18, s. 12) – że "Świnia" to pseudonim samego Stasiuka.

kojarzą się z symboliką ofiary, zdają się zatem aluzją do jakiejś archaicznej religijności, choć nie poruszają tej kwestii wprost. Wzmianki o rzeźniach w *Innych rozkoszach* (1995) Jerzego Pilcha i *Widnokągu* Wiesława Myślińskiego sytuują się bliżej współczesnego dyskursu o masowej produkcji mięsa. Czub ironicznie hiperbolizuje pierwsze podejście – z nastroju prymitywnego sacrum czyniąc realny kontakt ze świńskim bóstwem – i jednocześnie łączy je z drugim, explicit wprowadzając motyw rzeźni. Na tym jednak nie poprzestaje: personalny kontakt ze zwierzęciem łownym (w przypadku świni dzikiej) lub rzeźnym jako osobą wydaje się nie do pomyślenia zarówno w modelu Huellego–Stasiuka, jak i Pilcha–Myślińskiego. Także i to ujęcie ma jednak precedens z lat dziewięćdziesiątych w poezji Tadeusza Różewicza, zastanawiającego się nad kondycją świń uciekających z transportu do rzeźni lub dostarczających ludziom organów do przeszczepu, tak iż ostatecznie poeta decyduje się nazwać swinię siostrą²⁶.

Z prozy pokoleń bezpośrednio poprzedzających, motyw świniobicia przeszedł do twórczości roczników siedemdziesiątych: obszerniej o tym rytuale pisze Szczepan Twardoch (ur. 1979) w *Drachu* (2014), skrótowno – Wit Szostak w *Oberkach do końca świata* (2007) i Maciej Płaza (ur. 1976) w *Robinsonie w Bolechowie* (2017). W *Pokorze* (2020) Twardoch z pospolitym świniobiciem kontrastuje arystokratyczne polowanie na jelenia, niewolne od elementów sadystycznych, Szostak z kolei więcej niż o świniach pisze o zabijaniu i sprawianiu jagniąt i jagnięcinie – w sposób, który może się kojarzyć z biblijnym i chrześcijańskim motywem ofiary z baranka, splecionym jednak z wyobraźnią homerycką²⁷. Styl powieści, w których wprowadza ten motyw – *Wróżenia z wnętrzości* (2015) i *Cudzych słów* (2020) – jest ewidentnie alegoryczny: w pierwszej główną przestrzenią jest zamknięta i prawie bezludna dolina, w której znajduje się dom bohaterów otoczony czarownym ogrodem²⁸, w drugiej – kultowa restauracja stylizowana na wyspę

26. Zob. Patryk Szaj, "Niepokoje. Tadeusz Różewicz wobec tzw. zwierząt hodowlanych", *Narracje o Zagładzie* 3 (2017), 121–138. W ewentualnych nawiązaniach Czub do Różewicza niebagatelną rolę mógł odegrać genius loci: dr Marcin Czub pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim, we Wrocławiu rozgrywa się większość akcji *Objawienia*, a w tym właśnie mieście Tadeusz Różewicz mieszkał od roku 1968 aż do śmierci w roku 2014, co miasto Wrocław wielorako celebruje; w Wydawnictwie Dolnośląskim z siedzibą we Wrocławiu Różewicz wydał też istotne dla rozumienia Czuba tomy. Z drugiej strony szczególne zainteresowanie Różewiczem zdaje się nawykiem pokoleniowym, wiele o poecie opublikowali bowiem badacze nieznacznie starsi od Czuba – Tomasz Kunz (ur. 1969), Andrzej Skrendo (1970), Jan Potkański (1975), Michał Mrugański (1977), Przemysław Dakowicz (1977).

27. Zob. Jan Potkański, "Kuchnia Wita Szostaka", w: *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur. Band 2*, red. Elżbieta Pawlikowska-Asendrych, Joanna Szczęk (Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2023), 191–200.

28. Być może do podobnego statusu aspiruje azyl dla świń i ich rozchwieanych psychicznie opiekunów, zakładany w końcowej partii *Objawienia*.

szczęśliwą z tradycji mitologicznej. Narratorowi *Wrózenia* bratowa i jej przyjaciółki wydają się boginiami, dawni mieszkańcy doliny, która niegdyś mieściła uzdrowsko – bogami; w centralnym bohaterze *Cudzych słów*, wspomnianym po śmierci przez znajomych, dopatrzeć się wręcz można Chrystusa z ostatniej wieczerzy. Oba utwory są też alegoryczne w sensie demanowskim: mają co najmniej dwa główne plany czasowe. We *Wrózeniu* z wnętrza jest to studencka młodość narratora sprzed zapadnięcia na ciężką chorobę psychiczną, która wykluczyła go ze społeczeństwa i skazała na rolę milczącego rezydenta w domu brata, w *Cudzych słowach* – także czas studiów bohatera, który prowadził restaurację już jako człowiek dojrzały; czas pośmiertnych opowiadań o nim tworzy warstwę trzecią, nieodległą jednak od drugiej. Podobną strukturę ma sylwiczna proza Szostaka *Poniewczasie* (2019) – pogrążony w kryzysie psychicznym bohater cofa się w niej do własnego dzieciństwa, a następnie do hipotetycznie rekonstruowanej młodości dziadka, dokonując alegorycznej katabazy w duchu postpamięci²⁹. Żadna z tych trzech alegorii nie ma istotnych momentów ironicznych – naznaczone są raczej melancholią utraty. Inaczej w przypadku pierwszego ogniwa cyklu³⁰, powieści *Sto dni bez słońca* (2014) – ostentacyjnej satyry na współczesną akademię; jej pierwszoosobowym narratorem jest groteskowy literaturoznawca uczący przez semestr w fikcyjnym koledżu na wyspach u wybrzeży Irlandii. Zmyślone Finnegany alegorycznie wywodzą się z mitologii celtyckiej i Joyce’a, ironiczno-humorystyczny aspekt tekstu jest jednak tak wyeksponowany, że gier z alegorią mniej uważny czytelnik może tym razem nie zauważyć.

Wchodząc w rolę powieściopisarza, Marcin Czub podwoił – wedle słownika Kierkegaarda i de Mana – swoją podmiotowość. Od dawna takie podwojenie występuje w egzystencji autora *Stu dni bez słońca*, „Wit Szostak” to bowiem literacki pseudonim akademickiego filozofa Dobrosława Kota; złożoną strukturę instancji nadawczych szczególnie eksponuje *Poniewczasie* jako proza jawnie metafikcjonalna. Analogie *Objawienia* z twórczością Szostaka nie ograniczają się tedy do pojedynczej figury, lecz obejmują cały ich zespół: od tematu zwierząt rzeźnych przez grę z symboliką religijną po alegoryczną budowę tekstu i złożoność podmiotu twórczego. Kot jednak w obu nurtach twórczości wypowiada się równolegle od dawna: pierwszą powieść wydał 5 lat przed doktoratem. Kondycją późnego powieściowego debiutanta Czub przypomina raczej innego filozofa, Artura Przybysławskiego (ur. 1970), autora *Pana Profesora* (2020) i *Pana Profesora dziennika sekretne* (2022) – akademickich satyr podobnych do *Stu dni bez*

29. Zob. Jan Potkański, „Zmarli i zaświaty w *Poniewczasie* Wita Szostaka”, *Tekstualia* 4 (2022), 7–28.

30. Traktuję te cztery utwory jako cykl, bo główni bohaterowie poszczególnych tomów pojawiają się epizodycznie w innych, tworząc w sumie spójną siatkę powiązań.

słońca, a wcześniej tłumacza, w tym książek Paula de Mana – co może nie bez znaczenia dla kształtu jego literackiego idiomu.

Akademiccy bohaterowie występują nie tylko w prozie akademików. Szczególnie istotnym przykładem w kontekście dyskusji o związku uniwersytetu i roczników siedemdziesiątych z ironią i alegorią wydaje się powieść Ignacego Karpowicza (ur. 1976) *Balladyny i romanse* (2010)³¹. Wśród licznych bohaterów przedstawia dwóch pracowników Uniwersytetu Warszawskiego – wraz z ich zainteresowaniami naukowymi i przykładowymi szczegółami pracy, a więc dość plastycznie. Jedną z warstw tekstu to socjologiczno-obyczajowy portret zbiorowy mieszkańców współczesnej Warszawy, odwiedzamy też jednak zaświaty, gdy jeden z bohaterów umiera³², a w realia współczesnej Polski wkraczają bogowie z różnych religii i mitologii (zarówno Atena, jak i Jezus); w tekście odzywają się też – wygłaszając jakby sceniczne parabazy – przedmioty (np. Chińskie Ciasteczko), postaci literackie i pojęcia abstrakcyjne (np. Czas albo Entropia). Całość sprawia wrażenie kampowej rewii, z ironicznego dystansu odnoszącej się do społecznych mechanizmów przedstawionych w realistycznej warstwie tekstu. Obecność bogów i ożywionych personifikacji łączy z kolei *Balladyny i romanse* z tradycją klasycyzującej alegorii, najpóźniej – dziewiętnastowiecznej, choć bardziej charakterystycznej dla średniowiecza i baroku.

Z estetycznego punktu widzenia humor *Balladyn*³³ i *romansów* może razić jako przeszarżowany i męczący nadmiarem chwyków. Styl Karpowicza subtelnieje w kolejnej powieści, *Ościach* z roku 2013. Podobnej do poprzedniej o tyle, że przedstawia współczesną warszawską sieć społeczną, jednak bez elementów fantastyczno-allegorycznych. Jest to powieść z kluczem personalnym – łatwo rozpoznać portrety (albo raczej delikatne karykatury) osób z intelektualno-artystycznego środowiska, w którym obracał się wtedy autor (bliskiego “Krytyce Politycznej”); być może dla aspirujących młodych intelektualistów były one “bogami”. Inaczej niż *Balladyny i romanse*, w przypadku których trudno dopatrzeć się celu innego niż literacka zabawa, *Ości* mają coś w rodzaju społecznego morału – jednoznacznie chwalą tolerancję i rozmowę rozwiązującą problemy interpersonalne, jakby miniaturę ideału deliberacji z filozofii Jürgena Habermasa. Mniej jasny jest stosunek autora do afirmacji poliamorii, ilustrowanej fabułą powieści, a w owym czasie propagowanej przez portretowane środowisko jako rodzaj programu

31. O ironii w tej powieści zob. Lidia Romaniszyn-Ziomek, “Romans z Balladyną”, *Postscriptum Polonistyczne* 11, nr 1 (2013), 127–137.

32. O ironii i dekonstrukcji w kontekście śmierci: Marcela Kościańczuk, “Odmiany śmierci i umierania w prozie Ignacego Karpowicza”, *Zeszyty Centrum Badań im. Edyty Stein* 9 (2012), 193–201.

33. Ewentualnie *Balladyny i romanse*, “Balladyny” to bowiem występująca w powieści warszawska uliczka (raczej dopełniacz liczby pojedynczej niż mianownik mnogiej).

społeczno-politycznego: Karpowicz zdaje się do niego odnosić nieco ironicznie, ale może ostatecznie też afirmatywnie. To istotne w kontekście analizy *Objawienia Bogini-Swini*, podobnym problemem jest bowiem stosunek Czuba do ruchu wyzwolenia zwierząt rzeźnych: ironiczny, ale mimo tego niekoniecznie krytyczny.

W *Balladynach i romansach* i *Ościach* powtarza się motyw śmierci bohatera w stosunkowo młodym wieku. W pierwszej powieści zostaje pozornie rozbrojony wizją zaświatów, w których bohater egzystuje nadal, w drugiej wydaje się dialektycznie ambiwalentny – umierający bohater wyjeżdża, izolując się od optymistycznej utopii łączącej jego znajomych, ostatecznie jednak nie kwestionuje jej tragizmem własnego losu, lecz raczej wspiera heroicznym stoicyzmem; niemniej ta sfera pozostaje poza ironicznym humorem głównego nurtu fabuły. Krok dalej idzie Karpowicz w kolejnej powieści, wydanej rok po *Ościach*, *Sońce* (2014): świat przedstawiony jest ponownie dwuwarstwowy, ale inaczej niż w *Balladynach i romansach*: realistycznej warstwie współczesnej przeciwstawiona zostaje równie realistyczna historia z czasów wojny, bez ogródek przedstawiająca jej tragizm, z którym współbrzmia problemy równie poważne, a wciąż aktualne, jak przemoc (w tym seksualna) ojca wobec córki. Tragiczna historia przedstawiana jest z perspektywy umierającej staruszki, która jej doświadczyła. Słuchający jej “spowiedzi” młody reżyser teatralny prezentowany jest jednak w sposób znany z poprzednich powieści Karpowicza – z ironicznym humorem; zrazu nazywany Igorem, czasem staje się też – w niezbyt jasny sposób – “Ignacym”, co w połączeniu z ojczystymi dla autora podlaskimi realiami zdaje się czynić z niego syleptycznego (a więc niedokładnego) sobowtóra Karpowicza, z ironii tedy – autoironię. Podobne dwuznaczne śmierci występują w powieści Czuba: nie tylko Maria-Gówniarr-Naufraga składa się w ofierze, lecz i kolegę głównego bohatera doprowadza do śmiertelnego zatrucia wilczą jagodą; nie ma on o to pretensji, z zaświatów relacjonuje bowiem Konstantemu entuzjastycznie swoją wieczną szczęśliwość. Także główny społeczny temat *Objawienia* ujęty został z pokrewną Karpowiczowi (zwłaszcza temu z *Sońki*) ambiwalencją: los świń hodowanych na mięso jest niewątpliwie tragiczny, ale fabuła łącząca go ze współczesnym doświadczeniem ludzkim pozostaje ironiczno-humorystyczna.

Mimo wskazanych pokrewieństw żadna z omówionych powieści Karpowicza nie wydaje się wzorcem dla Czuba na poziomie konstrukcji narracyjno-fabularnej. To miano przydałbym raczej debiutowi autora *Ości* – powieści *Niehalo* z roku 2006; może to nieprzypadkowa koincydencja, skoro *Objawienie* także jest powieściowym debiutem. Jej narrator to spóźniający się z pracą magisterską student – jedyny jego kontakt z uczelnią stanowią spotkania z promotorką, co przypomina relację Konstantego z promotorką jego doktoratu (magisterkę kończy w *Objawieniu* Klara). Mieszka jednak z rodzicami, czym zapowiada raczej kolejną ofiarę Naufragi – studenta Roberta. Pracuje jako dziennikarz w lokalnym

czasopiśmie, w związku z czym jako obszerne interpolacje pojawiają się w narracji jego teksty, co strukturalnie zbliża się do roli dziennika Naufragi w *Objawieniu*. Fabuła zrazu jest realistyczna w przedstawieniu młodego człowieka bez szerszych perspektyw życiowych, z czasem jednak pojawiają się w niej elementy fantastyczne, jak ożywione pomniki, z którymi bohater rozmawia i wędruje po mieście – acz nie jest jasne, czy to fantastyka sensu stricto, czy raczej subiektywny efekt substancji psychoaktywnych. W tle toczy się polityczny spór między izolacjonistyczną prawią i proeuropejskimi liberałami, który narasta aż do fantastyczno-alegorycznej bitwy na ulicach miasta. Obydwie części utworu są sarkastycznie ironiczne, choć pierwsza, realistyczna, raczej w wymiarze prywatnym i mikrospołecznym, druga, fantastyczna – w skali narodowej tożsamości i polityki. Problematyka jest odmienna niż u Czuba (spór tradycyjnych stanowisk politycznych, a nie o prawa zwierząt), ale podobny sposób jej prezentacji z perspektywy liminalnego³⁴ bohatera. Pojawia się nawet motyw przekroczenia granicy człowiek–zwierzę: promotorka bohatera wraz z podobnymi sobie starszymi kobietami zmienia się w hipopotamicę (niewysublimowany na tym etapie twórczości humor Karpowicza ma tu niestety wyraźny rys ageistowski).

Elementy podobnej jak w *Niehalo* siermiężnej satyry politycznej przyniosły *Heksy* (2021) Agnieszki Szpili (ur. 1977), tak jak Czuba debiutującej dość późno (2015). Powieść ta wydaje się szczególnie bliska *Objawieniu Bogini-Świni*, choć daty ich publikacji dzieli tak niewiele, że chyba nie mogła być samodzielną inspiracją dla debiutu Czuba – raczej tylko wywołała pośpieszną krystalizację pomysłów zrodzonych już wcześniej. Książka Szpili to połączenie dwóch radykalnie odmiennych opowieści (złożonych różnymi krojami pisma): współczesna (a właściwie wybiegająca nieco w przyszłość) warstwa fabuły to historia Anny Szajbel, wrogiej ekologii prezeski narodowego koncernu paliwowego, która jednak lunatykując zaczyna wbrew woli spółkować z drzewami – co jako publiczny skandal prowadzi do osadzenia jej w szpitalu psychiatrycznym. Objawia się jej siedemnastowieczna przywódczyni sekty Ziemistych – protofeministycznych czcicielek Starodziejwicy jako uosobienia przyrody. Spalona przez inkwizycję Mathilde dyktuje Annie opowieść o losach swojej babki i własnym, utrzymaną w konwencji żywotu świętej – tyle że głęboko heretyckiej, a właściwie pogańskiej. Inaczej niż u Czuba, dwie warstwy *Heksy* mają radykalnie różną modalność: współczesną rządzi niewyszukana ironia satyryczki, historyczną – powaga czystej alegorii rodem z Benjamina raczej niż z de Mana. Tragiczny los kobiet z sekty zdaje się zresztą estetycznie bliski omawianym przez Benjamina dramatom żałobnym, został też osadzony w bliskiej im czasoprzestrzeni (siedemnastowieczny Śląsk). Nie można

34. Formalnie dorosłego, ale jeszcze nie w stricte dojrzałej roli społecznej, zatrzymanego w niedomkniętym procesie edukacyjnym.

zatem nazwać *Heks* dojrzałą alegorią ironii³⁵, choć z drugiej strony obie warstwy tekstu ostatecznie zgodnie współtworzą jego ideowo-polityczną, ekofeministyczną wymowę, ironia Szpili nie jest zatem ironią z *Pojęcia ironii*, niweczącą alegorię.

Podobieństwa centralnych motywów są uderzające: samo nawiedzenie przez prorokinię bogini, przybierające postać “świętej księgi”, ale też śmierć w inkwizycyjnym ogniu (przez Szpilę znacznie bardziej wyeksponowana niż przez Czuba). Odmienne są główne osoby bohaterskie, Anna Szajbel ma jednak pomocnika, którego można kojarzyć z Konstantym – pracującego jako pielęgniarz w szpitalu psychiatrycznym studenta germanistyki, który potrafi przetłumaczyć jej archaiczną niemczyznę (przekaz Mathilde objawia się w oryginale), a następnie pomaga jej w zorganizowaniu na oddziale organizacji rewolucyjnej. W *Niehalo* i *Objawieniu* także mamy motyw zaczynającej się w finale rewolucji – u Karpowicza zachodzi ona najdalej (widzimy walki uliczne), u Czuba jest tylko zapowiedziana (w epilogu przypadkowi ludzie zaczynają się dziwnie zachowywać po zjedzeniu mięsa świń karmionych zebraną przez Konstantego wilczą jagodą). Szpila opisuje pacjentki szpitala w Tworkach z tym samym ironicznym dystansem, co Szajbel jako prezeskę, nie szczędząc im cech “komicznych” w bardzo prymitywnym sensie (na granicy dobrego smaku), a jednak zdaje się zgadzać z przesłaniem ich działalności³⁶; być może w tym właśnie momencie alegoria z ironią łączy się w alegorię ironii.

Motyw szpitala psychiatrycznego hiperbolizuje aspekt “szaleństwa”, zdaniem de Mana nieodłączny od ironii; zarazem może to być ślad nawiązania do *Pod Mocnym Aniołem* Jerzego Pilcha, którego bohater przebywa w Tworkach na oddziale deliryków: tak bowiem jak Szpila ironię łączy z poważnym zaangażowaniem w ekofeminizm, tak Pilch humorystyczne ujęcie barwnych pijackich szaleństw łączy z refleksją nad tragedią nałogu. Także w *Objawieniu Bogini-Świni* nie brak obaw, że cała nieprawdopodobna historia to w istocie wytwór umysłu chorego: Konstanty boi się, że zwariował (s. 68), Maria była leczona psychiatrycznie (wroga jej dziewczyna doktoranta konsekwentnie nazywa ją wariatką), pojawiają się podejrzenia schizofrenii (wszak opętani przez Naufragę słyszą głosy) (s. 134, 155) – jako psycholog, Marcin Czub z pewnością ten aspekt powieści starannie przemyślał. Prominentna obecność u niego i Szpili ironii radykalnie odróżnia ich pisarstwo od dzieł psycholożki podejmującej te same tematy (zielarstwo, przymierze z lasem, problemy psychiczne, prawa zwierząt, dawne herezje) w starszym pokoleniu – Olgi Tokarczuk jako autorki *Prawieku i innych czasów*, *Domu dziennego, domu nocnego* i *Prowadź swój próg przez kości umarłych*. Z kolei ironiczne ujęcie takich wątków, jak powiązanie cielesności z heretycką religijnością odróżnia tych dwoje

35. Ewentualnie tylko samo zakończenie, o czym niżej.

36. Wspierają taką interpretację deklaracje autorki formułowane poza tekstem powieści.

autorów z roczników siedemdziesiątych od skądinąd pokrewnej³⁷ twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jako pisarza zafascynowanego motywem cudu eucharystycznego³⁸; tymczasem w *Objawieniu* rolę eucharystii grają salceson i mortadela (s. 11–112, 129, 135).

W *Heksach* nie ma świń, są za to krowy – Ziemiste żyją z nimi w symbiozie, wspólnie też umierają: zorganizowany przez inkwizytora najazd na las, w którym wspólnie żyły, kończy się rzezią obydwu gatunków; krów – nie na mięso, lecz w jakiejś sadystycznej ofierze (Szpila opisuje to szczegółowo jak scenę rodem z horroru), w której można widzieć demaskatorską radykalizację kulturowo wyidealizowanej i zmitologizowanej śmierci zwierząt zarzynanych na mięso w prozie Huellego czy Szostaka. Empatycznie przeżywane przez Szajbel i Ziemiste drzewa i las powracają w *Objawieniu* jako atrybuty dziewczyny Konstantego, z nich właśnie czerpiącej siły do walki z opętującym jej chłopaka duchem (walka nie kończy się jednak wyzwoleniem Konstantego, lecz kompromisem – jak konkurencja między ironią i alegorią w alegorii ironii). Choć krowy jako zwierzęta rzeźne w ontologii kultury są – ogólnie rzecz biorąc – bliskie świniom, symbolicznie i estetycznie różnią się na tyle, że wyborowi Czuba należałoby domniemać silniejszą motywację niż tylko zwykłą chęć odróżnienia się od poprzedniczki. Świnie – z racji wyglądu i warunków, w których żyją w hodowli – są stylistycznie “niższe” od bydła, wymiana emblematycznego zwierzęcia współgra więc ze stylistycznym przesunięciem od alegorycznej tragedii do ironicznej groteski; historyczne partie prozy Szpili niewolne są od patosu, który u Czuba występuje tylko śladowo (częściej jest parodiowany). Można też jednak postulować dla tej zmiany motywację intertekstualną: najpoważniejszą kandydatką w tym przypadku wydaje się powieść Marie Darrieussecq (ur. 1969) *Świństwo*, we francuskim oryginale opublikowana w roku 1996, po polsku zaś już rok później; w roku 2018 ukazało się wznowienie. Sama ta struktura czasowa ma znaczenie dla interpretacji procesu twórczego Czuba jako potencjalnie łącząca³⁹ jego pierwsze dorosłe doświadczenia czytelnicze (w roku 1997 miał 18 lat) z przygotowaniami do powieściowego debiutu.

Świństwo to opowieść o młodej kobiecie, która stopniowo zmienia się w swinię. Najpierw po prostu tyje, z czasem nabiera chęci do chodzenia na czworakach i jedzenia żołądźmi oraz – zrazu odwracalnie – zmienia wygląd na coraz mniej ludzki; po licznych przygodach, takich jak burzliwy związek z wilkołakiem-seryjnym mordercą, rozczarowana ludzkością in gremio trwale wybiera egzystencję dzikiej

37. Także w zakresie wykorzystania alegorii oraz odniesień do historii średniowiecznej i wczesnonowożytnej. Zob. Jan Potkański, “Alegoria w *Skrzydłach ołtarza*: Herling-Grudziński, Benjamin, de Man”, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 7, nr 10 (2017), 335–344.

38. Zob. Joanna Tokarska-Bakir, “Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi, czyli czy istnieje obowiązek bycia pisarzem żydowskim”, *Studia Litteraria et Historica* 3–4 (2015), 312–334.

39. Jeśli zarejestrował powrót do księgarń czegoś, co przed laty czytał.

świni w lesie. Groteskowa fantastyka jest pretekstem dla satyry społecznej: wstępne fazy “ześwinienia” bohaterki wiążą się z męskim pożądaniem i seksualnie nacechowanym ideałem kobiecego ciała (jej praca w perfumerii zdaje się instytucjonalną przykrywką dla sutenerstwa i stręczycielstwa, których bohaterka pada ofiarą)⁴⁰, z czasem satyra staje się coraz bardziej polityczna, uderzając we wrogość wobec imigrantów wiodącą w kierunku państwa autorytarnego. Ironiczna alegoria ma zatem w tym przypadku bardzo konkretną wymowę społeczną i zdaje się poza nią nie wykraczać; z perspektywy obrońcy praw zwierząt można powiedzieć, że Darieussecq traktuje świnię i ich los instrumentalnie. Zaprzęgnięcie ironii w służbę tak jednoznacznej satyry⁴¹ to z perspektywy de Mana problem: przytacza on narzekania Schlegla na ironię jako pospolitą manierę, co zagraża jej rozumieniu jako nastawionej na cele bardziej wzniosłe czy filozoficzne i wymaga ustanowienia jakiejś metaironii⁴². Mimo pokrewieństwa motywów retoryka Czuba wydaje się bardziej niż w *Świństwie* skomplikowana, co wiąże się zapewne z różnaitością wpływów, z których wyrasta.

W kontekście myśli francuskiej końca XX wieku narzuca się skojarzenie stawiania się świnią w debiucie Darieussecq (a w konsekwencji także w *Objawieniu*

40. Analogiczne stawianie-się-świnią jest wartościowane pozytywnie w subkulturze radykalnych homoseksualistów – zob. João Florêncio, *Bareback Porn, Porous Masculinities, Queer Futures. The Ethics of Becoming-Pig* (London: Routledge, 2020). W *Objawieniu* nie ma sygnałów jawnie sugerujących ten kierunek interpretacji, w pokoleniowej konstelacji literackiej, z której wywodzę powieść Czuba, najbliższej do tak rozumianych “świń” ciotom z *Lubiewa* (2005) Michała Witkowskiego (przypomnijmy: wczesnego przeboju serii, w której po latach ukazało się *Objawienie*); w przeciwieństwie do “cioty”, *pig* w tym znaczeniu nie sugeruje jednak feminizacji (w *Objawieniu* odwrotnie: mamy “feminizację” nieseksualną w postaci wykreowania narratorki rodzaju żeńskiego przez pisarza mężczyznę; także ojciec Roberta niepokoi się, że jego syn – opętany przez Marię – wypowiada się w rodzaju żeńskim: s. 168 – a więc jak cioty z *Lubiewa*). W prozie Witkowskiego ironia łączy się z dwuwarstwowością temporalną (współczesność a PRL), którą można podejrzewać o alegoryczność: Agnieszka Czyżak, “Ironia i nostalgia. O twórczości Michała Witkowskiego”, *Porównania* 13 (2013), 117–125.

41. Por. Linda Hutcheon, “Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym”, przeł. Krystyna Górka, *Pamiętnik Literacki* 77, nr 1 (1986), 331–350.

42. De Man, “Retoryka czasowości”, 232–233. Można wręcz odnieść wrażenie, że prawdziwa ironia wedle *Retoryki czasowości* ma prowadzić do czegoś w rodzaju przeżycia metafizycznego z teorii Witkacego, skądinąd mistrza ironicznej groteski, tylko czasem – jak w *Szewcach* – zniżającego ją do satyry; alegoria ironii w *Pustelni parmeńskiej* byłaby tedy odmianą czystej formy. Zob. Maciej Dombrowski, “Witkacowska ironia w kontekście filozoficznym. Wokół *Jedynego wyjścia* S. I. Witkiewicza”, *Ruch Filozoficzny* 75, nr 1 (2019), 97–119. De Man (234) udosławia retoryczne pytanie Schlegla: “Jacyż bogowie ocalą nas przed tymi wszystkimi ironiami?”, zaznaczając, że dla niektórych (na przykład Kierkegaarda) rozwiązaniem był skok w wiarę. U Czuba jest on właśnie metaironiczny, chodzi bowiem o wiarę w świńską Signorę Oriente – jednak naprawdę “wiarę”, wyrażaną bowiem pastiszami języka stricte religijnego.

Czuba) z pojęciem stawania-się-zwierzęciem⁴³ w *Tysiącu plateau* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, drugim tomie cyklu *Kapitalizm i schizofrenia*. Tom pierwszy, *Anty-Edyp*, projektuje postać schizola jako afirmatywnie rewolucyjne rozwinięcie spsychiatryzowanego schizofrenika. W *Świństwie* nie jest to opcja wyraźnie zarysowana – w tle głównej historii dominuje raczej antyteza schizolstwa, opisywana przez Deleuze’a i Guattariego jako faszyzm (antyutopijska Francja Darieussecq dosłownie się faszyzuje). Wyraźne nawiązania do figury schizola jako rewolucyjnie przekraczającego stan choroby psychicznej mamy natomiast i w *Heksach*, i w powieści Czuba. Myśli de Mana i Deleuze’a, choć współczesne sobie, nie wydają się spokrewnione – nie ma żadnej literatury przedmiotu, która by ich monograficznie zestawiała. Spotykają się jednak w filozofii Jacques’a Derridy, który o de Manie pisze obszernie w książce *Mémoires – Pour Paul de Man*, ale i do Deleuze’a się odnosi, gdy zwraca się w swojej filozofii ku różnicy antropologicznej między człowiekiem a innymi zwierzętami, a więc kwestii bezpośrednio znaczącej dla rozumienia Czuba⁴⁴. Podobnie jak schizoanaliza Deleuze’a i Guattariego, późna filozofia Derridy jest zaangażowana politycznie, choć dyskretniej: bez rewolucyjnego zapału, raczej w duchu liberalnego reformizmu. Analogiczna wydaje się różnica między rewolucjonistką Szpilą a bardziej umiarkowanym Czubem.

Pokrewieństwa tekstu Czuba z filozofią mogą należeć do tego samego kłacza intertekstualnych powiązań, co pokrewieństwa z dziełami literackimi. Nie musi to być nawet kwestia “akademickości” dzieła stworzonego przez pracownika badawczo-dydaktycznego, jak w twórczości Szostaka przesycionej pastiszami Heideggera – istnieją znaczące precedensy i poza tą sferą. Literackie wykorzystanie figur kłacza i nomady z *Tysiąca plateau* oczywiste jest na przykład w twórczości Olgi Tokarczuk. Również Czuba, Twardoch, w *Pokorze* fabularyzuje kluczowe figury z *Męskich fantazji* Klausa Theweleita – przesycione przemocą bursę i freikorps; żebyśmy nie mieli wątpliwości, epizodyczną postać nazywa Theweleit. Z kolei relacja bohatera z dominującą kobietą opisywana jest tam parafrazą *Prezentacji Sacher-Masocha* Deleuze’a, bohater zaś nazywa siebie koczownikiem – zapewne za *Tysiącem plateau* (rewolucyjna wspólnota, w którą epizodycznie się włącza, byłaby tedy “maszyną wojenną”). Poezję tłumacza de Mana, Andrzeja

43. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, przekł. pod red. Joanny Bednarek (Warszawa: bęc zmiana, 2015), 286–306.

44. Jacques Derrida, “The Transcendental ‘Stupidity’ (*Bêtise*) of Man and the Becoming-Animal According to Deleuze”, red. Erin Ferris, w: *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*, red. Gabriele Schwab (New York: Columbia University Press, 2007), 35–60. Zob. Matthew Calarco, *Zoografie. Kwestia zwierzęca od Heideggera do Derridy*, przeł. Piotr Sadzik, Patryk Szaj (Poznań: WBPiCK, 2022), 119–168, oraz Judith Still, *Derrida and Other Animals. The Boundaries of the Human* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), o Darieussecq w kontekście myśli Derridy – s. 332–337.

Sosnowskiego, powszechnie uważa się za zainspirowaną przez dekonstrukcję⁴⁵. Nie byłoby więc niczym dziwnym, gdyby de Man jako interpretant Czuba w moim tekście okazał się nie zewnętrzną ramą hermeneutyczną, lecz faktyczną inspiracją autora powieści, jednym z powidoków młodości – choćby roku 1999 lub 2003, kiedy ukazywał się przekład Sosnowskiego⁴⁶, dat bliskim czasowości powieści, która, przypomnijmy, ma dwie warstwy temporalne: 2001 i 2004.

Wskazane wyżej przykłady to niewątpliwie świadome nawiązania. Jaki charakter ma sieć, w której umieściłem powieść Czuba, nie jest jednak jasne. Są w niej elementy, które można potraktować jako hipertekstowe linki – niczym dyskretniejsze wersje “Theweleita” z *Pokory*: fakt, że Maria za życia była mieszkanką Barda, zdaje się wskazywać na Szpilę jako autorkę powieści *Bardo* (2018) o pielgrzymce do tamtejszego sanktuarium⁴⁷, tańczenie oberka (s. 142) to chyba aluzja do *Oberków* Szostaka, wzmianka o siwym dymie (s. 155) ewokuje *Siwy dym* (2018) Ziemowita Szczerka (ur. 1978), pisarza w podobny sposób co Czuba czy Szpila w kształt ironicznej groteski ujmującego poważne tematy (polską tożsamość narodową, konflikty narodowościowe i geopolityczne napięcia w Europie Środkowej)⁴⁸. Takich linków jest jednak niewiele w stosunku do rozmiaru całej sieci – być może należy je traktować jako synekdochę (zachęcony nimi, innych powiązań czytelnik powinien domyślić się sam), być może raczej jako symptom – autor sygnalizowałby nimi mechanizm, którego skali sam nie musi być do końca świadomy. Jak zauważył bowiem Hayden White, praca nieświadomości – taka, jaką Freud opisał w *Objaśnianiu marzeń sennych* – jest analogiczna do alegoryzacji⁴⁹. W tym duchu Konstanty Marcina Czuba zastanawia się, czy jego sen jest freudowski,

45. Przykładowo: Dawid Bujno, “Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego”, *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 3 (2012), 325–337.

46. Oprócz przywoływanego w niniejszym tekście pierwodruku – w: *Alegoria*, red. Abramowska, 143–195.

47. Bardo śląskie występuje też w opowiadaniu *Bardo*. *Szopka* z tomu *Gra na wielu bębenkach* (2001) Olgi Tokarczuk. Zarówno Szpila, jak i Tokarczuk wykorzystują homonię nazwy śląskiego grodu z buddyjskim pojęciem *bardo*, które ma bezpośredni związek z wyobrażeniami Czuba jako określenie stanu liminalnego, w tym nie-życia pomiędzy dwoma wcieleniami: Olga Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012), 126. Być może wracamy tu też do Artura Przybysławskiego, który filozofii buddyjskiej poświęcał się jako historyk filozofii, tłumacz i popularyzator.

48. Warto też zauważyć, że trzy ważne książki Szczerka wyszły w serii, w której ukazało się *Objawienie Czuba*. Spośród nich najbliższa *Objawieniu* wydaje się *Siódemka* (2014) jako opowieść o oniryczno-aleorycznej psychomachii pod wpływem substancji psychoaktywnych, z epizodami przywodzącymi na myśl psychoanalizę. W historii ironicznych intoksykacji roczników siedemdziesiątych należy też uwzględnić *Heroinę* (2002) Tomasza Piątkę (ur. 1974) i *Zwał* (2004) Sławomira Shutego (1973).

49. Hayden White, “Freud’s Topology of Dreaming”, w: Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999), 101–125.

czy wieszczy (s. 80); sny to zresztą ogólnie ważny motyw w *Objawieniu*, w nich Konstanty brata się ze świnią jako knur i odwiedza dom rodzinny Marii. Być może zatem sieć, którą tu naszkicowałem, to odwzorowanie twórczej nieświadomości – wytworzonej jako nieświadomość uważnego czytelnika literatury współczesnej. Interpretując Freuda, Deleuze podkreśla temporalną dwuwarstwowość nieświadomości, za kluczowy uznając rezonans warstwy aktualnej z przeszłą generujący symptom⁵⁰. Punktem wyjścia jest tu teoria traumy, inspiracja literacka może jednak przebiegać podobnie; zgodnie ze sformułowaną przez Harolda Blooma teorią lęku przed wpływem nie są to zresztą kwestie naprawdę odrębne. Tak czy inaczej, nieświadomość byłaby alegorią nie tylko w tradycyjnym sensie retorycznym, lecz i w znaczeniu z “Retoryki czasowości”; paralelnie symptom, zakłócając powierzchniowy dyskurs, okazywałby się rodzajem ironii.

Można przypuszczać, że zgodnie z modelem torowania śladów pamięciowych, naszkicowanym przez Freuda w *Entwurf einer Psychologie*, a teoretycznie rozwiniętym przez Derridę w eseju *Freud i scena pisma*⁵¹, wyobraźnia pisarza ma tendencję do podążania szlakiem minionych lektur. To coś innego niż trywialne naśladownictwo, epigońsko skupione na pojedynczym wzorcu. Mimo tak licznych pokrewieństw z innymi dziełami powieść Czuba nie sprawia wrażenia wtórnej czy nieoryginalnej. Stanowi to interesującą analogię do modnego ostatnio problemu sztucznych inteligencji – dużych modeli językowych generujących teksty, ale i podobnie generowanych obrazów. Niektórzy zarzucają im plagiatowość, ostatecznie jednak człowiek także uczy się pisać, czytając poprzedników, czy też malować, oglądając istniejące obrazy. Forma, w której Czub prezentuje posthumanistyczne zatarcie różnicy między człowiekiem a zwierzęciem jako treść powieści, być może wstępnie ewokuje też drugą transgresję: transhumanistyczne przekroczenie granicy między inteligencją ludzką a maszynową. W tym sensie duże modele językowe takie jak ChatGPT podobnie jak dekonstrukcja ironizują transcendentalny model człowieka jako absolutnego źródła komunikatów, których autorem się mieni – pokazując, że w istocie wszystkie one są alegoriami.

Bibliografia

Adamus, Magdalena. “Młodzi dorośli trzęsą rynkiem wydawniczym. Przyglądamy się literaturze young adult”. *Krytyka Polityczna* 18 lutego 2023. <https://krytykapolityczna>.

Por. Inga Iwasiów, “Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie”, *Teksty Drugie* 1–2 (1998), 56–83.

50. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 47–50, 159–164.

51. Jacques Derrida, “*Freud i scena pisma*”, w: Jacques Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2004), 347–402.

- pl/kultura/czytaj-dalej/magdalena-adamus-mlodzi-dorosli-young-adult-literatura-rynek-wydawniczy/ (22.02.2024).
- Bujno, Dawid. "Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego". *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 3 (2012), 325–337.
- Calarco, Matthew. *Zoografie. Kwestia zwierzęca od Heideggera do Derridy*, przeł. Piotr Sadzik, Patryk Szaj. Poznań: WBPiCK, 2022.
- Czub, Marcin. *Objawienie Bogini-Świni*. Kraków: Ha!art, 2023.
- Czyżak, Agnieszka. "Ironia i nostalgia. O twórczości Michała Witkowskiego". *Porównania* 13 (2013), 117–125.
- Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR 1997.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Tysiąc plateau*, przekł. pod red. Joanny Bednarek. Warszawa: bęc zmiana, 2015.
- Derrida, Jacques. "Freud i scena pisma". W: Jacques Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, 347–402. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2004.
- Derrida, Jacques. "The Transcendental 'Stupidity' ('Bêtise') of Man and the Becoming-Animal According to Deleuze", red. Erin Ferris. W: *Derrida, Deleuze, Psychoanalysis*, red. Gabriele Schwab, 35–60. New York: Columbia University Press, 2007.
- Dombrowski, Maciej. "Witkacowska ironia w kontekście filozoficznym. Wokół *Jedynego wyjścia* S. I. Witkiewicza". *Ruch Filozoficzny* 75, nr 1 (2019), 97–119.
- Fabre-Vassas, Claudine. *The Singular Beast. Jews, Christians, and the Pig*. Przeł. Carol Volk. New York: Columbia University Press, 1997.
- Florêncio, João. *Bareback Porn, Porous Masculinities, Queer Futures. The Ethics of Becoming-Pig*. London: Routledge 2020.
- Hamerski, Wojciech. "Ironia romantyczna w pisarstwie Paula de Mana". *Pamiętnik Literacki* 107, nr 4 (2016), 115–147.
- Hutcheon, Linda. "Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym", przeł. Krystyna Górka. *Pamiętnik Literacki* 77, nr 1 (1986), 331–350.
- Iwasiów, Inga. "Słownik nieświadomości. Sny literackie po psychoanalizie". *Teksty Drugie* 1–2 (1998), 56–83.
- Jauss, Hans Robert. "Powaga i żart w średniowiecznej alegorii", przeł. Krystyna Krzemień, 114–142. W: *Alegoria*, red. Janina Abramowska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.
- Kierkosz, Igor. "Żywoty świętych", *Dwutygodnik* 359, nr 5 (2023). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10695-zywoty-swintych.html> (22.02.2024).
- Kościńczuk, Marcela. "Odmiany śmierci i umierania w prozie Ignacego Karpowicza". *Zeszyty Centrum Badań im. Edyty Stein* 9 (2012), 193–201.
- Man, Paul de. *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybysławski. Kraków: Universitas, 2004.

- Man, Paul de. "Retoryka czasowości", przeł. Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 339–340, 10–11 (1999), 191–240.
- Mirabile, Andrea. "Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man". *German Studies Review* 35, nr 2 (2012), 319–333.
- Nycz, Ryszard. "Tropy 'ja': koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia". *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994), 22–26.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra. "Relacje osobowe w literackiej komunikacji". W: *Problemy teorii literatury*, seria 2, red. Henryk Markiewicz, 27–41. Wrocław: Ossolineum, 1987.
- Potkański, Jan. "Alegoria w *Skrzydłach ołtarza*: Herling-Grudziński, Benjamin, de Man". *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 7, nr 10 (2017), 335–344.
- Potkański, Jan. "Chwilowy mit. Motywiczna spójność literatury III RP". W: *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. Anna Tryksza, Małgorzata Medeck, Mirosław Ryszkiewicz, 179–192. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017.
- Potkański, Jan. "Kuchnia Wita Szostaka". W: *Kulinarische Welt in Sprache, Kultur und Literatur. Band 2.*, red. Elżbieta Pawlikowska-Asendrych, Joanna Szczęk, 191–200. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2023.
- Potkański, Jan. "Zmarli i zaświaty w *Poniewczasie* Wita Szostaka". *Tekstualia* 4 (2022), 7–28.
- Romaniszyn-Ziomek, Lidia. "Romans z Balladyną". *Postscriptum Polonistyczne* 11, nr 1 (2013), 127–137.
- Sidowska, Karolina. "Polska powieść uniwersytecka". *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 30, nr 4 (2015), 149–157.
- Still, Judith. *Derrida and Other Animals. The Boundaries of the Human*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Szaj, Patryk. "Niepokoje. Tadeusz Różewicz wobec tzw. zwierząt hodowlanych". *Narracje o Zagładzie* 3 (2017), 121–138.
- Taylor, Mark C. *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship: A Study of Time and Self*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- Tokarczuk, Olga. *Moment niedźwiedzia*. Warszawa: Wydawnictwo KP, 2012.
- Tokarska-Bakir, Joanna. "Gustaw Herling-Grudziński i legenda o krwi, czyli czy istnieje obowiązek bycia pisarzem żydowskim". *Studia Litteraria et Historica* 3–4 (2015), 312–334.
- White, Hayden. "Freud's Topology of Dreaming". W: Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, 101–125. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Wróbel, Łukasz. "Encyklopedia: o t(r)opologii projektu oświecenia". *Sztuka i Filozofia* 32 (2008), 70–88.
- Zawadzka, Kinga. *Roczniki siedemdziesiąte. Styl życia i wartości inteligencji średniego pokolenia*. Warszawa: Scholar, 2023.



Refleksje artystyczne w polskiej liryce emigracyjnej Przypadek Anny Frajlich¹

Artistic Reflections in Polish Émigré Poetry. Anna Frajlich's Case

Abstract: The text is devoted to artistic reflections in the poetry of Anna Frajlich – a Polish émigré writer. The main subject of this analysis is the author's personal thought on human existence set in the context of art broadly conceived. The author of this article focuses on several poems which were created during Frajlich's two separate émigré periods, the Italian and the American ones, in which readers can trace symbolic but meaningful – in the context of the writer's existential reflections – art inspirations. Though the scholarly analysis concentrates on the poetic works which reveal the evident pictorial context, none of them aims to verbally represent or reconstruct a piece of art, and for this reason they do not correspond with a classic definition of ekphrasis.

Keywords: image, artistic imagery, pictorial context, ekphrasis

W badaniach poświęconych polskiej literaturze emigracyjnej często powraca pytanie o istotę i sens egzystencji zwielokrotnionej, pomnożonej, której pisarz doświadczać ma właśnie w tych szczególnych okolicznościach – poza ojczyzną urodzenia. W rozpoznaniach krytycznoliterackich zwraca się uwagę na złożoną perspektywę oglądu świata, w której przenikają się, przeglądają, wzajemnie wzmacniają, a często też wypierają, różne sposoby widzenia, rozumienia i odczuwania rzeczywistości emigracyjnej i geograficznie oddalonej, rozumianej tutaj jako miejsce urodzenia. Rozważania dotyczące egzystencji symbolicznie pomnożonej, w przypadku pisarza emigranta, należałoby więc sytuować w przestrzeni refleksji socjologicznej, psychologicznej czy – szerzej jeszcze – kulturowej. Pisarz żyjący i tworzący poza swym miejscem urodzenia znajduje się w dość osobliwej i w jakimś sensie wyróżniającej go sytuacji. Jego perspektywa oglądu rzeczywistości jest bowiem po wielokroć zapośredniczona i oparta zawsze na

1. Niniejsza publikacja została sfinansowana ze środków Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.

widzeniu *poprzez* – nowy język, nową kulturę, często niezrozumiałą, niedostępną i niełaskawą dla przybysza. Proces przyglądania się, podglądania i opisywania nowej przestrzeni, a także spoglądania na siebie przez lustro *innego*, nie odbywa się więc bez przeszkód, ale jest też fascynującym doświadczeniem, szczególnie jeśli osvajanie nowego świata zostaje zapośredniczone przez przestrzeń artystyczną, poprzez mowę sztuk plastycznych, malarskich czy wizualnych.

Refleksja artystyczna jest wyraźnie obecna w twórczości polskich pisarzy zamieszkałych poza krajem, czego przykładem jest między innymi emigracyjna poezja Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Anny Frajlich, Wacława Iwaniuka, Andrzeja Buszy, Bolesława Taborskiego, Adama Czerniawskiego czy Bronisława Przyłuskiego. Najczęściej ten wymiar ich liryki emigracyjnej omawiany jest w odniesieniu do pojedynczych wierszy, które najpełniej ujawniają obrazowanie i wrażliwość artystyczną autora. Tymczasem sztuka staje się dla każdego z nich nie tylko najczulszym i równocześnie najbardziej milczącym tłumaczem i wyrazicielem kultur, ale przede wszystkim pretekstem do namysłu egzystencjalnego, filozoficznego i – nierzadko – bardzo intymnego. To właśnie dzięki niej świat doznał pisarza, odczuwanych w nowej, emigracyjnej przestrzeni, nieustannie pomnaża się, nasycą nowymi obrazami, przemienia się i ewoluuje. Potwierdzenie znajdują tu słowa Marcela Prousta, który tak opisywał oddziaływanie i promieniowanie sztuki:

Dzięki sztuce, zamiast widzieć jeden świat, nasz, widzimy, jak świat się pomnaża, ilu jest bowiem oryginalnych artystów, tyloma dysponujemy światami, które bardziej różnią się między sobą od światów krążących w nieskończoności, i choć wygaśnie ognisko, skąd emanuje świat artysty, przez wiele stuleci świat ów, czy nazywał się Rembrandt, czy też Vermeer, wysyła nam wciąż jeszcze specjalny swój promień².

Symbolicznie wyrażona przez Prousta kategoria dysponowania światami artystycznymi mogłaby oznaczać wchodzenie w posiadanie jakichś części, elementów przynależnych do tej właśnie przestrzeni. W istocie zaś chodziłoby tu o pozamaterialne korzystanie z dobrodziejstw tego świata, mentalne zarządzanie nim w granicach własnej wrażliwości, skali potrzeb i pragnień związanych z obcowaniem ze sztuką. Z perspektywy pisarza emigracyjnego są to ważne ustalenia, bowiem mowa sztuki, czy – szerzej – przestrzeni artystycznej, podobnie jak mowa miejsca rozumianego jako natura, otaczający człowieka krajobraz, to dwa najistotniejsze obszary ocalenia i ucieczki przed wielowymiarową samotnością, jakiej doświadcza pisarz funkcjonujący poza ojczyzną urodzenia.

2. Marcel Proust, *Czas odnaleziony*, przeł. Julian Rogoziński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965), 275.

Sposoby sięgania po sztukę, wchodzenia z nią w osobliwy dialog, a także powody, dla których uobecnia się ona w emigracyjnej egzystencji wspomnianych poetów, są za każdym razem odmienne, podobnie jak forma, w jakiej sztuka przenika przestrzeń ich wierszy. W tym studium pragnę przyjrzeć się artystycznej poetyce Anny Frajlich, polskiej pisarki i wykładowczyni Uniwersytetu Columbia, od początku lat siedemdziesiątych XX wieku zamieszkałej w Nowym Jorku. Nurt artystyczny w jej liryce postrzegam jako jeden z bardziej znaczących, choć pozornie realizuje się on w cieniu mocno obecnej w tej poezji topiki miejsca, wygnania, czasu czy tożsamości. Refleksje artystyczne Frajlich uobecniają się dyskretnie na przestrzeni jej kilkunastu zbiorów poetyckich, ale bez wątpienia nie stanowią one marginalnej części całego jej dorobku. Należy je sytuować w szerszym kontekście znaczeniowym, w którym mieści się paradygmat światów zwielokrotnionych. W szkicu ograniczam swe rozważania nad poetyckimi dialogami Anny Frajlich do kilku wierszy, które w moim przekonaniu wyrażają złożony i najbardziej symboliczny namysł nad sztukami plastycznymi autorki³. Podstawowymi kategoriami, które wyznaczać tu będą kierunki analizy krytycznoliterackiej, są obraz, definiowany w kontekście liryki poetki, oraz obrazowanie artystyczne, rozumiane tu jako kreatywna energia, pomnażająca perspektywy oglądu rzeczywistości. W centrum rozważań sytuuję najczęściej konkretny pikturalny intertekst⁴, który Anna Frajlich dostrzega w otaczającym ją świecie. W jej lirykach funkcjonuje on jako efekt poetyckiej transmutacji, osadzony w osobistej narracji egzystencjalnej. W takim ujęciu obraz zaczyna funkcjonować samodzielnie i niezależnie od sztuki, choć to właśnie z niej się wywodzi, o czym w dalszej części poświadczać będą przywołane wiersze. Właśnie w tym rozumieniu sens obrazowania artystycznego przenikać się będzie z zagadnieniem obrazowości w wybranych lirykach. Termin ten, jak wyjaśnia Adam Dziadek, “[...] generuje w języku efekty podobne do tych wywołujących obrazy, tzn. świat jest przedstawiany za pomocą technik obrazowych, ale pisarz nie reprezentuje dzieł sztuki. Utwór obrazowy może być na przykład związany ze stylem danego artysty”⁵. Obrazowanie w twórczości Anny Frajlich ma często artystyczne zaszczepienie⁶, a więc może być inspirowane sztukami

3. Tekst stanowi fragment obszernego i niepublikowanego dotąd szkicu poświęconego artystycznemu obrazowaniu w twórczości Anny Frajlich. Omawiam w nim również inne wiersze poetki, które nie zostały pomieszczone w tym artykule, w tym m.in. “Braque”, “Kanon”, “Kobiety Renoira”, “Ogrody Moneta”, “W muzeum”, “W drewnie”, “Dama z łąsiczką prosi wielkiego mistrza o konterfekt”, “Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu”.

4. Określenie Adama Dziadka, zob. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 92.

5. Dziadek, *Obrazy*, 36.

6. Adam Dziadek pisze o “wizualnym zaszczepieniu”, od którego, jak powiada “[...] zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki”, zob. Dziadek, *Obrazy*, 168.

plastycznymi czy malarskimi, ale nie skupia się ono na opisie konkretnego dzieła i nie uruchamia refleksyjności powiązanej z historią sztuki. Na skutek pewnego oszołomienia konkretnym dziełem pisarka nie podejmuje próby poetyckiego zrekonstruowania tego, co stworzył artysta, nie ustanawia więc osobnej, poetyckiej reprezentacji dzieła sztuki, lecz buduje swą refleksję wokół piktoralnej *energei*, by przywołać formułę zaproponowaną przez Plutarcha⁷. W ten sposób artystyczna rzeczywistość obrazowa staje się punktem wyjścia i pretekstem do przyjrzenia się wielowymiarowemu obrazowi realności, w jakiej poetka funkcjonuje, a także i sobie samej w perspektywie czasu i jej miejsc emigracyjnych.

Anna Frajlich wraz z mężem Władysławem Zającem, synem Pawłem i siostrą Felicją Bromberg zostali zmuszeni do opuszczenia Polski w związku z antysemicką propagandą i nagonką wymierzoną przeciwko Polakom żydowskiego pochodzenia w marcu 1968 roku. Po ponad trzydziestu latach poetka opublikowała korespondencję rodzinną, którą wraz z mężem i siostrą prowadzili z rodzicami od momentu wyjazdu z Polski aż do chwili, gdy oni również dotarli do Stanów Zjednoczonych (półtora roku po rozstaniu). We wstępie do tego epistolograficznego świadectwa historii osobistej, Anna Frajlich zapisała:

Żadne z nas nie chciało z Polski wyjeżdżać. Aż do owego anonimowego, złowróżnego komunikatu PAP-u, że tylko do tego a tego dnia podania o wyjazd do Izraela będą rozpatrywane “w trybie dotychczasowym”, mieliśmy nadzieję przeczekać “marcową zawieruchę” i dalej budować swoje życie w Polsce, w której czuliśmy się pełnoprawnymi obywatelami, wbrew coraz bardziej agresywnej nagonce⁸.

Na wzię do Stanów Zjednoczonych oczekiwali siedem miesięcy w Rzymie, a do Nowego Jorku dotarli w 1970 roku. Artystka pisze we wstępie do listów rodzinnych, że “Pierwsze miesiące i lata w Stanach Zjednoczonych to był potężny, zimny prysznic”⁹, natomiast okres rzymski wspomina jako udrękę emocjonalną, psychiczną, ogólnie mówiąc, jako czas “nędzy”, daleki od normalności, która, jak wówczas myśleli, już nie istniała¹⁰. Mimo gorzkich wspomnień z tamtego okresu, w refleksji poświęconej wczesnym inicjatom artystycznym poetki nie sposób go pominąć. Rzym był punktem tranzytowym na mapie wymuszonej podróży, miejscem, w którym Anna Frajlich i jej bliscy symbolicznie żegnali się

7. O znaczeniu *energei* według Plutarcha pisze między innymi Emily Bilman w swej książce *Modern Ekphrasis* (Switzerland: Peter Lang, 2013), 6 i 8.

8. Felicja Bromberg, Anna Frajlich, Władysław Zajęc, *Po Marcu – Wiedeń, Rzym, Nowy Jork* (Warszawa: Biblioteka Midrasza, 2008), 6.

9. Bromberg, Frajlich, Zajęc, *Po Marcu*, 9.

10. Anna Frajlich, “Dziennik”, *Twórczość* 12 (2021), 108.

z Europą. Równocześnie ten etap w jej życiu należy odczytywać jako istotny okres wtajemniczenia w sztukę. Poetka odkrywała ją stopniowo, była jej na pewno ciekawa, potrafiła się nią zachwycić, choć okoliczności, w jakich dokonywała się ta inicjacja, nie sprzyjały bez troskłej kontemplacji. Radość wynikająca z obcowania z artystycznym bogactwem wiecznego miasta tłumiał głęboko przeżywany dramat wygnania. Anna Frajlich i jej bliscy nie przybyli do Rzymu jako turyści, by nasycić się artystyczną mową miejsca, odkrywaną z antropologiczną wręcz precyzją. Pobyt w stolicy Włoch był więc z jednej strony przede wszystkim czasem niepokoju, niepewności, nierzadko znużenia, ale i paradoksalnie czasem, w którym poetka i jej bliscy mogli czuć się uprzywilejowani (choć wówczas żadne z nich zapewne tak nie określiłoby tego stanu) właśnie poprzez tę bezprecedensową możliwość przeżywania sztuki w tak wielu jej odsłonach i szukania w niej schronienia czy ukojenia bólu tęsknoty i przymusowego oderwania od własnej – polskiej – przestrzeni egzystencji. Obcowanie ze sztuką włoską, która, jak nigdy wcześniej, była dostępna na wyciągnięcie ręki, było doświadczeniem chwilowo wyzwalającym, uwalniającym od frustrującego poczucia zawieszenia egzystencjalnego, jakie towarzyszyło oczekiwaniu na kolejny, finalny etap niechcianej podróży. W korespondencji Frajlich odnajdujemy takie oto zapiski odnośnie do spotkań ze sztuką i odwiedzin w muzeach:

W niedzielę byliśmy w Muzeum Etrusków. Bardzo to śmieszne oglądać wazy i to wszystko, co zawsze z ilustracji traktowało się jak samego Jowisza i całą mitologię. Bardzo dużo tu tych wszystkich staroci. Widzieliśmy też koloseum, ale pobieżnie. Wierzę, że na wszystko przyjdzie czas i ochota¹¹.

Obejrzeliliśmy Panteon, Fontannę di Trevi [...] Największe wrażenie zrobił na nas Panteon – znów blisko 20 wieków, a architektura na niezwykle wysokim poziomie [...] Są tu groby królów włoskich, m.in. Wiktora Emanuela, który jest bohaterem narodowym (zjednoczył Włochy w 1869 r.) i Rafaela Santiego. Takie rzeczy robią wrażenie, to oczywiste¹².

W okresie rzymskim powstało zaledwie kilka liryków osadzonych w kontekście artystycznym. Kompozycyjnie i ideowo odbiegają one od klasycznej ekfrazy, rozumianej jako poetycki opis dzieła sztuki, jego werbalna reprezentacja, czy – jak pisze Adam Dziadek – jego substytut¹³. Wiersze takie jak “Santa Maria Austiliatrice”, “Pompeje” czy “Z Florencji”, wywodzą się z przestrzeni refleksji artystycznej, mają zakotwiczenie w szeroko pojętej sztuce. Co więcej, poetka nie ukrywa w nich

11. Bromberg, Zajac, Frajlich, *Po Marcu*, 26.

12. Bromberg, Zajac, Frajlich, *Po Marcu*, 58.

13. Dziadek, *Obrazy*, 11.

obrazowego źródła swej inspiracji, jednak nie dąży do werbalnego rekonstruowania dzieła artysty, zwłaszcza że nie w każdym przypadku mamy do czynienia z typowym dziełem sztuki, jakim jest choćby obraz malarski. Przychodzi tu na myśl typologia ekfraz zaproponowana przez Marię Rubins. Autorka *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures* pisze między innymi o ekfrazie psychologicznej czy ekspresyjnej, skupiającej się na samym procesie percypowania i przeżywania dzieła sztuki, który jest nadrzędny w stosunku do opisu obiektu artystycznego¹⁴. W dalszej części wywodu Rubins wspomina też o ekfrazie romantycznej (charakteryzującej wiersze artystyczne okresu romantyzmu), w której dzieło sztuki uruchamia i pobudza wyobraźnię romantyczną obserwatora, prowokuje jej nagłe zrywy, lecz nie jest istotą i kwintesencją poetyckiego wywodu, a jedynie punktem wyjścia do wywołanych przez konkretny obiekt wyobrażeń¹⁵. Trzy liryki z okresu włoskiego można odczytywać w odniesieniu do niektórych z tych założeń. Nie oznacza to oczywiście, że wyobraźnię poetycką Anny Frajlich należy sytuować w kręgu estetyki romantycznej. Natomiast chodziłoby tutaj o charakterystyczny dla tej właśnie estetyki sposób wyzyskiwania szeroko pojmowanej przestrzeni artystycznej, wyzwalającej nagłe zrywy wyobraźni emocjonalnej. W omawianej twórczości jej tropy układają się wielokierunkowo. Wiąże się to również ze specyfiką obrazowania typowego dla ekfrazy ekspresyjnej. Szczególnym przykładem takiego właśnie postrzegania sztuki i transponowania jej w przestrzeń wiersza jest liryk „Santa Maria Ausiliatrice” z 1969 roku – bodaj jedno z najbardziej poruszających wyznań poetyckich, które można również odczytywać w perspektywie doświadczeń duchowych czy religijnych. W Rzymie Anna Frajlich wraz z rodziną mieszkała przy ulicy Santa Maria Ausiliatrice – Matki Boskiej Pomocnej, gdzie znajdowała się katedra pod tym samym wezwaniem. W jednej z rozmów poetka wyznaje, że w tamtym okresie ona i jej rodzina byli w fatalnej sytuacji życiowej, co dosadnie wyraziła w ten oto sposób – “[...] byliśmy na samym dnie”¹⁶. Wiersz „Santa Maria Austiliatrice” powstał więc w szczególnie bolesnych okolicznościach i zapewne dlatego też przyjmuje bardzo intymny ton. Przywołajmy słowa poetki:

Maria Ausiliatrice masz na włosach deszcz
a w twej koronie światła na daleką drogę

14. Maria Rubins, *Crossroad of Art, Crossroad of Cultures. Ekphrasis in Russian and French Poetry* (New York: Palgrave, 2000), 10.

15. Rubins, *Crossroad*, 27. Szerzej na temat znaczenia ekfrazy i jej typów piszę w artykule poświęconym twórczości Andrzeja Buszy. Zob. Justyna Budzik, „Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy”, *Perspektywy kultury* 39, nr 4 (2022), <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (11.02.2023).

16. Fragment pochodzi z rozmowy, którą przeprowadziłam z Anną Frajlich w Nowym Jorku 19 września 2023 roku.

Maria Ausiliatrice
już dzwonią na mszę
i tylko nie wiem
jaką mową prosić Boga
a Ty
zawsze Pomocna tak jak w bólu
krzyk
już wiesz przeżyć trzeba
gdy nie można pojąć
i o cień w skwarze prosisz dla mnie
i o łzy
Maria Ausiliatrice¹⁷.

W rozmowie poświęconej temu lirykowi Anna Frajlich wyjaśnia jego genezę:

Ten wiersz pisałam z głębi bólu do tej, która jest pomocna. To było jak szukanie ulgi, ukojenia w bólu u tej, która może pomóc, bo przeżyła coś bolesnego, więc może być tym symbolem, bo ma to w sobie. Tu możemy się spotkać – na poziomie bólu, gdy trzeba przejść przez coś, czego nie można pojąć. Dla nas to było wygnanie¹⁸.

Wiersz ten można odczytywać w kilku perspektywach. W pierwszej kolejności jest to klasyczny przykład poetyckiej modlitwy błagalnej. Autorka zwraca się tu w stronę mistyki i refleksyjności religijnej, której uosobieniem jest Matka Boska. Natomiast na poziomie obrazowania jest to również liryk artystyczny, i w tym znaczeniu można go sytuować w kręgu wypowiedzi o charakterze ekfrastycznym, z wyraźnym brzmieniem ekspresyjnym, w którym mieści się intymny sposób przeżywania sztuki. Figura Matki Boskiej Pomocnej to przykład sztuki sakralnej. Jak wspomina Frajlich, jej wizerunek pojawiał się na obrazach wystawianych podczas procesji, które odbywały się w okolicy jej miejsca zamieszkania w Rzymie. Można więc mówić o szczególnej formie doświadczania sztuki i inicjacji artystycznej. Nie wynikała ona bowiem z naturalnej potrzeby obcowania z dziełem, kontemplowania go na prawach zwiedzającego czy turysty. Poetka wchodziła w relację ze sztuką, nie mając na uwadze kontekstu poznawczego. Figura Matki Boskiej nie zafunkcjonowała więc w wyobrażeniu Frajlich w pierwszej kolejności

17. Anna Frajlich, „Santa Maria Ausiliatrice”, w: Anna Frajlich, *Przieszczep. Wiersze zebrane* (Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, 2022), 75.

18. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z poetką 19 września 2023 roku w Nowym Jorku.

jako koncepcja artystyczna czy urzeczywistnienie artystycznego projektu postaci z Dzieciątkiem, która góruje na szczycie katedry. Potwierdza to bardzo fragmentaryczny opis tego dzieła, choć zdaje się, że określenie *opis* z naddatkiem wyraża to, co poetka zapisuje w ten oto lakoniczny sposób: “Maria Ausiliatrice masz na włosach deszcz / a w twej koronie światła na daleką drogę”. Akt zwrócenia się z prośbą o pomoc w stronę tej, która najlepiej rozumie nieuzasadniony i niepojęty ból, jest w tym przypadku gestem złożonym i nieoczywistym. W tej samej rozmowie Anna Frajlch wyznała, że było to dla niej doświadczenie szczególne, zwłaszcza że nie jest osobą religijną, a więc mogłaby odczytywać wizerunek Matki Boskiej wyłącznie jako nieme dzieło sztuki. Tak się jednak nie stało. Sztuka symbolicznie pośredniczy tu w procesie ukojenia bólu. Milczący wizerunek Matki Boskiej Pomocnej, połączony z wiarą w jej zrozumienie i empatię, ma zadziałać kataraktycznie “jak w bólu krzyk”. Promieniowanie mistyki spotyka się tu z dyskretnym i symbolicznym promieniowaniem sztuki. Warto w tym miejscu wspomnieć o liryku “Krzyk”, który wpisuje się w artystyczne wiersze Frajlch pisane w okresie amerykańskim. Jak zapowiada tytuł i krótki odautorski komentarz, został on napisany pod wpływem silnych emocji, spowodowanych informacją, że słynny obraz Edwarda Muncha został skradziony z Muzeum Muncha w Oslo w 2004 roku. W obliczu tej bulwersującej i jednocześnie głęboko poruszającej wiadomości powstała nietypowa, poetycka odpowiedź, nieujawniająca jednak cech ekfrastycznych. Jest to szczególny opis biologicznej genezy krzyku, jako zjawiska wyzwającego z bólu i negatywnych emocji, krzyku, który “czasem zatrzyma się i drży / lotem kolibra nad wargami / czasem zamiera z braku tchu / zanim dobiegnie do tchawicy”¹⁹.

Dwa inne, wspomniane już wiersze z okresu włoskiego – “Z Florencji” i “Pompeje”, można odczytywać jako jeszcze bardziej złożone obrazy poetyckie, zdradzające nieoczywiste cechy ekfrastyczne. Interpretacja artystyczna jest w obu przypadkach skomplikowana, bowiem obrazy, jakie przywołane zostały w tych lirykach, trudno określać jako odniesienia do klasycznych dzieł sztuki. Obydwa liryki powstały wskutek bardzo silnych wrażeń, pewnego emocjonalnego wstrząsu, jak opisuje to doświadczenie poetka²⁰, a przede wszystkim ich geneza związana jest z podróżami po wybranych miejscach we Włoszech, do których Anna Frajlch dotarła wraz z rodziną w tamtym okresie. Do Florencji, a raczej do Lastra a Signa, małego miasteczka koło Florencji, przyjechali w 1970 roku na zaproszenie koleżanki poetki Barbary Verdiani, która mieszkała tam wraz z mężem Carlem Verdianim. Jeszcze przed wyjazdem z Polski Frajlch spotkała się z nią w Warszawie i wówczas

19. Anna Frajlch, “Krzyk”, w: Anna Frajlch, *Łodzią jest i jest przystanią* (Szczecin: FORMA, 2001), 52.

20. Z rozmowy z poetką, przeprowadzonej w Nowym Jorku 19 września 2023 roku.

przekazała jej, że ich trasa wyjazdowa będzie wiodła przez Włochy. W Rzymie skontaktowała się z Verdiani i została zaproszona wraz z rodziną do ich domu w Lastra a Signa. Mąż koleżanki – Carlo Verdiani – był tłumaczem literatury polskiej na język włoski, profesorem historii sztuki, a także autorem monografii poświęconej tokańskiej sztuce. Czas spędzony z przyjaciółmi poza Rzymem był bardziej optymistyczny, a przede wszystkim poznawczo fascynujący. Poetka tak opisuje ten moment w korespondencji:

Kochani!

Jesteśmy już drugi dzień we Florencji, a raczej koło Florencji, w małym miasteczku Lastra a Signa. Mieszkamy w pięknym XII-wiecznym zameczku u mojej koleżanki. Trudno wprost opisać, jak nam tu dobrze. Spokojnie, pięknie, komfortowo, a przede wszystkim bardzo serdecznie nas przyjmują. Dziś zwiedzaliśmy trochę florenckich zabytków i to z tym większą korzyścią, że gospodarze są prawdziwymi znawcami sztuki, a więc i my korzystamy. Zupełnie jakbyśmy się przenieśli do innego świata²¹.

Na kolejnych stronach Frajlich notuje:

Florencja podobała mi się bardzo, sto razy bardziej niż Rzym. Mniejsza, cicha, czysta i bogata we wspaniałe dzieła sztuki. Krajobraz piękny. Zresztą wzdłuż całej drogi góry, a na stokach piękne miasteczka średniowieczne. Widzieliśmy dzieła najwspanialszych artystów włoskiego renesansu w muzeach, w kościołach²².

Nieskrywany zachwyt nad miejscem i jego zapleczem artystycznym łączył się z pragnieniem pogłębienia wiedzy dotyczącej historii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem włoskiego renesansu. Poetka w listach do rodziców prosi o książki z reprodukcjami dzieł Rafaella, Giotto czy Michała Anioła. Jednak największym przeżyciem był dla niej sam fakt, że *widzi się* “[...] rzeźby, obrazy, ulice, sprzęty pamiętające czasy i ludzi, których zna cały świat”²³. Szczególnym miejscem, w którym odbywało się symboliczne wtajemniczenie w sztukę włoską, był sam dom rodziny Verdianich – mini galeria sztuki, gdzie poetka po raz pierwszy zobaczyła oryginalną terakotę wykonaną przez jednego z florenckich rzeźbiarzy i architektów z rodziny della Robbia. Barbara Verdiani opowiedziała wówczas Annie Frajlich legendę związaną z tajemnicą powstania terakoty, do czego po latach poetka powróciła wierszem *Legenda o Luca della Robbia*, który został napisany już w Nowym Jorku. Okoliczności jego powstania moją również

21. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 85.

22. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 87.

23. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 87.

związek z artystyczną przestrzenią amerykańskiej metropolii, o czym piszę w dalszej części wyводу.

Boźców artystycznych było więc podczas tej podróży bardzo wiele, jednak wiersz, który powstał w tym samym roku we Włoszech, pod wpływem wizyty we Florencji, nie wydaje się mocno powiązany ze sztuką. Próba sytuowania liryku *Z Florencji* w przestrzeni klasycznej ekfrazy poetyckiej może okazać się zabiegiem bezcelowym, bowiem zdarzenie, które poetka opisuje, nie zostało wywiedzione z obrazu malarskiego. Jest to wiersz miłosny, wiersz o tęsknocie, a w jego centrum Frajlích umieszcza Dantego, który z czułością i uczuciem przygląda się Beatrice, stojącej na słynnym florenckim Ponte Vecchio, co Frajlích ujmuje w ten oto poetycki sposób:

Nie było cię na Ponte Vecchio
powoli mgła schodziła z gór
gdzieś od Lugarno Dante siedł
i nagle poczuł w sercu ból
-na moście stała Beatrice
taka poranna jeszcze wiatr
nie zdążył wpłatać się w jej włosy
z odkrytych ramion Beatrice
mgła opadała tak jak z gór
Nie było cię na Ponte Vecchio...²⁴

To oczywista aluzja do tomu poezji *Życie nowe* Dantego Alighieri, w którym opisuje on historię swej miłości do Beatrice Portinari. Nie jest to wiersz pisany “przed obrazem, według obrazu, na motywach obrazu, w myśl obrazu, czy na widok obrazu”²⁵, by przywołać wymieniane przez Anetę Grodecką możliwości w zakresie artystycznych powinowactw między dziełem sztuki i jego poetycką realizacją, rekonstrukcją. Byłoby to możliwe za przyczyną obrazu Henry’ego Holidaya zatytułowanego “Dante i Beatrice”, dobrze znanego w dziejach malarstwa światowego. Jednak to nie on stał się źródłem obrazowania²⁶, choć przedstawia właśnie to zdarzenie rozgrywające się na Ponte Vecchio. Mamy tu więc przykład iluzji ekfrazy, by posłużyć się jednym z terminów zaproponowanych przez Adama

24. Frajlích, “Z Florencji”, w: *Przeszczep*, 76.

25. Aneta Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009), 28.

26. Poetka potwierdziła takie rozpoznanie podczas rozmowy przeprowadzonej w Nowym Jorku 19 września 2023 roku.

Dziadka²⁷. Wskazane asocjacje, choć tak ewidentne, nie wpisują się w genezę powstania liryku. W dorobku Anny Frajlich pojawił się on na skutek mocnego przeżycia związanego ze znalezieniem się w miejscu o symbolicznym i mocnym historyczno-literackim podłożu. Liryk „Z Florencji” jest więc efektem zachwytu nad konkretną chwilą, przeżytą właśnie w tym miejscu. W rozmowie poetka podkreślał osobiście odczuwaną wyjątkowość tego momentu, mówiąc „Chodziło o to, że ja *jestem* tam, gdzie oni kiedyś byli, że dotykam tego miejsca”²⁸. Można więc powiedzieć, że Frajlich stworzyła zapis, który wyróżnia spory potencjał wizualny, bowiem jest oparty na zwielokrotnionej obrazowości i refleksyjności. Terminuje on przede wszystkim w zapisach literackich, ale równocześnie mógłby na jego podstawie powstać odrębny obraz malarski prezentujący zdarzenie, jakie miało miejsce na Ponte Vecchio, i w tym znaczeniu staje się też zapisem artystycznym.

Mocny potencjał znaczeniowy i wizualny wyróżnia też wiersz „Pompeje”, który – podobnie jak liryk „Z Florencji” – jest nieoczywistym przykładem artystycznej refleksyjności poetki. Anna Frajlich zwiedziła Pompeje kilka miesięcy później tego samego roku i właśnie to spotkanie ze sztuką, w jej szczególnym wymiarze, określiła w wywiadzie jako osobisty wstrząs, szok²⁹. Obraz miasta zniszczonego przez erupcję Wezuwiusza, przykrytego wulkanicznym pyłem, miasta, które już na wieczność zastygło w bezruchu, w odczytaniu poetki symbolizuje życie ludzkie, które nagle kończy się, zamiera. Najistotniejszym elementem tego doświadczenia było, jak powiada poetka, to „[...] że ja to *widzę*. Gdy się to widzi, to jest to zupełnie coś innego niż gdy się o tym czyta”³⁰. W tym samym tonie wypowiada się w korespondencji z rodzicami, skąd pochodzi wyznanie:

Trudno wprost przekazać jakość wrażenia, ale na każdym kroku wyczuwa się wielką tragedię miasta, którego życie zostało przerwane nagle w jednej chwili. Ciągle myślałam o kataklizmach, które teraz nawiedzają Ziemię. W Muzeum Pompei zachowane są dwa zwęglone ciała (między innymi oczywiście okazalszymi eksponatami), są też ludzkie zwłoki skamieniałe w lawie. [...] Chodziliśmy po ulicach, oglądaliśmy domy, piękne freski, teatry, piekarnie, łaźnie (termy). Trudno uwierzyć, jak wysoki był poziom kultury, zdobnictwa, malarstwo jest piękne³¹.

27. Adam Dziadek, „Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja”, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar (Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, 2006), cz. II, 39.

28. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 19 września 2023 roku w Nowym Jorku.

29. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

30. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

31. Bromberg, Frajlich, Zając, *Po Marcu*, 122.

Ponownie wypowiedź poetycka nie jest dosłownie zakotwiczona w sztuce malarskiej, ale sposób, w jaki Frajlich opisuje martwe miasto, jest niezwykle obrazowy. Poetka pisze o ludziach i zwierzętach zatrzymanych w ruchu, o milczących freskach – świadectwach sztuki stworzonej przez człowieka, a więc rekonstruuje świat, którego już nie ma, i który w jej opisie paradoksalnie wyłania się spod pyłu wulkanicznego. Świat, który w jednej chwili przestał istnieć, dzięki opisowi Frajlich można odczytywać jako przykład zupełnie wyjątkowej sztuki lub jako obraz obiektów muzealnych niosących istotne przesłanie. Poetka łączy tu artystyczny zapis, który mógłby zostać przetransponowany w przestrzeń malarską, z osobistą refleksją egzystencjalną, co tak oto ujmuje w wierszu:

Gdzie
każdy gest skamieniał nagle
gdzie
nicość wciąż się waży z trwaniem
chleb w pomnik chleba się obrócił
na palenisku zamiast ognia
mak płonie słońcem podsycany
gdzie
wiersz poety nieskończony
i fresk o wiecznym odradzaniu
gdzie skowyt psa
zamknięty w kształcie tak doskonałym – naglej śmierci
do dziś obja się o mury...

...ten chłopiec biegł do swego ojca
a kiedy domu już nie znalazł
upadł na ziemię i
tak został
[...]
Kto nas odgrzebie
z jakiej lawy
łopatką pył odgarnie skrzętnie
[...]
złoży pod szkłem
z tabliczką – *nie dotykać*
w laboratorium na pulpicie niedopisany ból
odczyta³².

32. Frajlich, "Pompeje", w: *Przeszczep*, 74.

W rozumieniu Anny Frajlich dramat i zagłada antycznego miasta, w którym każdy przejaw ludzkiego życia zastygł w bezruchu i milczeniu, jest metaforą egzystencji człowieka, która niezależnie od momentu na linii czasu ostatecznie dokonuje się w ten sam sposób. Pokolenia przychodzą i odchodzą, i zawsze powraca to samo pytanie, połączone z nie do końca wysłowionym lękiem o to, kto będzie pamiętał o naszych proach, kto je pogrzebie, a później ocali od zapomnienia i utrwali w pamięci nasz obraz podszyty "niedopisanym bólem".

Trzy wiersze z okresu włoskiego, stanowiące nieoczywiste, artystyczne monologi Anny Frajlich ze sztuką, zostały pomieszczone w zbiorze o symbolicznym, w tym kontekście, tytule – *Aby wiatr namalować*. Refleksja ta powraca w jednym z liryków z tego tomu, gdzie poetka notuje: "aby wiatr namalować – trzeba poznać trzcinę / tak strzelistą wśród ciszy i w czas burzy – zgiętą"³³. Fragment ten symbolicznie nawiązuje do jednej z myśli Blaise Pascala: "Człowiek jest tylko trzciną, najwęższą w przyrodzie, ale trzciną myślącą [...] Cała nasza godność spoczywa tedy w myśli. Z niej trzeba nam się wywodzić, a nie z przestrzeni i czasu..."³⁴. Wiersze, które zostały tu przedstawione, jako czerpiące w różnym zakresie z myśli artystycznej, sytuują się również w kręgu refleksji Pascalskiej. Ich istotą jest przeżywanie świata nie w perspektywie czasu czy miejsca, lecz odczuwanie go poprzez myśl pogłębioną, zwielokrotnioną, i zapośredniczoną przez dosłowne i bardziej odległe obrazy artystyczne / obrazy sztuki.

Dwa lata po przyjeździe do Nowego Jorku Anna Frajlich wciąż odczuwała wewnętrzne rozdarcie, związane z życiem pomiędzy kilkoma światami, o czym pisała w swym *Dzienniku*:

Trzy lata temu przyjechaliśmy do Rzymu. Wciąż jeszcze jestem podzielona – na tamtą z Polski i tą od chwili wyjazdu. Ale nie jest to podział w czasie. Ciągłe jest jedna i druga. Żyję tu, piore, sprzątam, gotuję, pracuję, a jednocześnie zdumienie: to ja piję kawę w rzymskim barze, siedzę w pompejańskim amfiteatrze, chodzę po Manhattanie³⁵.

Bezpowrotnie zmieniła się jej przestrzeń zamieszkania, ale osobiste refleksje wciąż rozbite były pomiędzy kontynentami, wrażeniami i bodźcami kulturowym, nad którymi trudno było zapanować i pogodzić je ze sobą. Powroty symboliczne wciąż były przecież możliwe – właśnie poprzez sztukę. Nowy Jork, jako miasto muzeów i galerii wystawiających jedne z najznakomitszych dzieł światowej sztuki, okazał się przestrzenią nie tylko nowych odkryć i wzruszeń artystycznych, ale

33. Frajlich, "Aby wiatr namalować", w: *Przeszczep*, 101.

34. Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński (Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2022), 88.

35. Anna Frajlich, "Dziennik", *Migotania* 4, nr 69 (2002), 23.

też kolejnych odsłon i nawiązań do zakotwiczonych już w pamięci obrazów. Powróciły więc, między innymi, wzruszenia, jakie towarzyszyły poetce podczas włoskich peregrynacji, a w szczególności te, których doświadczyła we Florencji. W domu Verdianich po raz pierwszy zobaczyła oryginalną terakotę wykonaną przez jednego ze znanych, renesansowych rzeźbiarzy florenckich z rodziny della Robbia. Autorem tego dzieła mógł być Luca della Robbia lub inni członkowie jego rodziny, również rzeźbiarze – Andrea della Robbia (bratanek Luki) lub jego synowie – Giovanni i Girolami. Poetka nie potrafi jednak dokładnie wskazać, który z nich stworzył terakotę obrazującą Matkę Boską z dzieciątkiem. Wraz z Barbarą Verdiani zwiedziła wówczas kościoły florenckie, w których znajdowały się inne prace mistrzów terakoty ze wspomnianej rzeźbiarskiej rodziny. Po latach w rozmowie wspomina, że znajdowała się wówczas pod wpływem swego rodzaju promieniowania sztuki, która ją zachwyciła, podobnie, jak i fakt, że nagle miała dostęp do dzieł tej rangi, o których dotąd jedynie czytała³⁶. Wzruszenie i zachwyt nad możliwością tak dosłownego obcowania ze sztuką wzmocniła przedstawiona przez Barbarę Verdiani legenda o tajemnicy Luca della Robbia, wedle której artysta po ukończeniu swej terakoty, którą wykonał dla florenckiej Capella dei Pazzi (Kaplica Pazzich), miał ukryć w jej wnętrzu recepturę tworzenia prac w tej technice artystycznej. Wiedza ta, połączona z radością przebywania w świetle dzieła artysty, została poetycko przetworzona przez Annę Frajlich już w Nowym Jorku, gdzie w Metropolitan Museum of Art podziwiała kolejne prace Luca della Robbia. Liryk “Legenda o Luca Della Robbia” powstał więc na kanwie włoskich i nowojorskich spotkań ze sztuką. W swym zapisie, bazując na założeniach ekfrazy, poetka połączyła bardzo elementarny opis dzieła (“W wieńcach z cytrusów / w błękitie i bieli / stoi Madonna z Dzieciątkiem / anieli i święci pańscy / w wieńcach z cytrusów i w akwamarynie”³⁷), z tym, czego nie sposób dostrzec, odczytać z tej artystycznej reprezentacji, a więc z obecnością samego rzeźbiarza, uchwyconego podczas aktu tworzenia. William John Thomas Mitchell zauważa, że poetycka ekfrazja może być poświęcona temu, czego nie ma na obrazie³⁸, a w tym przypadku, temu, czego nie wyraża dzieło della Robbia, choć – jak głosi legenda – stanowi istotne podglebie całego zamysłu. W tle fragmentarycznego opisu sztuki wychodzącej spod dłuta mistrza, wyłania się w liryku Frajlich, obraz równoległy. Niemal jak na płótnie Velazqueza spotykają się dwie historie, dwa zdarzenia, które łączy osoba artysty. Chodziłoby tu o taki rodzaj przedstawienia, który doskonale znany jest chociażby z Velazquezowskich *Panien dworskich*. Jak

36. Informacja pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z poetką 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

37. Frajlich, “Legenda o Luca Della Robbia”, w: *Przeszczep*, 148.

38. Stephen Cheeke, *Writing for Art* (Manchester: Manchester University Press, 2010), 32.

wiadomo, na płótnie widzimy młode damy, na które patrzy malarz – autor tej pracy malarskiej – i portretuje je, równocześnie znajdując się w planie dzieła i poza nim – przed obrazem. Z tej perspektywy uwiecznia świat panien dworskich i samego siebie, jako jeden z elementów świata przedstawionego. W przypadku liryku Anny Frajlich mamy do czynienia z podobną sytuacją. Oto Luca della Robbia wieńczy pracę nad swym dziełem i przyglądając mu się, zaczyna pisać swój testament artystyczny, tajemnicę powstania terakoty, co poetka tak relacjonuje:

... jak zmieszać glinę
jaki z farbą olej
i jak zawiesić tę na wargach boleść
i pierwszy uśmiech do Matki – Dziecięcia...
Tu della Robbia skończył swe pisanie
i w smukłych dłoniach Przenajświętszej Panny
ukrył spokojny
że nikt się nie waży
dobywać kunsztu
młotem u ołtarzy³⁹
[...]

W przedstawieniu Anny Frajlich della Robbia stoi więc przed, obok lub o krok od swego dzieła, kronikując genezę jego powstania i symbolicznie wpisując samego siebie we własną, artystyczną wypowiedź, a także osobistą historię, niemal jak Velazquez w trakcie pracy nad *Pannami dworskimi*.

Nowy Jork okazał się miastem wielu podobnych, silnych wrażeń estetycznych. Miejscem, którego bogactwo artystyczne całą swą mocą *atakowało* zmysł wzroku poetki. Różne oblicza sztuki, do której właśnie tam Anna Frajlich miała swobodny dostęp, pobudzały jej wyobraźnię i uruchamiały proces przetwarzania obrazu na słowo, co poetka tak oto tłumaczy: “Nie mam talentu do malowania. Widzę to, ale nie mogłabym tego namalować, więc o tym piszę”⁴⁰. Takie stanowisko poświadcza o potrzebie i pragnieniu symbolicznego zrekonstruowania sztuki za pomocą słowa. W rozmowach z Anną Frajlich na temat amerykańskiej przestrzeni artystycznej często powraca refleksja dotycząca wizualnego poruszenia, pozostawania w stanie szoku wywołanego obcowaniem ze sztuką. Jej wiersze o ekfrastycznym charakterze są przykładem nawiązywania osobistej relacji z niemy obrazem, to znaczy takiego sposobu przeżywania go, w którym na krótką chwilę świat intymnych doznań poetki zamyka się w ramach konkretnego

39. Frajlich, “Legenda o Luca”, 85–86.

40. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

obrazowania. Ten szczególny moment całkowitego skupienia na dziele, bądź symbolice, która wywołuje je z pamięci artystycznej, może się wyrażać poprzez dialog przestrzeni realnej z wyobrażoną, czy też wykreowaną przez nią. Takie brzmienie ma liryk „Widok z mostu”, poświęcony Georgii O’Keeffe. Jest on przykładem widzenia i opisywania świata w estetyce imażynistycznej, opartej na impulsie, czy nagłym wrażeniu, budzącym jednoznaczne skojarzenia z pracami amerykańskiej artystki. Anna Frajlich wspomina, że dzieła O’Keeffe widziała w latach osiemdziesiątych XX wieku na wystawie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, gdzie zaprezentowano przede wszystkim jej słynne prace przedstawiające kwiaty gigantycznych rozmiarów. Frajlich wyznaje, że spotkanie ze sztuką O’Keeffe wywołało w niej „jakieś wielkie poruszenie”⁴¹, podobnie jak tematyczna przemiana widoczna w jej dziełach. Okres spędzony w Nowym Jorku wiąże się bowiem z powstawaniem prac obrazujących tkankę miejską, ulice, drapacze chmur, mosty, lampy uliczne, natomiast czas spędzony w Nowym Meksyku, gdzie O’Keeffe przeniosła się w 1929 roku, jest związany ze szczególnymi obrazami natury. Właśnie wtedy powstały dzieła przedstawiające m.in. kości i czaszki kóz. Jej artystyczny dorobek malarski doczekał się wielu omówień, a okres szczególnego zainteresowania tą twórczością przypada na późne lata osiemdziesiąte ubiegłego stulecia⁴². Dzieła O’Keeffe stanowią też inspirację dla prac poetyckich, które w przestrzeni dyskursu krytycznoliterackiego funkcjonują jako klasyczne ekfrazy lub wypowiedzi o obrazowaniu terminującym w pracach amerykańskiej malarki, czego przykładem są chociażby liryki Christophera Buckleya czy Cathy Song⁴³.

Ekfrastyczny „Widok z mostu” Anny Frajlich potwierdza, że twórczość O’Keeffe jest obecna również w przestrzeni polskiej poezji. Jak wolno zakładać – w sposób niezamierzony, liryk ten koresponduje z filozofią artystyczną malarki, której istotą było skoncentrowanie obrazowania na pojedynczych chwilach, ulotnych momentach⁴⁴, co można również odczytywać w perspektywie imażynistycznej. W tym znaczeniu liryk Frajlich nawiązuje dialog z pracami O’Keeffe, właśnie jako poetyckie skupienie na krótkiej chwili, wyimku z codzienności, mocno przemawiającym do wyobraźni poetki, co potwierdza ten oto zapis:

41. Informacja pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 19 września 2023 roku w Nowym Jorku.

42. Cristina Pagliarusco, *Georgia O’Keeffe in Poetry. Offspring of an Icon* (United Kingdom: Peter Lang, 2019), 6.

43. Obecności Georgii O’Keeffe w poezji amerykańskiej, również w pracach Christophera Buckleya i Cathy Song, Cristina Pagliarusco poświęca swą książkę *Georgia O’Keeffe in Poetry. Offspring of an Icon*.

44. Pagliarusco, *Georgia O’Keeffe*, 66.

Nagle
w kamiennym wąwozie
nowojorskiej ulicy
uwięziony zachodem
promień słońca zasyczy
zasyczy w same oczy
władczo ostro
przeciągle
wplątany w szprychy mostu
w mętne szyby pociągu

.....

słońce
co mur nadgryza
o szóstej po południu
Georgia O' Keeffe
pędzlami
rozpięła
na płótnie⁴⁵.

Moment poruszenia i zatrzymania chwili mocą zmysłu wzroku, a później słowa poetyckiego, wywodzi się z prozaicznej sytuacji. Jadąc pociągiem z Manhattanu na Brooklyn, Anna Frajlich zobaczyła taki widok z Manhattan Bridge. Ten obraz – symboliczne lśnienie codzienności – natychmiast wywołał z pamięci poetki portrety Nowego Jorku zrekonstruowane na płótnie przez Georgię O'Keeffe. Nie jest to jedyna wypowiedź poetka Frajlich, która odnosi się do prac malarskich amerykańskiej artystki. Po śmierci autorki słynnej i budzącej sporo kontrowersji pracy zatytułowanej *Czarny Irys III* poetka oddała jej hołd wierszem “Georgia O'Keeffe (epitafium)”, w którym w poruszający sposób pisze o tym, jak światy przedstawione przez nią na płótnie umarły ponownie wraz z jej odejściem: “Umarły po raz drugi / białe czaszki kozłów / po raz drugi umarły / na gorącym piasku / pod południowym słońcem / i pod martwą dłonią Georgii O'Keeffe”⁴⁶.

W jednym z listów do Marca Chagalla Dawid Lazer pisze “[...] czuję przemożną wprost potrzebę napisania do Pana, Mistrzu Chagallu, o tym, jakim to szczęściem jest [...] przyglądać się Pańskim ‘małym’ arcydziełom i rozważać przy tym ich

45. Frajlich, “Widok z mostu”, w: *Przeszczep*, 185.

46. Anna Frajlich, “Georgia O'Keeffe (epitafium)”, w: Anna Frajlich, *Powroty. Wiersze zebrane* (Toronto–Szczecin–Bezrzecz: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, 2022), t. 2, 72.

wielkość i genialność⁴⁷. Ten fragment korespondencji malarza i pisarza wybrzmiał w sposób szczególny podczas jednej z moich rozmów z Anną Frajlich⁴⁸. Poetka wyznała wówczas, że w początkowym okresie życia w Nowym Jorku wiązało się z doświadczaniem skrajnych emocji – od wielkiej tęsknoty do wielkiego zachwytu, wynikającego z faktu, że mieszka w metropolii, w której można nieustannie podziwiać “małe” arcydzieła i ich genialność, by raz jeszcze przywołać słowa Dawida Lazera. W tej samej rozmowie Anna Frajlich przyznała, że obcowanie ze sztuką tak wielkich mistrzów, jak Marc Chagall, którego prace wystawiane były w różnych galeriach w Nowym Jorku, było dla niej wielkim przeżyciem⁴⁹. Poetka nadała mu osobiste znaczenie w liryku “Po wystawie Chagalla”:

Nie polecimy już na pewno
w czerwone słońce nad Witebskiem
ja już nie będę panną młodą
a ty – szalonym narzeczonym
tylko siądziemy gdzieś
cichutko
w jakiejś kawiarni na tarasie
gdzie jedno drzewko będzie lasem
a burza zerwie brzegi
szklanki
i nikt się nawet nie domysli
że świat
się wokół ciebie

kręci⁵⁰.

Nie jest to poetycka opowieść o konkretnym dziele malarza, choć można zakładać, że głównym źródłem inspiracji był w tym przypadku obraz *Lot nad miastem*. Za pośrednictwem sztuki Anna Frajlich zapisuje intymne wyznanie, skierowane do najbliższej osoby. Romantyczny i symboliczny zarazem scenariusz malarski Chagalla, w którym młodzi zakochani w euforii unoszą się nad miastem

47. Elżbieta Kossewska, *Marc Chagall-Dawid Lazer. Listy* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2018), 121–123.

48. Wspomniana rozmowa odbyła się 5 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

49. O swych zainteresowaniach artystycznych Anna Frajlich pisze również w *Dzienniku*, z którego pochodzi ten krótki zapis na temat Marca Chagalla: “Przeczytałam znów rozdział o Chagallu po angielsku, a teraz zabieram się do ‘Prozaików dwudziestolecia międzywojennego’”, w: Frajlich, “Dziennik”, *Migotania*, 24.

50. Frajlich, “Po wystawie Chagalla”, w: *Przieszczep*, 143.

i szybią w stronę słońca, nie zrealizuje się już w prywatnym życiu poetki. Dzieło malarskie nie znajdzie odbicia ani w rzeczywistej chwili obecnej, ani tych, które jeszcze nadejdą. Natomiast może stać się metaforą najważniejszych znaczeń i sensów zapisanych w prywatnej historii Anny Frajlich. Liryk ten w sposób symboliczny jest równocześnie przekazicielem jednego z najbardziej wyrazistych rysów artystycznej tkanki wierszy Frajlich, w którym sztuka wpisuje się w intymne, głęboko poruszające wyznania autorki *Indian Summer*, wywołuje je, porządkuje, i w pewnym sensie funkcjonuje jak dyskretnie obecny towarzysz jej podróży po światach obcych, osławianych i własnych.

Bibliografia

- Bilman, Emily. *Modern Ekphrasis*. Switzerland: Peter Lang, 2013.
- Bromberg, Felicia, Anna Frajlich, Władysław Zajac. *Po Marcu Wiedeń, Rzym, Nowy Jork*. Warszawa: Biblioteka Midrasza, 2008.
- Budzik, Justyna. "Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy". *Perspektywy kultury* 39, nr 4 (2022), 331–347. <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (11.02.2023).
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art*. Manchester: University Press, 2010.
- Dziadek, Adam. "Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja". W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej "Gaudium", cz. II, 2006.
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, 92. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Frajlich, Anna. "Dziennik". *Twórczość* 12 (2021), 108.
- Frajlich, Anna. "Dziennik". *Migotania* 4, nr 69 (2002), 23.
- Frajlich, Anna. *Przeszczep. Wiersze zebrane*. Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, 2022.
- Frajlich, Anna. *Powroty. Wiersze zebrane*. Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, t. 2, 2022.
- Frajlich, Anna. *Łodzią jest i jest przystanią*. Szczecin: FORMA, 2001.
- Grodecka, Aneta. *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Kossewska, Elżbieta. *Marc Chagall–Dawid Lazer. Listy*, 121–123. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2018.
- Pagliarusco, Cristina. *Georgia O’Keeffe in Poetry. Offspring of an Icon*, 6. United Kingdom: Peter Lang, 2019.

- Pascal, Blaise. *Myśli*. Przeł. Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2022.
- Proust, Marcel. *Czas odnaleziony*. Przeł. Julian Rogoziński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Rubins, Maria. *Crossroad of Art, Crossroad of Cultures. Ekphrasis in Russian and French Poetry*. New York: Palgrave, 2000.

recenzje

reviews



Jeszcze jeden koniec filozofii

Recenzja książki: Jan Hartman, *Zmierzch filozofii*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2023, 231 s. Oprawa miękka, publikacja polskojęzyczna

Yet Another End of Philosophy

Abstract: The text is a review of Jan Hartman's book *Twilight of Philosophy*, in which he propounds the thesis of the inevitable end of the "cultural project called philosophy." He conducts a metaphilosophical analysis of the unauthorised claims of philosophy, which has constituted its autonomous object as "philosophising" by imposing it on the humanities. Hartman argues that it is not a matter of self-reflection or self-criticism of philosophy, for it is precisely this attitude that sustains the pernicious belief in its unique role. Philosophy exhausts its "rhetorical resources," loses out to science in social impact. It is a mere literary conceptualisation of the world, and lives on today thanks to universities and publishing houses. In the name of intellectual honesty, it is necessary to accept the cultural fact that there is an end to philosophy and nothing will reverse it.

Keywords: cultural project of philosophy, philosophical claims, metaphilosophy

W dziejach filozofii wykształciły się różne postawy filozofa w stosunku do tej dyscypliny oraz metody, wręcz metodologie, krytycznej refleksji na temat jej statusu, jego w niej roli oraz społecznego odbioru filozoficznego dyskursu. Przykładów jest wiele: Sokratejska dialektyka i ironia, sarkazm Kierkegaarda, nihilizm i destrukcja Nietzschego, dekonstrukcja Derridy czy postawa "oświeconego dyletanta" Rorty'ego. Taka metafizyczna refleksja jest rodzajem Hegłowskiej "świadomości nieszczęśliwej", broniącej swej autonomii i poszukującej miejsca w humanistyce oraz nauce. Wyrazem tej szczególnej refleksyjności filozofii są co jakiś czas ogłaszane jej kryzysy, upadki czy zmierzchy. Richard Rorty nic takiego nie głosił, traktował bowiem dziedzictwo klasycznej filozofii jako zestaw problemów wymagających reinterpretacji, przede wszystkim zdjęcia z nich, narzuconej przez Kartezjusza, Locke'a, Kanta, Russella czy Husserla, wiary w niepowątpiewalność sformułowanych problemów i uzyskanych rozstrzygnięć, głównie metafizycznej i epistemologicznej natury. Zamiast tego bezzasadnego przekonania należy, argumentował, dokonać "przesunięcia wszystkiego z epistemologii i metafizyki

do polityki kulturalnej”¹, która jest lepszą strategią rozstrzygania filozoficznych problemów. W owej polityce kwestie filozoficzne mają szansę na rzeczywiste rozwiązanie, a przynajmniej na sprowadzenie ich do kwestii życiowych; tak właśnie postępowali filozofowie, jego zdaniem, Hegel, Nietzsche, Dewey, Wittgenstein, także Heidegger. W swojej strategii “defilozofizacji” filozofii Rorty sprowadził jej problemy, metody, wyniki i rolę do wymiaru społecznej aktywności. Filozofia jest aktywnością tego samego rodzaju co literatura, poezja, dramat czy animacja życia kulturalnego w środowiskach intelektualnych. Jest fundamentem kultury, nie zajmuje w niej uprzywilejowanej pozycji, co najwyżej opisuje i ocenia roszczenia poznawcze innych sfer kultury, jak nauka, sztuka, etyka czy religia. Przyjmując instytucjonalne formy życia, głównie uniwersyteckie, naraża się jednak na pokusę formułowania poznawczych roszczeń. Gdy trzyma się życia, lepiej się wywiązuje z kulturalnej polityki animacji życia intelektualnego w liberalnym społeczeństwie. “Im większa jest interakcja filozofii z innymi ludzkimi działaniami (nie tylko z przyrodoznawstwem, lecz także ze sztuką, literaturą, religią i polityką), tym ważniejsza się staje filozofia dla polityki kulturalnej, a w konsekwencji – użyteczniejsza. Im bardziej dąży do autonomii, na tym mniejszą zasługuje uwagę”², zauważa Rorty. Im bardziej stara się być “filozoficzna”, tym dla niej gorzej, lepiej się jej wiedzie, gdy rezygnuje z wiekopomnych osiągnięć i przesadzonych ambicji.

Rorty nie wieszczył końca filozofii, chciał ją tylko sprowadzić do realnych problemów i dających się wykonać zadań, z którymi konfrontuje ją cywilizacja i technika. Są nimi wiarygodność poznania i zdobywanej wiedzy, prawdomówność podmiotów w życiu publicznym czy dezinformacja, w odniesieniu do których filozof musi wybierając taką, a nie inną koncepcję prawdy i wiarygodności. “W rzeczywistości kwestie metafizyczne – czemu (jeśli w ogóle) filozofia służy i jak najlepiej ją uprawiać – są nieoddzielne od pytań o naturę wiedzy, prawdy i znaczenia”³. Wyzbyć się filozofii niepodobna, trzeba ją traktować z rezerwą i samokrytycznie.

*

Stanowisko Jana Hartmana w powyższych kwestiach jest odmienne, bardziej radykalne. Nie pierwszy raz pisze o zmianach, jakim podlega filozofia, w tym

1. Richard Rorty, *Truth and Progress* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 57.

2. Richard Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Czytelnik, 2009), 18.

3. Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, 180.

o ich przyczynach i konsekwencjach; we wcześniejszych pracach⁴ główne tezy jego stanowiska zostały już sformułowane, zyskały argumentację, przybrały swoisty, charakterystyczny literacki styl. W *Zmierzchu filozofii* autor formułuje opinię, której sens i wydźwięk wykracza poza tytułowe “zmierzchanie”, gdyż mówi on wręcz o zakończeniu jej żywota. Filozofia nie tylko przeżywa kryzys swej tożsamości w obrębie humanistyki, nie tylko traci na społecznym oddziaływaniu, wyczerpując swoje “zasoby retoryczne”, nie tylko przegrywa w konfrontacji z nauką czy potocznym myśleniem – ona naprawdę się kończy i nic tego dziejowego procesu nie odwróci. “Projekt kulturowy zwany filozofią” dobiega w tym stuleciu do nieuchronnego końca, jest faktem cywilizacyjnym i nic tego nie zmieni. Powinni o tym się dowiedzieć, stwierdza Hartman, nie tylko filozofowie, oswojeni już z podobnymi diagnozami przez Marksa, Nietzschego czy Derridę, ale także inni intelektualisci i humanisci, szerokie rzesze kulturalnej publiczności. Dla filozofa (autor książki myśli także o sobie) jest to kwestia “lojalności i szacunku, a nawet sentymentu” wobec wielowiekowego dziedzictwa, które filozofia wypracowała. Wobec powagi tej dramatycznej sytuacji nie powinno się przyjąć postawy ani “kpiarskiego dystansu wobec wszystkiego”, ani zbędnego patosu, właściwsza jest beznamietna analiza zaistniałego stanu rzeczy.

Specyfikę takiej postawy oddaje motto z wypowiedzi Gilles’a Deleuze’a, które pojawia się na początku książki: “Dlatego trzeba umieć wyjść pozostając w środku [...] Chcę wyjść z filozofii poprzez filozofię”. Jest to sytuacja, w jakiej znajduje się krytycznie myślący filozof: zanalizować niekonsekwencje filozoficznego dyskursu, rozliczyć się ze skutków jego uzurpatorskich roszczeń i wyników, głosząc ich bezwartościowość, pozostając filozofem, który miałby o tym wszystkim orzekać. Deleuzejańska figura wychodzenia i pozostawiania oraz jej nieoczywistość i paradoksalność stale pojawiają się w pracy Hartmana.

Sądzi on, że nie chodzi tylko o samokrytykę filozofa (jest ona potrzebna każdemu humaniście), lecz o takie jej poprowadzenie, które nie skończy się kolejną absolutyzacją, afirmacją filozofii jako takiej. Nie chodzi o jakiś rodzaj hiperrefleksyjnej samowiedzy, gdyż taka właśnie postawa przyczyniła się do obecnego kryzysu filozofii. Także stary, tradycyjny ideał filozofii jako krytyki społeczeństwa, polityki, władzy czy etyki nie sprawdził się, gdyż krytyka taka prowadziła, paradoksalnie, do stworzenia ideału tego, co było krytykowane. Dlaczego miałyby tak być? Filozofia jest – właśnie poprzez stały i uporczywy motyw krytycyzmu, sceptycyzmu, analizy i destrukcji – samozwrotna, a więc

4. Jan Hartman, *Przez filozofię* (Kraków: Wydawnictwo Aureus, 2007); tenże, *Techniki metafizologii* (Kraków: Wydawnictwo Aureus, 2001); tenże, *Heurystyka filozoficzna* (Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 1997).

5. Hartman, *Zmierzch filozofii*, 12.

autodestrukcyjna. Ten, kto krytykuje, zwraca nadmiernie uwagę na siebie samego, zauważa Hartman. Poprzez nadmierną i szkodliwą tym samym autorefleksję czyni siebie uprzywilejowanym poznawczo podmiotem, nie będąc w stanie podać innych argumentów niż te, które czyni przedmiotem krytyki.

Hartman już na wstępie *Zmierzchu filozofii* pisze: "Filozofia żąda od nas odwagi i uczciwości intelektualnej"⁶, które mają polegać na spojrzeniu na nią z zewnątrz, a nie od wewnątrz. Jest ona obiektywnym tworem kulturowym, a nie tylko wytworem podmiotowych refleksji samych filozofów. Filozofię trzeba poddać wiwisekcji, ale nie w postaci samowiednej krytyki, która skończy się kolejnym kryzysem i odłożeniem w czasie jej upadku. Należy spojrzeć na nią, na co wskazywał Deleuze, "spoza", zachowując to, co jest "w środku". Konieczna jest diagnoza kulturowego wymiaru połączona z krytyczną, metafizologiczną analizą jej uprzywilejowanego epistemologicznego statusu, który sama sobie przyznaje. Ich wyniki muszą być zakomunikowane również poza jej obrębem, diagnoza winna być przekazana tym, którzy o filozofii mają zbyt wyidealizowane wyobrażenie. W tym drugim przypadku, zauważa Hartman, tkwi paradoks – już od połowy minionego stulecia do kręgów intelektualnych, a także masowej publiczności docierają zaledwie szczątki dawnych filozoficznych idei, pojęć i wartości, a i one nie są rozumiane według intencji samych filozofów. Filozofowie nie są zrozumiali i atrakcyjni dla szerokich mas, nawet dla intelektualistów czy humanistów; "filozofia jest bowiem po prostu nudna i męcząca" dla tych, którzy wolą przysłuchiwać się medialnym wypowiedziom fizyków, kosmologów, biologów czy ekologów. To oni mówią o początku i rozwoju wszechświata lub formach życia w sposób ciekawszy niż filozofowie, wypowiadają opinie w kwestiach dawniej zarezerwowanych wyłącznie dla filozofii. Filozof zostaje tym samym zepchnięty na margines życia intelektualnego, staje się co najwyżej "pomniejszym ekspertem" lub "mieszcząnskimi eseistą".

Diagnoza Hartmana oparta jest na rozeznaniu społecznego i instytucjonalnego funkcjonowania filozofii. Dawna "królowa nauk", *philosophia perennis* – współtworzona i kultywowana przez scholastyków, Leibniza, Kanta, idealistów transcendentalnych i współczesnych tomistów, a nawet przez niektórych analityków – wciąż trwa tylko dzięki jeszcze starożytnym, wspólnotowym formom życia monastycznego, które ją powołały, późnośredniowiecznymi nowożytnym instytucjom uniwersyteckich wspólnot, które dookreśliły jej ostateczną postać. Procesu stabilizacji filozofii jako dyscypliny akademickiej dopełniła współczesna sfera życia publicznego, jakimi są wydawnictwa, prasa i media o globalnym zasięgu. Już tylko uniwersytety i wydawnictwa utrzymują filozofię przy życiu;

6. Hartman, *Zmierzch filozofii*, 15.

jest to jednak tylko zewnętrzny czynnik, bez którego całkowicie by zanikła, ale nie jest to wystarczający powód dla jej przetrwania.

W tych intelektualno-instytucjonalnych środowiskach ujawniają się dwie istotne cechy filozoficznego dyskursu: literacka forma tworzenia jej własnych treści oraz retoryczna reguła oddziaływania. "W filozofii wszystko istnieje w książkach i przez książki. [...] Na podobieństwo literatury, filozofia żyje swoją spuścizną piśmienniczą. W pewnym sensie jest biblioteką"⁷. W tej bibliotece wytworzyły się różne gatunki piśmiennictwa filozoficznego, kilka z nich przeważa i wciąż dominuje. Sokratesowe nienapisane książki, żyjące dzięki literackim dialogom Platona, poetyckie traktaty Parmenidesa czy większości starożytnych myślicieli, różne "wyznania wiary filozofa" (choćby Marka Aureliusza, Aureliusza Augustyna czy Montaigne'a), pedantycznym językiem spisane "krytyki" Kanta – wszystkie one dają się pomieścić w owej bibliotece. Filozofia od strony literackiego wyrazu rządzi się specyficznymi prawami. Kryteria klasyfikacji i wartościowania tych gatunków ustalają, zauważa Hartman, z zasady historycy filozofii, to oni wyróżniają wśród problemów i tematów tych tekstów to, co stanowi tzw. działy czy dyscypliny filozofii – metafizykę, ontologię, epistemologię, aksjologię, etykę czy estetykę. Dadzą się wyróżnić trzy kategorie filozoficznych tekstów co do ich formy, bo nie treści. Pierwsza to literacko stylizowane eseje, będące zmaganiem się filozofa z problemami życia, które wchodzi do filozofii jako jej samoistne kwestie. Druga kategoria to "spekulacyjna idiomatyka" różniąca się od pierwszej tym, że filozofowie poszukują w niej dla wyróżnionych tematów własnego języka, utworzonego w opozycji do potocznej lub naukowej terminologii, który opisuje (w zasadzie wytwarza) ich problemy; takim jest język i teksty Hegla, Heideggera czy Derridy, którzy wytworzyli własny żargon filozoficzny. Są również teksty w specyficzny sposób "scholastyczne", tj. w znaczeniu kryteriów i rygorów stylistycznych, terminologicznych i redakcyjnych, dzięki którym filozofowie mogą funkcjonować w życiu uniwersyteckim i wydawać swoje książki i artykuły, naśladując naukowo-metryczne standardy nauk szczegółowych. Ostatecznie, pisze Hartman, biblioteka filozofii jest przepastna, ale nikt do niej nie zagląda.

Poza formą literacką filozofii Jan Hartman dociekliwie analizuje również wewnętrzne motywy powstawania filozoficznej problematyki. Filozofię wyróżnia niebywała zdolność tematyzowania – ujmowania w pojęcia, kategoryzowania, hipostazowania i absolutyzowania – problemów przejmowanych z życia. Wyróżniono w niej szereg pojęć i kategorii, wśród których uwidaczniają się: byt w formie metafizycznego absolutu, jaźń w postaci refleksyjnego i krytycznego podmiotu sytuującego się naprzeciw niego, poznanie i wiedza w postaci wrażeń czy pojęć. Na tej podstawie powstaje specyficzna skłonność do "mówienia o filozofii",

7. Hartman, *Zmierzch filozofii*, 51.

dyspozycja do “filozofowania” w znaczeniu autorefleksji nad tematyzowanymi (kategoryzowanymi) przez siebie problemami, wziętymi przez filozofów wprawdzie z życia, lecz poddanymi pojęciowej obróbce aż do granic ich bezsensowności. Filozof żyje wyłącznie w królestwie wytworzonych przez siebie pojęć i kategorii, za pomocą których konceptualizuje świat życia, własne doświadczenie, wszystko, co uzna za warte “bycia filozofią”.

Wśród większości filozofów, stwierdza Hartman, panuje przekonanie o obiektywistycznym i bezstronnym nastawieniu w rozwiązywaniu “filozoficznego problemu”, tj. takiego, który tylko w horyzoncie samej filozofii, a nie życia, jest uznawany za istotny. Jest ono podszyte “niepokojem o naturę i pozycję filozofującego umysłu oraz podstawy i granic jego roszczeń do prawomocnego wypowiadania się”. Filozof mówi zawsze w ramach jakiegoś dyskursu, w którym przyjmuje określone performatywne postawy, zachowania i techniki jego prowadzenia. Wypowiada się w tonie obiektywnej i uniwersalnej Prawdy, narzucając ją innym. Jego status filozofa ostatecznych i niepowątpiewalnych Prawd zrównuje go z prorokiem lub kapłanem. Tak jak oni przemawia w imię Absolutu jako uprzywilejowany Podmiot filozoficzny. Swoją autorytet deklaruje i narzuca słuchaczom lub czytelnikom. Tylko niektórzy ze współczesnych filozofów zdołali uświadomić sobie i swoim odbiorcom dwuznaczność tej sytuacji; zadania dekonstrukcji “filozoficzności problemów” oraz dwuznacznej pozycji filozofa podjęli się tylko nieliczni: Adorno, Deleuze, Derrida i Foucault, ale nie wszyscy z nich chcieli skończyć z filozofią ostatecznie.

Dwuznacznej obecności filozoficznego podmiotu hipostazującego “problemy filozoficzne”, absolutyzującego swoją performatywną pozycję w dyskursie filozoficznym, można doszukać się we wszystkich obszarach tej dyscypliny. Wytworzyła się specyficzna w niej intelektualna sytuacja – tylko ten, kto pyta o filozofię, jest filozofem, zaś filozofia jest tym, czym zajmuje się filozof. Jest to, zauważa Hartman, specyficzna intelektualna gra, w której pytanie “co to jest?” (właściwe dla nauki) odnoszone jest do każdego z aspektów rzeczywistości, przez co przyjmuje ono postać “co to jest byt?”, zaś po uzyskanej zadeklarowanej odpowiedzi “bytem jest to-a-to” (na ogół jest to “Absolut”) przechodzi się do pytań teleologicznych w rodzaju “dlaczego byt”, “co jest celem bytu?”. Stąd już tylko krok, zauważa autor, do pytania “co jest celem filozofii?”, skoro tylko ona miałaby na nie odpowiadać. Każda uzurpacyjna odpowiedź jest następstwem równie apodyktycznego pytania. Ta szczególna erotetyczna sytuacja stawia pytającego i jego dyscyplinę w dwuznacznej sytuacji poznawczej. Koncentruje uwagę nie na sytuacji stwarzającej zapytywanie (nie na problemie powstałym z życia), lecz na samym pytającym, na jego idiosynkratycznej świadomości. “Dlatego ‘Co’ jest nie tylko ‘Celem’, lecz ostatecznie jest tożsame z tym, który ma władzę zapytywania i udzielania odpowiedzi, z filozofującym podmiotem. To *ja* jestem ‘Co’. To *ja* jestem ‘Celem’. To *ja*

jestem filozofią. W znikającym nieskończeniu małym punkcie podmiotowości mieszczą cały nieskończony kosmos sensu. [...] W każdym wypadku rządzi mną idea *uprawiania filozofii* i narcystyczny imperatyw wiedzy-jako-samowiedzy”⁸. Każdy, kto mówi i pisze o filozofii – apologeta, krytyk czy dekonstruujący ją analityk – podlega takiej właśnie sytuacji, może mieć co najwyżej różny stopień jej świadomości. Ten “zużyty topos *filozoficzności* i związanej z nim retoryki [...], rodzaj *mówienia o filozofii*” jest jednak tym, z czym należy ostatecznie zerwać, stwierdza autor *Zmierzchu filozofii*.

*

Diagnoza filozofii przedstawiona przez Jana Hartmana jest na tyle radykalna, że nie powinna pozostawić żadnego z filozofów obojętnym co do jej obrazoburczego wydźwięku, powinna też zainteresować (jak sam chciał) humanistów i intelektualistów. Bez wątpienia “projekt kulturowy filozofia”, przedstawiony w *Zmierzchu filozofii* jako właściwy wymiar filozofii, jest w stanie przeobrażeń i zmian, niektóre z nich rzeczywiście mają znamiona regresu, wręcz degradacji, inne wciąż się rozwijają i przebiegają ewolucyjnie; sytuacja taka dla filozofii nie jest nowa, lecz naturalna i stała, co Hartman zresztą sam przyznaje.

Styl literacki, w jakim autor *Zmierzchu filozofii* wyraża swoje stanowisko, jest wysublimowany. W języku, w którym referuje cudze poglądy, wykorzystuje ze znanstwem terminologię właściwą dla przytaczanych autorów, zaś w ocenie i wartościowaniu słów ostrej krytyki nie szczędzi nikomu z wielkich. W całej pracy pojawiają się liczne metafory, które w bogaty lingwistycznie sposób określają krytykowane cechy tradycyjnej filozofii. Obok dość standardowych porównań filozofii do sytuacji i rzeczy codziennego użytku – treści filozoficznych koncepcji do biblioteki, określenia drogi filozofii do prawdy jako krętej, stromej i zanikającej, przywołania idei filozofii jako służebnicy teologii porównanej z kolei do szalupy ratunkowej albo pułapki, a także zobrazowania filozofa jako mężczyzny w chitonie albo habicie, ale już nie kobiety w dżinsach – pojawiają się również bardziej wymowne metafory, jak przyrównanie stanu współczesnej filozofii do firmy z przepełnionymi półkami i podróbkami na straganach, metaforyczne określenie metafizyki jako balonu lub batyskafu sugerujących rozległe i dogłębne spojrzenie na dzieje dyscypliny, a także przywołanie powidoku i mirażu jako metaforycznego określenia minionej postaci filozofii, czy też dość dosadny zwrot mówiący o “obumieraniu wewnętrznych organów filozofii”. Te metonimiczne i metaforyczne określenia, w stylu, którym swoje teksty pisał Fryderyk Nietzsche, wskazują na ogół na wady filozofii, która (nomen omen) właśnie zmierza. Jedna

8. Hartman, *Zmierzch filozofii*, 173–174.

z metafor wyróżnia się specyficzną, architektoniczno-rodzinną domeną źródłową: „Rzec można, że w domu naszej matki, filozofii, jest mieszkań wiele, lecz wszyscy się już wyprowadzili i poszli na swoje”⁹. Stylistycznie bogaty język, w którym Jan Hartman formułuje swoje radykalne tezy, jest tylko środkiem perswazyjnym, nie zastępuje jego wartości merytorycznej. Główna teza o końcu filozofii jest na tyle mocno uargumentowana, że metaforyczny styl ją jeszcze bardziej wzmacnia. Pokazuje to zresztą, paradoksalnie, że wbrew deklaracji z początku pracy, iż następuje „wyczerpywanie się zasobów retorycznych” w obrębie filozofii, jej autor takowe moce znakomicie wykorzystuje; jeśli nawet nie dla ożywienia zmierzchłej jakoby filozofii, to na pewno dla żywego o niej mówienia.

W końcu można powiedzieć, że Jan Hartman jest kimś, kogo zwykło się określać mianem „filozofa filozofów”, nie pierwszym, chociaż całkiem znaczącym; przypisane Edwardowi Moore’owi (dla podkreślenia jego ostrożności w osądach), w odniesieniu do autora *Zmierzchu filozofii*, miano to oznacza znacznie więcej: rozeznanie motywów i kontekstu, w jakim iluzoryczne roszczenia filozoficznych idei wytworzone przez wielkich filozofów stają się powszechnie akceptowaną „prawdziwością” dla innych filozofów, stają się „filozoficznością”. Przykładem tej umiejętności charakteryzowania filozofa i jego dzieła jest opinia Hartmana o Romanie Ingardenie. Zauważa on, że niedorzeczność jego przedsięwzięcia filozoficznego (obrony „autonomii przedmiotu jako niezależnego od podmiotu poznającego”) nie przeszkadza jego powszechnie uznawanej chwale biorącej się z samej monumentalności dzieła, bowiem „niepoważność filozofii sprawia, że wybitność i prestiż filozofów nie mają właściwie żadnego związku z prawdziwością i słuszością ich wypowiedzi”¹⁰. Tego rodzaju sytuacje można rozpoznać u wielu innych wielkich filozofów. W *Zakończeniu* Hartman zauważa, że pomimo tak wielu wad filozofii, jakie tkwią w samej jej istocie, jest niemniej jedna jej cecha znacząca, a nawet pozytywna: przydarzająca się dopiero współcześnie, w nurcie dekonstrukcjonizmu, „krytyka i przewyżnianie” wszelkich „dyskursów totalizacji, supremacji i wykluczania”, które notorycznie w niej się pojawiały. Ale i tej drobnej cechy Hartman nie uznaje za wystarczającą przyczynę odwrócenia nieuchronnego procesu degradacji i zamierania filozofii, jest na to już za późno.

Bibliografia

Hartman, Jan. *Zmierzch filozofii*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2023.

9. Hartman, *Zmierzch filozofii*, 188.

10. Hartman, *Zmierzch filozofii*, 120.

- Hartman, Jan. *Przez filozofię*. Kraków: Wydawnictwo Aureus, 2007.
- Hartman, Jan. *Techniki metafizologii*. Kraków: Wydawnictwo Aureus, 2001.
- Hartman, Jan. *Heurystyka filozoficzna*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 1997.
- Rorty, Richard. *Truth and Progress*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Rorty, Richard. *Filozofia jako polityka kulturalna*. Przeł. Bogdan Baran. Warszawa: Czytelnik, 2009.



The Tragic Case of Inbetweenness

A review of the book: Tomasz Żaglewski. *Neon Knight Forever: The Legacy of Joel Schumacher's Batman Duology* (London–New York: Bloomsbury Academic, 2024), 143 pp.

Abstract: Tomasz Żaglewski's book is the first monograph written by a Polish academic on the film adaptations of the Batman comics. The book is divided into three parts. The first part deals with the 1990s reception of the films *Batman Forever* (1995) and *Batman & Robin* (1997) directed by Joel Schumacher. In this chapter, Żaglewski lays the foundations for his examination of the figure of the Neon Knight in Schumacher's films. In the second chapter, he analyses the director's concept of the "living comic," also sometimes presented as the "living animated film," which was constructed as an alternative to Tim Burton's dark aesthetic of his two previous movies from 1989 and 1992 (*Batman* and *Batman Returns*). The third part of his monograph deals with the categories of cultural memory, the role of nostalgia in popular culture and the key role of online communities in digital comics culture.

Keywords: *Batman Forever*, *Batman Returns*, *Neon Knight*, adaptation, Joel Schumacher, Tomasz Żaglewski

From Iron Curtain to the Bat-verse

Tomasz Żaglewski's book is the first monograph written by a Polish academic on the film adaptations of the Batman comics. The book is divided into three parts. The first part deals with the 1990s reception of the films *Batman Forever* (1995) and *Batman & Robin* (1997) directed by Joel Schumacher. In this chapter, Żaglewski lays the foundations for his examination of the figure of the Neon Knight in Schumacher's films. In the second chapter, he analyses the director's concept of the "living comic," also sometimes presented as the "living animated film," which was constructed as an alternative to Tim Burton's dark aesthetic of his two previous movies from 1989 and 1992 (*Batman* and *Batman Returns*). The third part of his monograph deals with the categories of cultural memory, the role of nostalgia in popular culture and the key role of online communities in digital comics culture.

The author begins his study with a personal introduction reminiscent of the forewords of well-known scholars such as Lynda Williams or John Fiske and John Hartley to their classical monographs *Hard Core*¹ and *Reading Television*.² Żaglewski recalls his childhood behind the Iron Curtain, where comics and other popular culture texts were rare and luxurious artefacts of Western culture. This outsider perspective is not just a nostalgic figure of speech, but a very deliberate method used in some fragments of his book. Right at the beginning of the study, it becomes clear that Żaglewski is close to both the spirits of the Francophone school of art criticism and (already directly addressed in the text) the British tradition of cultural studies. In addition, the author, who is an associate professor at the Department of Cultural Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań, skilfully combines methods from comics studies, film studies (box office analysis, close reading of some scenes and film images) with a broader cultural perspective. In his study he includes not only films, video games and comics, but also various paratexts from social media (e.g., memes) as well as statements from experts and fans on platforms such as YouTube or Twitter. Such an approach proves that the Polish researcher carefully traces the transformation of culture, technology and media and rightly treats them as an integrated system that depicts important social phenomena.

What Żaglewski is primarily interested in, however, are the processes of canon formation and people involved in the various forms of activity associated with this phenomenon (which he calls gatekeepers and controllers). This kind of focus on the mechanisms of norm-setting is indeed close to cultural studies. And although we do not find here any direct references to the popular, classical field theory of Pierre Bourdieu, which formed the basis for comics and fandom studies,³ or to the concept of discourse often related to the research of Michel Foucault,⁴ the spirit of both perspectives hovers over all the material presented in the monograph.

Moreover, the ghosts of an excellent knowledge of semiotics and semiology (of Umberto Eco's works on the incarnations of myth and the expected connections to some concepts of Jorge Luis Borges, see: Żaglewski, 27) as well as the spectres of Saussure and Peirce materialise here in the form of "floating signifiers" derived from Tony Bennett and Janet Woollacott's study of James Bond's "capacity to adapt

1. Lynda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999).

2. John Fiske, John Hartley, *Reading Television. New Accents. Second Edition* (London, New York: Routledge, 2003).

3. See, for example: Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. by R. Niece (London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1979).

4. See, for example: Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972).

to the ever-changing needs and demands of the readers or creators” (Żaglewski, 20). Finally, some hidden inspirations by the Eastern European sources of formalism and structuralism (with roots in Wladimir Propp and Michael Bakhtin’s works on myths and legends) are revealed in the analyses of “endless narrative permutations” (Żaglewski, 26). Readers from Poland will also notice that the author sometimes uses ideas developed in his earlier books only published in his home country.⁵

However, most of the research theories applied here have a strictly transnational, well-known pedigree. John Fiske’s strategies of encoding/decoding and negotiation as well as Walter J. Ong’s second orality serve as an introduction to Henry Jenkins, Andrew J. Friedenthal’s “strategy of retcon transmedia games” and Ulric Neisser’s concepts, which play a crucial role in Żaglewski’s close readings (altogether with many other inspiring academic tropes).

A Picnic at the Roadsides of the Batman Studies

It is easy to spot that Żaglewski’s main goal is to fill some important gaps in “Batmanology” related to the disregard of Joel Schumacher’s 1995 and 1997 film duology by many academics and film and comic fans. The author begins his investigation with some quotes from Kevin Feige’s article in which he claims that the opinions on the low artistic value of Schumacher’s Batman films led to the crucial changes in Hollywood’s strategies of adapting superhero comics into movie productions (Żaglewski, 1). The key words here are the categories of “perception” and “misperception” of the main characteristics in the comic style. The author shows that the unconventional aesthetics and conceptual unseriousness of Schumacher’s films (un)initially supported a trend towards dark, pseudo-realistic productions started in Bryan Singer’s *X-Men* films (2000, 2003). Żaglewski notices that after a re-evaluation of this pattern in Christopher Nolan’s dark post-noir adaptations, there was a significant backlash that led to more recent Marvel productions such as James Gunn’s *Guardians of the Galaxy* trilogy (2014, 2017, 2023) and Taika Waititi’s *Thor* duology (2017, 2022). In this way, the legacy of Schumacher’s vision, often accused by scholars and critics of an inappropriate comedic contribution (Żaglewski, 2), allowed for the opening of a new branch of the comic book film genre that was open to much more colourful worldbuilding and, also ready (to quote a joke by Żaglewski) “to make Batman funny and colourful again” (Żaglewski, 2).

5. Tomasz Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów: analiza współczesnego filmu komiksowego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017); Tomasz Żaglewski, *Superkultura: geneza fenomenu superbohaterów* (Kraków: Universitas, 2021).

The Polish scholar pays attention to some gender contexts of Schumacher's Batman legacy, in a polemic with Richard Fink (Żaglewski, 5–6), demonstrating that the gay context can apply not only to queer Batman, but also to the character of Spiderman, for example. The author intends in his further “close readings” to convincingly prove that such an approach goes beyond “the infamous rubber nipples, cite inferior one-liners and silly catchphrases provided by the absurdly cartoony villains,” and will allow to overcome critical discussions about “the dominance of style over substance, the not-so-ambiguous gay subtext, the essential lack of some serious tones in the story, etc.” (Żaglewski, 4). Finally, Żaglewski provides an introduction to further research into the actual relevance of the Schumacher duology in the 21st century and its influence on the film industry when adopting comic book storytelling for cinema, television and streaming platforms.

Liminal Batman, Further Explorations and the Zeitgeist of American 1960s

The first chapter explores the foundations of Batman's neon knight incarnation. Firstly, the author focuses on some less popular Batman figure incarnations, such as Pink Batman, building a vision of floating, liminal character of this character. After that, in discussing the impact of the infamous 1966 ABC series (Żaglewski, 28), Żaglewski refers to the technological change that accompanied the introduction of colour television in the United States. Rainbow Batman led to trends such as the softening of violence (Żaglewski, 35), which led to a diversification of male violence and the emergence of hip Bat-Dad characters (Żaglewski, 38).

On the one hand, it is a pity that in the section on camp relationships, the author did not mention Warhol's legendary lost film *Batman Dracula* (1964) or Jack Smith's famous performance from the film *Camp* (1965), with the scene of Batman coming out, which is sometimes cited in analyses of queer superhero strategies⁶ (cf. Angell, 182). On the other hand, it is important to mention that during his analyses of less popular or sometimes even “dead end incarnations” of Bat figures Żaglewski is fully aware that the legacy of Frank Miller's *Dark Knight Returns* comic album is being treated as the “bible for understanding the character” among fans and scholars, but he rightly suggests looking at the margins and examining whether these alternative approaches really destroy the core of the hero.

For sure, the author seems to be closest to Kevin Durand's opinion on the hybrid nature of the comic book canon, who claims that there is “no final, sacred

6. Callie Angell, “Batman and Dracula: The Collaborations of Jack Smith and Andy Warhol,” *Criticism* 56, no. 2 (2014), 159–186.

Batman timeline,” or Grant Morrison’s thesis that the flexibility of this fictional character (Żaglewski, 19) is a great example of how every canonical universe will be reinterpreted or deconstructed sooner or later. In such a perspective, pink, rainbow, cute and neon variants of Batman are just as important as steampunk, cyberpunk or even mediaeval incarnations of this character in the abyss of the transmedia machine.

And for some Batman fans, Jim Beard’s explanation proving that the original description of Batman’s origin does not include the element of darkness might be a hard bite to swallow, especially considering that most comic book scholars favour the traumatic vision of the Dark Knight, which allows them to easily apply some psychoanalytic interpretations. For me, the academic journey Żaglewski took me on was fascinating and highly inspiring – from the deep dive into the “bright and happy Silver Age crusader” (Żaglewski, 24), to some “rainbow” incarnations of Batman, and up to the socio-cultural contexts of the fandom wars between Batman Prime and the pre-Neon Knight mutations of that character.

Into the Neon-verse: Queering Batman, Deconstructing Darkness

The second chapter focuses on an in-depth reading of Schumacher’s “camp noir style.” Żaglewski focuses first on Schumacher’s filmography, trying to find some stylistic coherence in most of his works (which is quite a difficult task). The director’s bisexual orientation is one of the leitmotifs for the concept of sexual openness and the strategy of “queering batman” (Żaglewski, 52–53), which here serves to question heteronormativity and emasculation (an idea already explored in Schumacher’s opus magnum from 1993 – *Falling Down*). Other films such as *The Lost Boys* (1987), or *Flatliners* (1990) or *8 mm* (1999) are also perceived here as transgressive narratives with encroaching heroes. *Tigerland* (2000), with Colin Farrell, in particular seems to be an important case for Żaglewski, due to the liminal territories of its narration and “liquid creation” of the main character’s model (Żaglewski, 56–57). Finally, the author counters the image of Schumacher as a craftsman rather than an artist, presenting a conscious visionary who took Batman adaptations into “the most absurd and visually extreme realms” (Żaglewski, 59). At the outset, Żaglewski devotes considerable attention to the Tim Burton duology, emphasising that his two Batman films are in fact two very different projects, in some ways echoing some voices calling for the director of *Beetlejuice* (1988), particularly in his second film from 1993, to rather use characters of his own invention.

Certainly, the author provides ample evidence that Schumacher was determined to create his personal vision of a vivid comic book experience with neon aesthetics, a strange “psycho disco [...] where Frankenstein meets Las Vegas” (Żaglewski, 69). Simplification aside, he decided to ask the question of whether Batman can be happy. To expand on this last point, Żaglewski, among others, points out the differences in the soundtrack (Żaglewski, 94–95). He refers to the romantic tone of the ballads promoting both films – Seal’s “Kiss from the Rose” for *Batman Forever* and R. Kelly’s “Gotham City” from *Batman & Robin* which is further proof of a tone change in the Hollywood strategies of adapting comic books into movie format.

This kind of transformation also influenced the merchandising industry which is the point of Żaglewski’s studies as well. The author reports that American parents were concerned about the grotesque mood in Tim Burton’s *Batman Returns*. It was an excellent chance for Schumacher, who did not understand the sadness of this vision either. In contrast, he proposed a radically different vision of his Gotham City and its weird inhabitants, and his first film was very well received by children, which also pleased toy producers and fans who started to craft their own artifacts (Żaglewski, 79–87). Finally, both Burton and Schumacher’s cinematic universes are analysed from the transmedia potency in the forms of different video game adaptations that Żaglewski describes not only from a culture studies scholar perspective, but also as an experienced player (Żaglewski, 84–87).

The concluding themes of the research presented in the book are detailed at the end of the second chapter. It is about Batman’s self-acceptance in the context of overcoming the trauma that plagues him and about the transition from male hero to Bat-Dad persona, which has already been mentioned in the passages on camp themes in comic book adaptations about this character and is also taken up again in the last, third part of the book.

Neon is New Dark? Social Media, Fans, Nostalgia and the Dreams of Schumacher’s Cut

The third, the last and the shortest chapter of the book is called *The Neon Knight Triumphant*. The author indicates here the important change of view on Schumacher’s Batman duology. In 2020, the director’s death triggered a wave of nostalgia on social media. To analyse this phenomenon, Żaglewski draws on Svetlana Boym’s theses and underpins them with Henry Jenkins’s reading of the reception of the 1966 Batman film adaptation by the fandoms of the 1990s (Żaglewski, 108). Such an attitude is characterised by Ulric Neisser’s *repisodic memory*, which, in the words of Żaglewski, “describes the current mode of ‘remembering’ cult objects

as highly subjectivized events that involve a strong tendency to reject the potentially undesirable actual details of a particular cultural artefact. [...] According to Spigel and Jenkins, popular memory is therefore prototypical and constructive rather than specific and fixed. Even when interview participants talked about the programme [the Batman tv series from the 1960s] their descriptions were usually very general. Rather than remembering specific episodes, they recalled Batman in a repisodic manner, expressing a preference for isolated but recurring images” (Żaglewski, 108). In such a kind of *affect*, memories of attitudes towards cultural texts of the past are filtered through personal experiences, which are reinforced by a sense of nostalgia. The Polish scholar also analyses the phenomenon of directors’ final cuts, that became an interesting obsession among comic movie fans, demanding not only new versions of “badly edited” Zack Snyder films but also waiting for the extended cut of Schumacher’s Batman duology (Żaglewski, 117).

Moreover, in this perspective, every movie, comic book or video game mistake is “transformed into an actual advantage” (Żaglewski, 114). Żaglewski’s examination of the discourse of appreciation in social media seems to fit very well with his theses, but it might also be interesting to examine how Schumacher’s duology is perceived by the conservative side of the fandom, known for its attack on otherness, for example LGBT+ accents in the HBO series adaptation of the Naughty Dog Studio video game *The Last of Us*.

Sadly, the final section of the book, which deals with research into Batman fandom and statements about the renaissance of Schumacher’s vision and the hauntological aspect of fans’ memories of the comics and the director’s work, seems to me a little too brief and cites no quantitative or qualitative research. However, I am fully aware that this is one of the most difficult aspects of the research, as many of the statements on the internet are highly affective and their authors are unlikely to want them cited in academic books.

Of Editors’ Choices and a Few Minor Blind Spots

Although I consider Tomasz Żaglewski’s monograph to be one of the most insightful and brilliant close-ups of comic book adaptations, there are some concerns that could be included in the second expanded version of his research.

Firstly, I had to indicate that sometimes Żaglewski treats the statements of film characters as casual comments by Schumacher about the film industry but does not reveal the extent to which the director was influenced by the scripts of his two film adaptations. The author of *Neon Knight* also tends to return somewhat obsessively to the same themes (Bat-dad, Batman’s scandalous nipples) and backs up his theses with quotes that can be a bit overwhelming for the reader.

References to the most recent Batman movie to date, *The Batman* (2022) by Matt Reeves, also only appear in the last part of the book, suggesting that the author finished his book during the premiere of the latest film adaptation and decided not to link it to the previous parts, but to stick with Christopher Nolan's trilogy and probably wait for the next parts of this expanding universe to be released in theatres (Reeves's *The Batman Part II*) and on streaming platforms (e.g., recent HBO's series about Penguin) to incorporate them into the next research project.

The editorial standard is also somewhat disappointing. Although the monograph has a sturdy cover and a well-chosen and designed title page, it is a shame that it does not include images from comics, movies, or at least some fandom artwork analysed in some parts (with a great use of Jennifer Dondero's essay to the close reading of the famous "slapping Batman" meme). However, at a time when publishers are moving to the system of cheaper digital printing and wider promotion of e-books, this practise seems to be an increasingly common sacrifice for book authors to make.

The last case, which might be perceived as somewhat controversial by more classically oriented academic readers, is the long titles of the chapters, which mostly refer to dialogues from the films. This concept may not appeal to everyone, but in my opinion, it fits very well with the idea of creating a solid monograph that does not put off fans and perhaps unites both circles with a sense of humour, *nota bene*, which is not so common in cultural studies and which the author doses at the right moments.

Conclusions

In conclusion, I would like to strongly emphasize that the importance of the book's content and the author's considerable academic research skills should not be undermined by this final sample of my minor criticisms. The book offers valuable insights into the history and development of Batman comics and their transformations into films, tv and streaming series or video games. Furthermore, the extensive range of theories, sources, analytical methods and case studies presented by the scholar provides a solid foundation for future researchers who wish to explore previously overlooked aspects and fringe areas of Batman comics studies. Żaglewski's look at popular culture and comics offers a unique approach that combines a wide range of fan theories with a bit of quantitative research and an impressive historical knowledge of superhero culture. His monograph can serve not only as a valuable source of information on the less-studied period of Batman studies, but also as a short but concise handbook that teaches students modern ways of interpreting audiovisual culture in the age of social media and the

tendency to create alternative canons. The chronological structure, clear presentation of theses and compelling selection of theories are likely to encourage reading not only by fans interested in comics, but also by scholars who want to keep up to date with current phenomena in popular culture and ways of exploring them.

Bibliography

- Angell, Callie. "Batman and Dracula: The Collaborations of Jack Smith and Andy Warhol." *Criticism* 56, no. 2 (2014), 159–186.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. London–New York: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Fiske, John, John Hartley. *Reading Television. New Accents. Second Edition*. London–New York: Routledge, 2003.
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Translated by Alan Mark Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- Williams, Lynda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible."* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1999.
- Żaglewski, Tomasz. *Kinowe uniwersum superbohaterów: analiza współczesnego filmu komiksowego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Żaglewski, Tomasz. *Superkultura: geneza fenomenu superbohaterów*. Kraków: Universitas, 2021.
- Żaglewski, Tomasz. *Neon Knight Forever: The Legacy of Joel Schumacher's Batman Duology*. London–New York: Bloomsbury Academic, 2024.



Grażyna Osika

Zatrute ścieżki refleksji

O potrzebie rozwijania cnoty krytycznego myślenia

Celem rozważań jest próba zrozumienia podstaw kryzysu, w jakim znajduje się obecnie nasza “wydolność” poznawcza, na którą wpływ mają technologicznie uwarunkowane procesy dezinformacyjne oraz bezrefleksyjne ukierunkowany sposób projektowania cyfrowych technologii komunikacyjnych. Realizacja wskazywanych zamierzeń wymagała wstępnego zdefiniowania samego pojęcia refleksji, co pozwoliło w dalszym toku analiz prześledzić ewentualne zależności zachodzące pomiędzy jej kondycją a medialnie kształtowanym środowiskiem komunikacyjnym. W badaniach wykorzystano analizę conceptualną. Przyjęto, że remedium na zaistniałą sytuację jest krytyczny namysł pozwalający budować bardziej zrównoważone relacje z technologią, wspierające jakość refleksji.

Słowa kluczowe: refleksja, krytyczne myślenie, cyfrowa technologia komunikacyjna, heurystyki

Ewa Bogalska-Martin

Uniwersytet francuski

jako miejsce kształtowania myśli krytycznej?

W tekście przeprowadzono analizę miejsca zajmowanego przez uniwersytet francuski w procesach budowania i rozpowszechniania myślenia krytycznego, które wpływają na kształt debaty publicznej i wybory polityczne, ekonomiczne i prawne związane z procesami rozwoju państwa i jego instytucji, dostarczając wiedzy, w tym wiedzy krytycznej, dla ich realizacji.

Odpowiedź na to pytanie wiedzie przez analizę społeczno-historyczną miejsca zajmowanego przez uniwersytet na mapie instytucji kształcących i “produkujących” wiedzę naukową we Francji: uniwersytety, CNRS, Grandes Écoles, Instytuty naukowe oraz efektów prowadzonych od 1968 reform uniwersytetów. Wymaga to również analizy sposobów budowania karier naukowych i studenckich oraz kultur uniwersyteckich, które współtworzą strukturę relacji hierarchicznych między grupami tworzącymi społeczność uniwersytecką (nauczyciele, studenci).

Słowa kluczowe: myśl krytyczna, uniwersytet francuski, kariery uniwersyteckie

Jakub Dadlez

Próba pojęcia metafizyki

W artykule podjęto próbę nowego ujęcia metafizyki z pomocą filozofów, którzy zwykle uchodzą za przeciwników metafizycznej tradycji. Dokonano tego na podstawie etymologicznej

dekonstrukcji i ukazania “technicznego” sposobu bycia człowieka w naturze. W kolejnej części pokazano Michela de Montaigne’a jako przykład zarysowanej metafizycznej natury człowieka – “natury zwyczajowej”. Istotny jest dla niej akt pisania, rozumiany zarazem dosłownie i metaforycznie. Stąd w ostatniej części artykułu dla metafizyki jako ciągle żywego wyzwania dla współczesnej filozofii najlepszą formą okazuje się esej.

Słowa kluczowe: metafizyka, esej, Michel de Montaigne, natura, dekonstrukcja

Bartosz Stopel

Cudowne poznanie: dlaczego fikcyjne światy są niespójne
(i dlaczego to dobrze)

Chociaż według narratologii kognitywnej wszystkie fikcyjne światy są z konieczności niekompletne i są modelowane jedynie bardziej szczegółowo przez operacje umysłowe konsumenta opowieści, twierdzę, że modele mentalne tworzone przez narracje są również zazwyczaj niespójne. Jednakże, wbrew powszechnemu przekonaniu, nie stanowi to poważnego problemu dla poznania lub oceny ze względu na konwencjonalne zawieszenie niewiary. Ponieważ nasze zdolności poznawcze w zakresie tworzenia reprezentacji i wyciągania wniosków obejmują te same procesy poznawania fikcji i mapowania świata rzeczywistego, odwoływanie się do konwencji jest powierzchowną odpowiedzią, pod którą kryją się pewne fakty dotyczące ludzkiego poznania: że w obu przypadkach konstrukty wydają się podobnie iluzoryczne i niespójne, że jest ono chaotyczne i ogranicza się do najważniejszych bieżących zadań, kierując się wąsko rozumianą praktycznością. Twierdzę, że w ostatecznym rozrachunku tak naprawdę nie musimy szczegółowo wyobrażać sobie fikcyjnej fantastyki, ponieważ fantastyczność (lub cudowność) wkracza w całe poznanie.

Słowa kluczowe: narratologia kognitywna, niekompletność, niespójność, światy fikcyjne, poznanie, fantastyka

Magdalena Rembowska-Płuciennik

“Nażywość”, streaming, współobecność
Literackie opowiadanie drugoosobowe
we współczesnym otoczeniu medialnym

Artykuł poświęcony jest przyczynom rosnącej popularności narracji drugoosobowej w literaturze druku. Wyjaśnia, dlaczego ta niegdyś uznawana za ekstremalnie eksperymentalną forma opowiadania wydaje się szczególnie kompatybilna ze współcześnie zachodzącymi zmianami w otoczeniu medialnym: zwłaszcza w mediach interaktywnych i cyfrowych. Autorka wymienia te immanentne cechy narracji drugoosobowej, które ewokują wrażenie odbioru i tworzenia na żywo oraz aktywizują odbiorcę, dając mu poczucie bezpośredniej partycypacji w fikcyjnych zdarzeniach.

Słowa kluczowe: narracja drugoosobowa, narracja transmedialna, doświadczenie na żywo, partycypacja

Anna Bugajska

Stając się jeżozwierzem: migracyjne tożsamości w cyfrowej utopii

Celem artykułu jest omówienie znaczenia badań nad migracjami dla lepszego zrozumienia przemian tożsamości człowieka w momencie wkroczenia w przestrzeń cyfrową, zważywszy na to, że ta ostatnia często przedstawiana jest jako utopijna. Wspomnianą przemianę i fragmentaryzację ludzkiej jaźni i tożsamości można porównać do tej, której doświadczają migranci. Porównując spostrzeżenia Hillisa (1999), Hron (2009), Zuboff (2019) i Sisto (2022), można odkryć wiele punktów wspólnych między badaniami nad utopiami, badaniami nad migracjami oraz kulturą cyfrową, które pozwalają spojrzeć z nowej perspektywy na doświadczenia coraz bardziej zdigitalizowanego, postpandemicznego społeczeństwa.

Słowa kluczowe: utopia, cyfryzacja, migracje, trauma, tożsamość

Jacek Mydła

Zmysłowa bezpośredniość i dystans narracyjny w opowiadaniach o duchach M. R. Jamesa

Jacek Mydła omawia widzenie duchów i dystans narracyjny w opowiadaniach o duchach M. R. Jamesa (odnosząc się głównie do utworu „Count Magnus”). Kontekst teoretyczny składa się ze starożytnych (Platon) i współczesnych (Booth, Genette) teorii narracji, uwiadczenia priorytetowe traktowanie elementu „pokazywania” i widzenia w narracji literackiej. Waloryzację językowo zapośredniczonej percepcji można odnaleźć już u Platona, pomimo krytyki mimesis, jaką przeprowadził ten filozof w *Republice*. Współcześnie otrzymała ona teoretyczną podbudowę w Genette’a teorii focalizacji oraz w historycznoliterackich studiach nad wiktoriańskim *ghost-seeing* (widzeniem duchów; Smajić). W tym kontekście Mydła omawia sposób, w jaki M. R. James zmniejsza dystans narracyjny, aby umożliwić zapośredniczone widzenie ducha, a równocześnie, poprzez zastosowanie ram narracyjnych, ostrzega owego czytelnika przed pułapkami artystycznie wykreowanej percepcyjnej bezpośredniości.

Słowa kluczowe: opowiadanie o duchach, mimeza, focalizacja, narracja, dystans, bezpośredniość

Marek Mikołajec

Z innej beczki. O *Utopku* Leszka Libery

Omawiając powieść Leszka Libery, autor dowodzi, że po pierwsze debiut pisarza zasługuje na większą uwagę badaczy i czytelników, a po drugie, pokazując, że skandalizującego, brudnego, zanurzonego w niskości cielesnych utrapień *Utopka* można czytać w kontekście subtelnej gry autotematycznej, opowieści o opowieści, która wyraża się w krytyce idei fundamentalnych, stereotypów, a także narracji na opak o etnicznych animozjach na terenie Śląska. Opowieści przede wszystkim kompletnej, artystycznej – tym bardziej ciekawej, że napisanej w duchu wolnomyślicielskiej *anaidei* (bezwstydu). Będącej tylko maską, za którą skrywa się doniosła, kulturowa i terapeutyczna rola literatury jako medium, które generując historie, sublimuje najciemniejsze energie i daje język do wyrażenia – niewyraźnego.

Słowa kluczowe: *anaideia*, psychopolityka, autotematyzm, powieść pikarejska, psychoanaliza, gender studies, studia nad przemocą, skatologia, Diogenes z Synopy, Śląsk

Jan Potkański

Alegoria ironii w *Objawieniu Bogini-Świni* Marcina Czuba

Artykuł zestawia powieściowy debiut Marcina Czuba, *Objawienie Bogini-Świni*, z drugą częścią eseju Paula de Mana "Retoryka czasowości", poświęconą ironii, wskazując na zaskakujące zbieżności głównych motywów w tych tak odmiennych i odległych czasowo tekstach. Zestawienie to pozwala zinterpretować powieść Czuba jako utwór skrycie metafikcjonalny, refleksyjnie podsumowujący dorobek literacki pokolenia, do którego należy bardzo późno debiutujący autor, a zarazem pogłębić rozumienie jawnej i stricte współczesnej warstwy tekstu jako głosu w dyskusji o relacjach ludzi ze zwierzętami, zwłaszcza rzeźnymi.

Słowa kluczowe: roczniki siedemdziesiąte, prawa zwierząt, intertekstualność, debiut

Justyna Budzik

Refleksje artystyczne w polskiej liryce emigracyjnej
Przypadek Anny Frajlich

Tekst poświęcony jest refleksji artystycznej w liryce Anny Frajlich, polskiej poetki emigracyjnej. Głównym przedmiotem analizy jest jej osobisty namysł nad przestrzenią egzystencji ludzkiej, dla którego pretekstem staje się szeroko pojęta sztuka. Autorka szkicu skupia się na kilku wybranych wierszach pochodzących z dwóch okresów emigracyjnych Frajlich – włoskiego i amerykańskiego – w których dostrzega się symboliczne, ale znaczące w kontekście osobistej refleksji egzystencjalnej poetki, inspiracje sztuką. W centrum zainteresowania badawczego znalazły się utwory, w których można wskazać pikturalny kontekst, choć nie zmierzają one w kierunku werbalnej rekonstrukcji dzieła sztuki, więc nie wpisują się w klasyczną definicję ekfrazy.

Słowa kluczowe: obraz, obrazowanie artystyczne, pikturalny kontekst, ekfraz

Marek Hetmański

Jeszcze jeden koniec filozofii

Tekst jest recenzją książki Jana Hartmana *Zmierzch filozofii*, w której głosi on tezę o nieuchronnym zakończeniu "projektu kulturowego zwanego filozofią". Prowadzi metafilozoficzną analizę nieuprawnionych roszczeń filozofii, która ukonstytuowała swój autonomiczny przedmiot, jakim jest "filozofowanie", narzucające go humanistyce. Hartman argumentuje, że nie chodzi o samorefleksję czy samokrytykę filozofii, gdyż właśnie taka postawa podtrzymuje zgubne przekonanie o wyjątkowej jej roli. Filozofia wyczerpuje swoje "zasoby retoryczne", przegrywa z nauką w społecznym oddziaływaniu. Jest zaledwie literackim konceptualizowaniem świata, żyje współcześnie dzięki uniwersytetom i wydawnictwom. W imię uczciwości intelektualnej należy pogodzić się z kulturowym faktem, że następuje kres filozofii i nic go nie odwróci.

Słowa kluczowe: kulturowy projekt filozofii, roszczenia filozoficzne, metafilozofia

Jakub Sebastian Konefał

Tragiczny przypadek “bycia pomiędzy”

Artykuł stanowi recenzję książki Tomasza Żaglewskiego pt. *Neon Knight Forever. The Legacy of Joel Schumacher's Batman Duology*. Książka Tomasza Żaglewskiego jest pierwszą napisaną przez polskiego naukowca monografią dotyczącą filmowych adaptacji komiksów o Batmanie. Książka została podzielona na trzy części. Pierwsza część dotyczy recepcji filmów *Batman Forever* (1995) oraz *Batman i Robin* (1997) w reżyserii Joela Schumachera. W tym rozdziale Żaglewski kładzie podwaliny pod swoje badania nad postacią Neonowego Rycerza w filmach Schumachera. W drugim rozdziale autor analizuje reżyserską koncepcję “żywego komiksu”, czasami przedstawianego także jako “żywy film animowany”, skonstruowany jako alternatywa dla mrocznej estetyki Tima Burtona z jego dwóch filmów z lat 1989 i 1992 (*Batman* i *Powrót Batmana*). Trzecia część monografii dotyczy m.in. kategorii pamięci kulturowej, roli nostalgii w kulturze popularnej oraz kluczowej roli społeczności internetowych w kulturze komiksu cyfrowego.

Słowa kluczowe: *Batman Forever*, *Batman Returns*, *Neon Knight*, adaptacje filmowe, Joel Schumacher, Tomasz Żaglewski



Problematyka

Kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury i filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji.

Wymagane dokumenty w nadesłanym zestawie

- manuskrypt tekstu (min. 25 i max. 40 tysięcy znaków ze spacjami)
- tytuł artykułu po polsku i po angielsku (max. 120 znaków ze spacjami)
- bibliografia w formacie Chicago Humanities (zob. instrukcja poniżej)
- streszczenia po polsku i po angielsku (min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami)
- słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (max. 75 znaków ze spacjami)
- nota biograficzna o autorze (min. 600 i max. 800 znaków ze spacjami)
- numer ORCID autora
- afiliacja autora
- oficjalne licencje lub zgody na reprodukcję materiałów cudzego autorstwa
- źródła i typy licencji dla materiałów na licencjach otwartych

Standardy językowe

Nadesłane teksty artykułów i streszczeń muszą spełniać międzynarodowe standardy akademickiej angielszczyzny (poziom językowy wykształconego native-speakera języka angielskiego) oraz akademickiej polszczyzny.

Zastrzeżenia

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nienaruszających merytorycznej strony opracowania. Teksty niekompletne oraz teksty opisane niekompletnymi metadanymi będą odrzucane. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Instrukcje dotyczące formatowania i innych wymogów

Szczegółowe instrukcje dotyczące formatowania tekstów oraz obsługi zgłoszenia w systemie OJS znajdują się na stronie internetowej *Er(r)go* w zakładce „Dla Autorów” pod adresem: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/information/authors>

Kontakt

Korespondencję należy kierować na adres errgo@us.edu.pl



Themes

Culture and its products; the ontology of artefacts; methodologies of literary and cultural research; critical theory; comparative literary studies; trends and tendencies in culture/literature; interdisciplinary relations; liminal spaces between culture, literature, philosophy, anthropology, sociology, etc.; transformations of paradigms; trends and contexts; literary-theoretical and cultural syntheses – and related areas.

Editorial policy

Except for commissioned texts, or new (first) translations, *Er(r)go* does not accept texts previously published. Reprints are admissible in thematic issues if a given text is particularly important from the point of view of the overall conception of the issue. Submissions undergo the procedure of double-blind peer review, the outcome of which decides about the qualification of the text for publication.

Documents required in the submission package

- text manuscript (min. 25 and max. 40 thousand characters incl. spaces)
- the title of the article in English and in Polish (max. 120 characters incl. spaces)
- bibliography formatted in Chicago Humanities style (see instructions below)
- abstracts in English and in Polish (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- key words in English and in Polish (max. 75 characters incl. spaces)
- author's bio (min. 600 and max. 800 characters incl. spaces)
- author's ORCID number
- author's affiliation
- written permissions and licenses for copyrighted material (e.g.: images)
- in the case of open-license or owned materials, a declaration concerning the type of the license and the source of the graphic

Language standards

Submissions, including abstracts, must meet the world-wide standards of academic English (educated native speaker proficiency level).

Disclaimer

The Editors reserve the right to introduce modifications that would not affect the merit of the study to the texts submitted to *Er(r)go*. Incomplete submissions, or submissions missing metadata will be rejected. The Editors also reserve the right to reprint texts submitted to the journal in anniversary or special issues of the *Er(r)go*.

Instructions on formatting and other requirements

Detailed instructions on text formatting and handling of the application in the OJS system can be found on the *Er(r)go* website in the “Authors’ Guidelines” tab at: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/information/authors>

Contact

Correspondence should be sent to: errgo@us.edu.pl

Projekt serii / series designer: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce / on the cover:
Nostalgie ironisty / The Ironist's Nostalgia
Autor/ photo by: Wojciech Kalaga

ISSN 2544-3186



(CC BY-SA 4.0)

Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Kontakt z Redakcją / Contact Info

e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.pl>

Wydawca / Publisher

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Jordana 18
40-043 Katowice
tel.: 32 359 21 77
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl
www.wydawnictwo.us.edu.pl

Współwydawca / Co-publisher

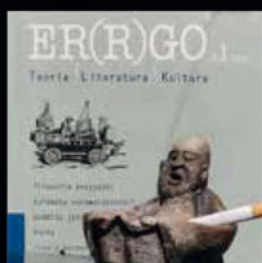
“Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, fax: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
www.slaskwn.com.pl

Wydanie pierwsze arkuszy wydawniczych: 16,0
arkuszy drukarskich: 14,75

Theory | Literature | Culture

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze / in the next issue:

ruiny/gruzy/resztki
ruins/remnants/remains

ekologie kryzysu / ecologies of crisis

dźwięk dystopii / the sound of dystopia

historie z odzysku / salvaged stories

nietzsche, lacan, derrida / nietzsche, lacan, derrida

ruiny (meta)nowoczesne / (meta)modern ruins

urok odpadu / the charm of waste

miasta spustoszone / desolate cities

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2544-3186



9 772544 318507



Więcej o książce



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

