



Śląskie Studia Polonistyczne
2021, nr 1 (17)

Rozprawy i artykuły

LITERATURY MNIEJSZE

Leszek Drong
Tomasz Kamusella
Małgorzata Myk
Ewa A. Łukaszyk
Izabela Poręba
Anna Sawicka

Prezentacje

GHERASIM LUCA

Śląskie Studia Polonistyczne

2021, nr 1 (17)

Rada Naukowa

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Maria Delaperrière (INALCO Paris)
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Jens Herlth (Universität Freiburg)
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa (Moskwa, Rosja)
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Leonard Neuger (Stockholms universitet)
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
François Rosset (Université de Lausanne)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Marek Tomaszewski (INALCO Paris)
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

Zespół Redakcyjny

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ
(anna.kaluza@us.edu.pl)
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr Marta Baron-Milian
(marta.baron@us.edu.pl)
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)
Członkowie redakcji: dr hab. Maria Barłowska, prof. UŚ;
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa;
dr Michał Hanczakowski (Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, Czechy)

Redaktor naukowa działu *Literatury mniejsze*
Anna Kałuża

Redaktor naukowa działu *Prezentacje o Gherasimie Luce*
Marta Baron-Milian

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji
plac Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice

Oficjalna strona internetowa czasopisma:
<https://www.journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

Spis treści

Rozprawy i artykuły Literatury mniejsze

- Leszek Drong Ograniczanie Irlandii. Badania (po)nad granicami i literatura rozbiorowa
- Tomasz Kamusella Xenophobia and anti-Semitism in the Concept of Polish Literature
- Małgorzata Myk Minor American: New Narrative, awangarda, *queer*, nekropolityka (Eileen Myles, Magdalena Zurawski, CA Conrad)
- Ewa A. Łukaszuk Literatury mniejsze – poszukiwanie synergii przez rozplenienie napięć. Rozważania śródziemnomorskie
- Izabela Poręba Literatura postkolonialna – literatura mniejsza. Pisarstwo postkolonialne wobec koncepcji Deleuze’a i Guattariego
- Anna Sawicka Àngel Guimerà – czy tylko dobro narodowe Katalończyków?

Prezentacje Gherasim Luca

- Gherasim Luca Czerwone echo (*przełożył Jakub Kornhauser*)
- Gherasim Luca Pragnienia pragnienia (*przełożył Jakub Kornhauser*)
- Budząc wampira. Z Jakubem Kornhauserem o Gherasimie Luce, rumuńskim surrealizmie i niespełnieniu rozmawiają
Marta Baron-Milian i Piotr Bogalecki
- Michalina Kmieciak Kochając obiekty wdzięcznie niejasne. Teoria miłości Gherasima Luki
- Jakub Kornhauser Obiekty obiektywnie ofiarowane w *Biernym wampirze* Gherasima Luki jako przedmioty niedostępne i ambiwalentne

Varia

- Joanna Szweda Po-słowie katowickiej neoawangardy. Wokół tekstów Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika
- Mirela Jaśkowiec Metafory w dyskursie krytycznym Krzysztofa Uniłowskiego

Table of Contents

Essay and Articles

Minor Literatures

Leszek Drong Delimiting Ireland: (Trans)border Studies and Partition Literature

Tomasz Kamusella Xenophobia and anti-Semitism in the Concept of Polish Literature

Małgorzata Myk Minor American: New Narrative, the Avant-Garde, Queer Lives, and Necropolitics (Eileen Myles, Magdalena Zurawski, and CA Conrad)

Ewa A. Łukaszyk Minor Literatures – In Search of Synergy Through the Dissemination of Tensions Mediterranean Consideration

Izabela Poręba Postcolonial Literature – Minor Literature: Postcolonial Writing in View of the Work of Deleuze and Guattari

Anna Sawicka Àngel Guimerà – A National Treasure – For Catalan Only?

Presentations

Gherasim Luca

Gherasim Luca The Echo Painted Red (*translated by Jakub Kornhauser*)

Gherasim Luca The Desired Desire (*translated by Jakub Kornhauser*)

Waking Up the Vampire: Marta Baron-Milian and Piotr Bogalecki talk to Jakub Kornhauser about Gherasim Luca, Romanian Surrealism and Non-fulfillment

Michalina Kmieciak Loving Gracefully Unclear Objects: Gherasim Luca's Theory of Love

Jakub Kornhauser Objectively Offered Objects in *The Passive Vampire* by Gherasim Luca as Ambivalent and Unapproachable Things

Varia

Joanna Szweda After-word of the Katowice Neo-avant-garde Around the Texts by Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik

Mirela Jaśkowiec Metaphors in Krzysztof Uniłowski's Critical Discourse


Rozprawy i artykuły

Literatury mniejsze



Leszek Drong

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0001-8395-013X>

Ograniczanie Irlandii

Badania (po)nad granicami i literatura rozbiorowa

Delimiting Ireland: (Trans)border Studies and Partition Literature

Abstract: The 2016 referendum in the UK and then Brexit itself, formally introduced in 2020 and finalized – upon the conclusion of the transition period – at the beginning of 2021, have significantly affected the status of the border on the island of Ireland. Once the UK left the European Union, the border that separates the Republic of Ireland from Northern Ireland became an EU border as well. Although overnight the lives of the Irish people crossing the border did not change that much, gradual, and far-reaching, transformations have been taking place in the minds of the Irish and the British and in the overall economic, social and political circumstances on both sides of the old/new border. This essay seeks to address the Irish border's history as well as its cultural and geopolitical contexts, based on the most useful insights of border studies. That perspective is enriched by elements of cultural memory studies to develop a position sensitive to the needs and aspirations of the border communities and individual borderlanders, who look for support and inspiration to their own local cultures and literary discourses. The aim of this essay is to explore various facets of the Irish border in light of the 2016 referendum's results and ramifications. What is characteristic of the Tory neoimperialist vision and rhetoric in the UK is its disregard for the local, minority and regional issues on the island of Ireland. In consequence, the status of the 56 per cent of the inhabitants of Northern Ireland who voted “Remain” in the 2016 referendum may be described as that of a marginalized minority in their own country.

Keywords: border, Northern Ireland, Brexit, cultural memory, partition literature, nationalism

Po raz pierwszy przekroczyłem granicę między Republiką Irlandii a Irlandią Północną w marcu 1992 roku na tylnym siedzeniu samochodu osobowego, którego marki nawet nie dojrzałem po zmroku, uradowany wraz z koleżanką, że udało nam się późnym wieczorem „złapać stopa” do Enniskillen, najbliższego miasteczka po północnej stronie. Z południa, gdzie wówczas studiowaliśmy (na University College w Galway), przywiodła nas ciekawość i żądza przygód. W Irlandii Północnej toczył się wciąż konflikt między dwiema wspólnotami plemiennymi, powszechnie nazywany wtedy w Polsce konfliktem między katolikami i protestan-

tami. Samochodem kierował mężczyzna na oko trzydziestoletni, ubrany w ciemny golf i skórzaną kurtkę. Na głowie miał kaszkiet i jak na Irlandczyka był wyjątkowo małowówny. Obejrawszy wcześniej kilka filmów i przeczytawszy kilka powieści na temat konfliktu, nie miałem najmniejszych wątpliwości – kierowca należał do Irlandzkiej Armii Republikańskiej (IRA). Kontrola na granicy przebiegła jednak bez większych przeszkód; strażnik, który wyłonił się z budki wielkości polskiej sławojki, zadał nam tylko kilka pytań i puścił samochód w dalszą drogę. W Enniskillen, niecałe pięć lat po głośnym zamachu bombowym zorganizowanym tam przez IRA, również nie zostaliśmy zatrzymani przez patrolujących ulice brytyjskich żołnierzy, a po chwili ponury kierowca wysadził nas w centrum. Pożegnaliśmy się pospiesznie.

Potem jeszcze wielokrotnie przekraczałem granicę już po podpisaniu porozumienia wielkopiątkowego (z 10 kwietnia 1998 roku; *The Northern Ireland Peace Agreement*, 1998), nie myśląc o tym, jak bardzo granica ta się zmieniła i co to oznacza dla Irlandczyków – aż do listopada 2018 roku, kiedy pojechałem do Derry/Londonderry (miasta nie tylko dwóch plemion, lecz także dwóch rywalizujących z sobą nazw), by świadomie i z premedytacją przyjrzeć się konkretnemu przejściu granicznemu opisanemu przez Seamusa Deane’a w autobiograficznej powieści *Czytając w ciemności*. Wróć jeszcze do okolic rodzinnego miasta Deane’a, wcześniej jednak winien jestem Czytelnikowi kilka słów wyjaśnienia, dlaczego współczesnego humanistę miałyby zainteresować problematyka związana z zachodnią granicą Unii Europejskiej – z tym, gdzie granica ta została ustanowiona, jakie to ma konsekwencje, skąd wzięła się granica obowiązująca wcześniej, a także co było pretekstem do wytyczenia obecnej. Innymi słowy, chciałbym zaproponować spojrzenie na granicę irlandzką przez pryzmat jej historii, określonej kultury z nią związanej, ludzi zamieszkujących obszar przygraniczny (określanych mianem *Borderlanders*, *border people* albo *border communities*) oraz szeroko pojętego kontekstu geopolitycznego powiązanego z zagadnieniami tożsamościowymi i językowymi. Wyczerpujący i przejmujący obraz przeszłości obszaru przygranicznego w okolicach Derry/Londonderry daje – oprócz powieści Deane’a – znakomita autobiografia rodzinna (opisująca życie trzech pokoleń) pióra Darrana Andersona zatytułowana *Inventory: A River, A City, A Family* [*Spis inwentarza. Rzeka, miasto, rodzina*] (ANDERSON, 2020).

Przez pierwsze lata bezpośrednio po referendum brexitowym w 2016 roku na większej z Wysp Brytyjskich o granicy irlandzkiej zapomniano albo na wszelki wypadek starano się o niej, jako niewygodnej i kłopotliwej, nie myśleć. Optyka imperium, przy okazji referendum na powrót wpisana w wizję przyszłości Zjednoczonego Królestwa, ograniczała się do wizji Wielkiej Brytanii, bo tak łatwiej ukazać podatnikom doraźne korzyści z wywikłania

się z unijnych zobowiązań budżetowych, a także kształt planowanych przemian po opuszczeniu Unii Europejskiej. Zamierzam tutaj uzupełnić tę optykę hegemonu (z siedzibą w Londynie) o optykę kultury niehegemonicznej, mniejszej (z mnogimi siedzibami po obu stronach granicy, między innymi w Dublinie i Belfaście). Od lat na interakcjach kultury i geopolityki skupiają się badania określane jako *border studies*, czyli badania nad granicami. Jest to obszar badań kojarzony przede wszystkim z politologią, historią, antropologią i socjologią. W niniejszym eseju zamierzam uzupełnić obraz takich badań o elementy literaturoznawcze zaczerpnięte z irlandzkiego kontekstu postzależnościowego, uważam bowiem, że mają owe badania potencjał ogólnohumanistyczny, a konsekwencje rekonfiguracji granic dotyczą wielu rozmaitych aspektów naszej egzystencji. I nie chodzi mi tylko i wyłącznie o ograniczenie mobilności obywateli Europy Środkowej ze względu na opuszczenie Unii Europejskiej przez Zjednoczone Królestwo. Zmiana statusu granicy irlandzkiej pociąga za sobą znacznie poważniejsze skutki dla każdego Europejczyka. Gdy na Wyspach Brytyjskich przedstawiano mieszkańcom Zjednoczonego Królestwa wizję (iluzję?) jego suwerenności po opuszczeniu Unii Europejskiej, ukazania tych skutków zaniedbano. Doraźna, nacjonalistyczna polityka Partii Konserwatywnej odarta z wymiaru humanistycznego okazała się, co już teraz wyraźnie widać, zgubna i fałszywa.

W jednej z najważniejszych prac naukowych poświęconych współczesnym granicom Alexander Diener i Joshua Hagen zauważają nieco sentencjonalnie (ale i niezwykle trafnie), że „każda granica ma swoją historię” (DIENER, HAGEN, 2010, s. 11), podkreślają też wielowymiarowość pojęcia, którym się zajmują. Garrett Carr, który podjął decyzję, by przemierzyć wzdłuż całą linię graniczną oddzielającą Republikę Irlandii od Irlandii Północnej, uświadomił sobie tuż po referendum brexitowym, że teraz „ogład granicy będzie wymagał również cofnięcia się myślami w czasie, nakreślenia jej przeszłości”¹ (CARR, 2017, s. 5). Gdyby ktoś miał wątpliwości, czy refleksja nad statusem, konceptualizacjami oraz przedstawieniami kulturowymi określonej granicy (lub granic jako takich) może stanowić inspirację dla humanisty, wystarczy wskazać, obok oczywistego kontekstu geopolitycznego, nierozzerwalnie z nim splecione konteksty: symboliczny (w tym tak zwany sensotwórczy) i psychologiczny, a także znaczenie granic w powiązaniu z historią, kulturą, a nawet estetyką krajobrazu oraz antropologią. W sposób szczególnie przystępny wprowadza w te symboliczne i psychologiczne konteksty dyskurs literacki – daje do nich dostęp poprzez rozmaite gatunki usank-

1 Wszystkie przekłady z języka angielskiego w tym eseju, z wyjątkiem powieści Seamusa Deane’a, są mojego autorstwa.

cjonowane tradycją kulturową (takie jak powieść psychologiczna czy dramat symboliczny), ale trzeba też pamiętać, że każdy tekst pisany (a nawet dowolna forma komunikacji werbalnej) jako medium symboliczne pełni podobną funkcję, jeśli opisuje granicę lub o niej traktuje. Staje się w ten sposób dyskursem liminalnym.

W kontekście akademickim tradycyjny, konserwatywny podział na dyscypliny wiąże się z uznaniem nienaruszalności i nieprzenikalności granic, a więc zamknięciem się w skansenie odizolowanym od współczesnego świata nacechowanego kulturową mobilnością, migracją, intelektualną zmiennością i niecierpliwością (Stephen Greenblatt używa tutaj pojęcia *restlessness* – GREENBLATT, 2009, s. 2). Badania nad granicami w kształcie, jaki chciałbym tu zaproponować – a więc w pewnym sensie też badania **ponad** granicami – to z kolei propozycja transdyscyplinarna, czerpiąca z wielu dziedzin, choć niewątpliwie mocno osadzona w szeroko rozumianej humanistyce i wiele zawdzięczająca zarówno antropologii, jak i filologii. Ponadto dyskursy graniczne oraz badania nad granicami znakomicie uzupełniają się z badaniami nad pamięcią kulturową ze względu na znaczenie przeszłości i potrzebę refleksji nad historią oraz relacjami między wspólnotami po obu stronach granicy w dłuższej perspektywie. Szczególnego znaczenia w tym kontekście nabiera kategoria pamięci transkulturowej, wprowadzona kilka lat temu do obiegu naukowego przez Astrid Erll. Erll uważa, że pamięci kulturowej nie można postrzegać jako ograniczonej do wspólnoty narodowej i zamkniętej w obrębie określonych granic (ERLL, 2011, s. 11; 2018, s. 275–276). Prerogatywą pamięci transkulturowej jest właśnie przekraczanie zarówno granic politycznych, jak i historycznych. Warto dodać, że niejednokrotnie badania nad granicami i pamięcią kulturową z konieczności odwołują się do historii konfliktów, dlatego sięgają również do ustaleń dyscyplin i obszarów pokrewnych – *conflict studies* i *partition studies* (czyli badań nad konfliktami i badań nad podziałami lub rozbiorami – por. CLEARY, 2004, s. 19–29). W tej eklektycznej przestrzeni metodologicznej granice stanowią kategorię nie tyle nadrzędną, ile wyjściową – są punktem zaczepienia refleksji nad przenikaniem się rozmaitych wymiarów rzeczywistości teraźniejszej i przeszłej, włącznie z rzeczywistością wirtualną istniejącą jedynie w wyobraźni twórców i odbiorców projektów politycznych lub artystycznych. Ustalenia humanistów mogą uświadomić badaczom innych dziedzin, ale także politykom, ekonomistom czy prawnikom, że granica to coś więcej niż geopolityka; to pamięć i przeszłość odłożona w kulturze, a każda granica istnieje – odwołam się do słynnej myśli Thora Heyerdahla – przede wszystkim (i zawsze najpierw) w głowach ludzi, a nie na mapie czy w przestrzeni fizycznej.

Liminalna geopolityka na tle historii Irlandii

Trudno sobie obecnie wyobrazić granicę państwową w Europie o większym znaczeniu symbolicznym, kulturowym i historycznym, a jednocześnie geopolitycznym niż granica między Republiką Irlandii i Irlandią Północną (należącą do Zjednoczonego Królestwa) na wyspie Irlandia. To 310 mil (około 500 km) oddzielających sześć hrabstw na północnym wschodzie od dwudziestu sześciu hrabstw na południu wyspy. Dnia 23 czerwca 2016 roku obywatele (a właściwie poddani Królowej) Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej w ogólnokrajowym referendum podjęli decyzję o opuszczeniu Unii Europejskiej. Wyniki tego głosowania mają wiele konsekwencji dla mieszkańców Zjednoczonego Królestwa, ale też dla mieszkańców innych krajów, poczynając od dnia ogłoszenia wyników referendum. Decyzja o opuszczeniu przez Zjednoczone Królestwo Unii Europejskiej dotknęła boleśnie na przykład rolników irlandzkich (spadły ceny skupu żywca), wpłynęła na ceny nieruchomości, kursy walut itd. W toku negocjacji między Zjednoczonym Królestwem a Unią Europejską najpoważniejszym problemem długo pozostawał właśnie status granicy na wyspie Irlandia, ponieważ do końca stycznia 2020 roku granica ta rozdzielała dwa państwa będące członkami Unii, a po brexicie (fatalna nazwa, fałszywie sugerująca, że Unię opuściły tylko Anglia, Szkocja i Walia!) jedno z nich, Zjednoczone Królestwo, wystąpiło ze Wspólnego Rynku, wypowiedziało także część porozumień dotyczących swobodnego przepływu towarów i ludzi. Takie rozwiązanie, w połączeniu z restrykcyjną polityką imigracyjną, prędzej czy później może wymagać „utwardzenia” na wyspie Irlandia granicy lądowej oddzielającej hrabstwa Irlandii Północnej – oddzielenia ich od Republiki Irlandii fizyczną barierą i stworzenia infrastruktury pozwalającej na kontrole celne i inne (w tym najbardziej uciążliwe kontrole norm i jakości towarów obejmujące także tak zwane świadectwa fitosanitarne). Obie strony prowadzące trudne negocjacje w trakcie okresu przejściowego zakładały, że wzajemnie niekorzystnych i niepopularnych rozwiązań da się uniknąć. Na „twardą” granicę nie godzą się ani obywatele Republiki Irlandii (a w ich imieniu negocjatorzy z ramienia Unii Europejskiej), ani mieszkańcy Irlandii Północnej. Aby zrozumieć, dlaczego linia oddzielająca Irlandczyków od Irlandczyków i Brytyjczyków², widoczna wyłącznie na mapach politycznych (a już nie na fizycznych), stała się po 2016 roku ponownie punktem zapalnym wielu dyskusji, epicentrum zażartej kampanii, kością niezgody, wreszcie: problemem do zdefiniowania jako

² Zagadnienie samoidentyfikacji w północnowschodniej części wyspy to problem na tyle złożony, że wymagałby osobnego omówienia – zainteresowanych odsyłam do wyników najnowszego spisu powszechnego w Irlandii Północnej z 2011 roku (NORTHERN IRELAND STATISTIC & RESEARCH AGENCY, 2012).

granica, warto cofnąć się do momentu, kiedy tej granicy jeszcze nie było, a następnie do czasu, gdy podejmowano decyzję o jej ustanowieniu. Z perspektywy politycznej istotne są pytania, kto i kiedy podejmował takie decyzje; historyka, socjologa, kulturoznawcę, a być może również literaturoznawcę zainteresuje, jakie okoliczności temu towarzyszyły; co myśleli ludzie, którzy mieszkali wówczas w Irlandii; jak artykułowali swoje poglądy na temat podziału wyspy na dwa byty państwowe w 1921 roku i w latach następnych, aż do teraz.

Właśnie na rok 1921 przypada początek nowej transgranicznej konfiguracji kulturowej, której poświęcam niniejszy esej. Utworzenie Irlandii Północnej jako autonomicznej prowincji w granicach Zjednoczonego Królestwa stanowiło część kompromisu uzgodnionego z władzami nowo powołanego Wolnego Państwa Irlandzkiego. Irlandzka wojna z Wielką Brytanią o niepodległość zakończyła się rozejmem, strata sześciu hrabstw w północno-wschodniej części wyspy była zaś ceną za wolność pozostałych terenów – Irlandczycy czekali na wyzwolenie z kolonialnych okowów ponad siedemset lat, przystali więc – choć bardzo niechętnie – na warunki narzucone przez Londyn (więcej na ten temat: DRONG, 2019, s. 22–34). Do 1925 roku działała komisja graniczna, która jednostronnie (bez akceptacji strony irlandzkiej) uznała, że podział, zwany też rozbiorem Irlandii (ang. *Partition*), powinien przebiegać zgodnie z granicami hrabstw; Zjednoczonemu Królestwu przyznano sześć z nich ze względu na większościowy udział wśród tej ludności protestantów identyfikujących się z Koroną Brytyjską. Wśród zamieszkujących wówczas po północnej stronie granicy było około 30% katolików, ale protestanci bali się przede wszystkim tych z południa. Na początku XXI wieku proporcje między katolikami i protestantami wyrównały się (mniej więcej po 41% – spis powszechny za 2011 rok – zob. NORTHERN IRELAND STATISTIC & RESEARCH AGENCY, 2012), wyznanie przestało też odgrywać kluczową rolę ze względu na dojście do głosu innych czynników, takich jak afiliacje polityczne, narodowe (nacjonalizmy: irlandzki i brytyjski) czy etniczne. Kiedy na wyspie ustanawiano granicę, miała ona przypominać o barierach ekonomicznych, podziałach społecznych i ideologicznych, a nawet religijnych/wyznaniowych (HESLINGA, 1971, s. 203). W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku Wolne Państwo Irlandzkie i Zjednoczone Królestwo toczyły wojnę celną, w związku z czym na granicy zorganizowano stanowiska kontroli celnej i zatrudniono strażników (NASH, REID, GRAHAM, 2013, s. 29–30). Miejscowa ludność zaś masowo trudniła się przemytem – do dzisiaj w regionach przygranicznych popularne są opowieści i anegdoty z tamtych lat, a nawet dowcipy o najbardziej pomysłowych przemytnikach (CARR, 2017, s. 70–72). Do złudzenia przypomina to sytuację na granicy oddzielającej przyznaną po 1921 roku Polsce część Górnej Śląska od części niemieckiej.

W swojej powieści autobiograficznej tworzonej przez wiele lat, a wydanej w 1996 roku Seamus Deane wspomina wycieczkę do fortu Grianan po zachodniej stronie granicy irlandzkiej, w hrabstwie Donegal. Jako mieszkaniec Bogside, katolickiej dzielnicy Derry/Londonderry, był skazany na egzystencję w zawieszeniu – wraz z rodziną oczekiwał na wyzwolenie spod brytyjskiej okupacji. Taki stan świadomości towarzyszył większości zamieszkających tam katolików przez pierwsze dekady po rozbiorze Irlandii, dlatego między innymi posłowie katolicycy wybrani z okręgów północnoirlandzkich odmawiali, zresztą do dzisiaj odmawiają, zasiadania w parlamencie w Londynie (Westminster). Kiedy bohater powieści *Czytając w ciemności* dociera do granicy i w końcu ją przekracza, by odwiedzić ziemię przodków, towarzyszą mu niespodziewane odczucia:

Leżąc w zielonym świetle pod sklepieniem ze smukłych paproci lekko chwiejących się nad naszymi głowami, słuchaliśmy przenikliwego śpiewu ptaka na wzgórzu. Znajdowaliśmy się w strefie przygranicznej. Niecałe półtora kilometra dalej płynął strumień, który na mapie stanowił część czerwonej linii biegnącej wokół miasta i ginął w wodach zatoki Foyle. Co jakiś czas podnosiliśmy się z ziemi, lustrując okoliczne wrzosowiska i białe drogi wijące się między wysokimi żywopłotami. Nawet kiedy nikogo nie było widać, czuliśmy się obserwowani. Często zbiegaliśmy na dół i chodziliśmy po moście w tę i z powrotem, jakby w nadziei, że za wielokrotne nielegalne przekroczenie granicy spotka nas jakaś kara (DEANE, 1998, s. 44).

Przytoczony fragment odnosi się do czerwca 1950 roku – to jedno z wczesnych wspomnień narratora powieści. Bohater i jego brat spodziewają się kary, nic się jednak nie dzieje, nikogo nie ma w pobliżu, nikt też nie wita dziesięcioletniego chłopca, jego starszego brata i ich ojca w Republice Irlandii. Najbardziej intrygująco jawi się samo przejście graniczne, w opisie Deane'a zintegrowane z przyrodą tak, by wyimaginowana linia (czerwona na mapie) pokrywała się z obiektami naturalnymi, takimi jak strumień. Stwarza to wrażenie, że granica jest „uzasadniona” – ugruntowana. Pod koniec 2018 roku, kiedy tam pojechałem, to samo miejsce, które opisuje Deane, wyglądało nieco inaczej: tam, gdzie w 1950 roku znajdował się most, położono później drogę (Creevagh road) łączącą bez przeszkód dwa państwa, jedynie strumień pozostał i można wciąż zatrzymać się, by nań popatrzeć i posłuchać szumu wody.

Ostatnie dwadzieścia z górą lat minęło pod znakiem podejmowania wysiłków pokojowych, by społeczeństwo północnoirlandzkie mogło zacząć stopniowo zapominać między innymi

o uprowadzonych, a następnie pomordowanych ofiarach zakopanych w nieoznakowanych grobach wzdłuż granicy (ludzi tych określa się jako *disappeared*). Organizacje terrorystyczne do tej pory nie ujawniły lokalizacji niektórych grobów ani rodzinom, ani organom ścigania (DEANE, 1998, s. 111–114; HUTCHINSON, 2018, s. 368–370; KEEFE, 2018, s. 291). IRA upodobała sobie granicę jako obszar działalności przestępczej, ponieważ w czasie konfliktu policja północnoirlandzka (RUC) nie miała możliwości ścigania podejrzanych na terenie Republiki, terroryści mogli więc schronić się przed pościgiem lub ukryć dowody zbrodni po południowej stronie granicy (FENTON, 2018, s. 235). Panowało przekonanie, że Garda Síochána, policja irlandzka, jest znacznie bardziej wyrozumiała dla republikańskich organizacji paramilitarnych. Jednocześnie wzajemną nieufność obu służb mundurowych podsycały incydenty po północnej stronie, choćby taki, gdy funkcjonariusze RUC rzekomo sami wymierzali sprawiedliwość i zabijali terrorystów, nie podejmując nawet próby ich zatrzymania (MCCURRY, 2018).

Północnoirlandzki konflikt plemienny, nazywany też wojną domową albo konfliktem trzydziestoletnim (DRONG, 2019, s. 9), często przesłania rzeczywisty obraz relacji irlandzko-brytyjskich i związanych z tym regulacji dotyczących ruchu transgranicznego. A warto pamiętać, że oba kraje od 1973 roku należały do Unii Europejskiej (wtedy jeszcze Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej) i już wcześniej ściśle współpracowały w zakresie uznawania obywatelstwa i prawa pobytu. Dzięki temu praktycznie od 1922 roku istniała możliwość podróżowania mieszkańców tych krajów w obie strony bez paszportów, a po drugiej wojnie światowej (formalnie od 1952 roku) Irlandczyków w Zjednoczonym Królestwie i Brytyjczyków w Republice Irlandii przestano traktować jak obcokrajowców (MARS et al., 2018, s. 15–16). Wyspy Brytyjskie określono jako The Common Travel Area (Wspólny Obszar Podróżowania) – oprócz Irlandii i Wielkiej Brytanii obszar ten obejmuje między innymi wyspę Man i Wyspy Normandzkie. Nietrudno zatem wywnioskować, że jeśli granica między Unią Europejską a Zjednoczonym Królestwem zacznie obowiązywać w wersji *hard*, brexit znacząco wpłynie na ograniczenie praw nie tylko Brytyjczyków, lecz także obywateli Republiki Irlandii.

Wspomniane już porozumienie wielkopiątkowe z 10 kwietnia 1998 roku ma charakter traktatu międzynarodowego zawartego między państwami, ale też umowy politycznej między partiami północnoirlandzkimi. W kontekście geopolitycznym, ale i tożsamościowym oraz ogólnohistorycznym trzeba uznać zapisy dotyczące poszanowania praw dwóch głównych wspólnot etnicznych w Irlandii Północnej na zasadzie *parity of esteem* (czyli parytetu szacunku lub obopólnego szacunku) oraz sformułowanie wymogu, by zarówno Zjednoczone Królestwo, jak i Republika Irlandii

dostosowały najwyższe akty prawne do ustaleń porozumienia wielkopiątkowego, za niezwykle doniosłe. W części poświęconej zagadnieniom konstytucyjnym (*constitutional issues*) dokument jasno określa, że to obywatele Irlandii Północnej mają decydować o tym, czy chcą w przyszłości pozostać w Unii z Wielką Brytanią czy wołać przyłączenie do Republiki Irlandii (por. *The Northern Ireland Peace Agreement*, 1998). Taki plebiscyt należy im umożliwić, a istnienie (lub nie) granicy będzie konsekwencją *vox populi*.

Granica zapisana w literaturze

Dyskurs graniczny albo liminalny, do którego odwołuję się tutaj, by zilustrować bieżące zagadnienia dotyczące brexitu i sytuacji w Irlandii, ma wiele wspólnego z **literaturą rozbiorową**. Anna Bernard w opracowaniu poświęconym pamięci i rozbiorom na Bliskim Wschodzie definiuje ten typ literatury jako „teksty reprezentujące albo samo wydarzenie terytorialnego podziału, albo jego konsekwencje” (BERNARD, 2010, s. 10). Bernard od razu dodaje, że „można zidentyfikować odrębne gatunki, fabuły oraz dominanty estetyczne w obrębie kategorii pod nazwą »literatura rozbiorowa«, ze szczególnym uwzględnieniem romansu, Bildungsroman i opowieści fragmentarycznej” (BERNARD, 2010, s. 10). Takich tekstów można szukać w powiązaniu z wydarzeniami historycznymi oraz politycznymi na całym świecie – na subkontynencie indyjskim, na Bliskim Wschodzie (Palestyna), w Niemczech po drugiej wojnie światowej, na Górnym Śląsku po 1921 roku. Oczywiście literatura rozbiorowa lub porozbiorowa powstaje do dzisiaj – na przykład problematykę podziału Górnego Śląska i ustanowienia w 1921 roku granicy przebiegającej niemal przez środek regionu podejmuje Kazimierz Kutz w *Piątej stronie świata* (2010), a także Szczepan Twardoch w *Drachu* (opublikowanym w 2014 roku), a do podziału subkontynentu indyjskiego w 1947 roku często wraca Salman Rushdie w swoich powieściach (na przykład *Dzieci północy*, *Salimar klaun*, *Ziemia pod jej stopami*).

Refleksję twórczą na temat podziałów proponują również pisarze północnoirlandzcy, między innymi Ciaran Carson. Właściwie cała jego poezja ma charakter polityczny, czy wręcz geopolityczny. Nawet jeden z nielicznych utworów prozą autorstwa Carsona (*The Star Factory*), noszący wszelkie znamiona topoautobiografii, poświęcony jest tyleż autorowi, co Belfastowi, ulubionej przestrzeni literackiej twórcy. Ma on w swoim dorobku także dzieła poetyckie skupiające się na irlandzkiej granicy, ponieważ dostrzega w niej liczne inspiracje polityczne, historyczne, a nawet egzystencjalne. *Jacta Est Alea* jest właśnie wierszem, który w całości odnosi się do wielowymiarowej przestrzeni granicy, jak również do ambiwalentnych odczuć podmiotu lirycznego wewnętrznie (choć i w sensie fizycznym – zewnętrznie) podzielone-

go linią demarkacyjną ustanowioną na wyspie w 1921 roku. Neal Alexander, wybitny znawca twórczości Carsona, zwraca uwagę nie tylko na rozdwojenie podmiotu w tym wierszu, lecz także na jego związek z toczącymi się w połowie lat dziewięćdziesiątych rozmowami pokojowymi w Irlandii Północnej (ALEXANDER, 2010, s. 43-44). Powstały pod koniec konfliktu etniczno-politycznego wiersz Carsona warto przytoczyć w całości – to jeden z niewielu utworów poetyckich w pełni skupionych na kwestii podziału i konsekwencjach rozbioru Irlandii dla jej estetyki, kultury, historii, a nawet substancji cielesnej lirycznego „ja”.

Ciaran Carson

Jacta Est Alea

To był jeden z tych zagadkowych zakamarków, gdzie
Południe leży na Północy – z wielkiej łamigłowy
Podejrzany element krętą drogą zmierzający do macierzy,
jak gdyby granica była kluczem wiolinowym

Z wbitymi w niego arbitralnie zębami – tutaj przecinały
na wylot plastikowy bar
W zajeździe przy granicy; moje serce
leżało w Republice, a

Głowa w Sześciu Hrabstwach; ku nim się przynajmniej
skłaniałem.

Znacie ten widok po libacji:
Łokcie na stole, dłońmi wsparta skroń, niczym
Wielki Myśliciel podczas kontemplacji?

Jego wzrok odbity od butelki whiskey
Utkwił mi w gardle, rozważa, jak i gdzie
Zacząć ze mną rozmowę: o cenach
piwa, wołowiny, a może o pogodzie.

W końcu mówimy szyfrem. Chwiejnym krokiem
schodzimy na granicę.

Ja jestem przeciwko. Za jest on.
Ramię w ramię, by nikt nas nie rozdzielił,
rzucamy się w Rubikon.

(CARSON, 1995, s. 20)

Carson zwraca uwagę na zagadkowość, a właściwie na arbitralność kształtu granicy, której nieregularne „zęby” powodują, że zanika logika i sens jej wytyczania, gdyż dla miejscowej ludności staje się uciążliwością ponad miarę. Miejsce, które jest opisywane przez podmiot liryczny, znajduje się na granicy trzech

hrabstw: Fermanagh, Monaghan i Cavan, w pobliżu miejscowości Clones. Granica państwowa ma tam wyjątkowo nieregularny przebieg. W wierszu Carsona jej kształt inspirowane do refleksji nad dwoistością na wielu płaszczyznach – ale przede wszystkim uderza rozdarcie indywidualnego podmiotu lirycznego, który przeżywa swoiste rozdwojenie jaźni pod wpływem wizyty na granicy, zakończone konfliktem wewnętrznym spowodowanym trudnością z opowiedzeniem się za którąś ze stron. To także prawdopodobnie konflikt lojalności, ponieważ granica zmusza do wyboru – nie można być jednocześnie po obu jej stronach – o ile na przejściu da się stanąć w rozkroku, to serce ma się tylko jedno. Alkohol tylko potęguje odczucie podmiotu dotyczące prawdziwej natury granic, których wytyczenie – wbrew etymologii (por. KUBICKA, 2012, s. 215) – nigdy niczego nie kończy; granice zawsze dzielą i są źródłem konfliktów.

Znacznie ogólniejszy, europejski kontekst historyczny i kulturowy pojawia się także w nieco późniejszym, opublikowanym w tomie z 2001 roku (*Electric Light* – HEANEY, 2001), wierszu Seamus Heaney *The Border Campaign* [Kampania graniczna]. Heaney wraca w tym utworze do swojego dzieciństwa, które spędził w Derry/Londonderry, gdzie jako nastolatek uczęszczał do Liceum św. Kolumby (St Columb's College). Tam też dowiedział się o wydarzeniach związanych z tak zwaną kampanią graniczną Irlandzkiej Armii Republikańskiej, między innymi o podpaleniu 12 grudnia 1956 roku budynku sądu w rodzinnym mieście Heaney. Pierwsza część wiersza to opis reakcji emocjonalnej podmiotu lirycznego na przemoc i zniszczenia wywołane zamachami terrorystycznymi. W zakończeniu tej części dostrzec można jej podobieństwo do fragmentu najważniejszego staroangielskiego poematu epickiego – chodzi o epizod po pierwszej, głównej bitwie stoczonej przez Beowulfa z Grendelem, kiedy ranny potwór oddala się z Heorotu, by skonać w samotności. To bardzo istotne i wcale nieprzypadkowe w twórczości Heaney (poza licznymi wątkami w jego poezji trzeba oczywiście wspomnieć o znanym i cenionym przekładzie *Beowulfa* z 2000 roku) odniesienie do fundamentu kultury anglosaskiej, a jednocześnie znamienne średniowieczny topos paneuropejski. Wszak akcja *Beowulfa* toczy się w Skandynawii. Jego przesłanie Heaney najwyraźniej pragnie odnieść nie tylko ponad granicami terytorialnymi – do Irlandii, ale także chce przekroczyć granice epok i zwrócić się do współczesności:

Wszystko, co zostało spisane
I co nadejdzie – jam zatem był tego częścią,
Razem z przywódcami klanów zjeżdżającymi się, by

Wlepić wzrok w pazur Grendela, który Beowulf przybił
Wysoko pod powałą, pod niezmiennie majestatycznie
przesuwającym się niebem.
(HEANEY, 2001, s. 18)

Heaney w *The Border Campaign* z 2001 roku odwołuje się do swoich młodzińskich lat i zamachów terrorystycznych z okresu 1956–1962, a odnosząc się do *Beowulfa*, sięga po pradawne, archetypowe modele opisu przemocy i błędnego koła zemsty, a także mordu międzyplemiennego, a właściwie międzygatunkowego (tytułowy bohater *Beowulfa* zabija potwory). Podmiot liryczny odczuwa przemożną potrzebę utożsamienia się z przedstawicielami wspólnoty biernie przyglądającymi się skutkom przemocy (tak jak w słynnej *Karze*, gdzie nazywa sam siebie „podstępny podglądaczem”). Warto jeszcze raz podkreślić, że odwołanie do kanonicznego poematu epickiego to zabieg redukujący czas – Heaney ujawnia tym samym, że mechanizm zemsty plemienną jest wieczny, wdrukowany w ludzką (zwierzęcą) naturę. Jednocześnie podmiot wiersza Heaneya, artykułując swoje zdumienie i oburzenie wobec aktu terroru wymierzonego w budynek sądu w Derry/Londonderry, staje po stronie *nomos*, czyli kultury, prawa, konwencji i porządku, a przeciw *physis*, czyli dzikiej, nieokiełznanej naturze. Na najbardziej pierwotnym poziomie świadomości rozumie przemoc, ale jej nie akceptuje – odcina się od terrorystów.

Irlandzka granica fascynuje i budzi zainteresowanie od dłuższego czasu – nie tylko geofizyków i politologów. Pisarze chętnie wykorzystywali ją jako charakterystyczne miejsce akcji ukazujące ścieranie się dwóch żywiołów etnicznych, odosobnione terytorium tajemniczych porachunków między bojownikami organizacji paramilitarnych, obszar, na którym nie obowiązuje żadne prawo. Tu osadzone są akcje takich powieści, jak *Borderland* [Pogranicze] Patricka Quigleya, kryminał *Borderlands* [Na granicy] Briana McGillowaya, *Bog Child* [Dziecko z bagien] pióra Siobhan Dowd (z okresu strajku głodowego w 1981 roku) czy opowiadania Eugene’a McCabe’a ze zbioru *Heaven Lies About Us* [Wokół nas niebo]. Irlandzki pisarz Colm Tóibín w 1986 roku, w trakcie trwania konfliktu północnoirlandzkiego, odbył pieszą wędrówkę wzdłuż zachodniej granicy Irlandii Północnej – od Derry/Londonderry do Newry. Swój szlak, naznaczony śladami przemocy plemienną, oraz rozmowy z napotkanymi ludźmi opisał w książce *Bad Blood: Walk Along the Irish Border* [Zła krew. Wędrówka wzdłuż irlandzkiej granicy]. W niedawno wydanej autobiografii *A Inventory* (2020) Darran Anderson poświęcił tej granicy niemal tyle samo uwagi co własnej rodzinie. Granica pojawia się także w jednym z najgłośniejszych i najbardziej znaczących kulturowo telewizyjnych seriali komediowych ostatnich lat *Derry Girls* [Dziewczyny z Derry]; w tym serialu początek ostatniej dekady

konfliktu został przedstawiony tak, by nikt nie miał wątpliwości, że do „twardej” granicy nie może być już powrotu. Strach przed kontrolą, obecność żołnierzy na rogatekch Derry/Londonderry, brak możliwości swobodnego podróżowania – to anachronizmy, które budzą dzisiaj u Irlandczyków uśmiech politowania, ale muszą się oni liczyć z tym, że brexit może przywrócić *status quo ante*.

Granica i władza po brexicie (zakończenie)

Każda nowa granica – a konsekwencją brexitu jest właśnie utworzenie nowego rodzaju granicy w Irlandii – rodzi lub zaostrza podziały społeczne i prędzej czy później wywołuje konflikty. Jeżeli politycy sami nie potrafią tego dostrzec, trzeba im to uświadomić za pomocą odwołań do ilustracji historycznych, kulturowych, a także literackich. Nie powinni zapominać, że w referendum brexitowym z 23 czerwca 2016 roku mieszkańcy Irlandii Północnej opowiedzieli się przeciwko opuszczeniu Unii Europejskiej. Pomimo agresywnej kampanii antyunijnej (ang. *pro-Leave* albo *pro-Brexit*) prowadzonej między innymi przez najpopularniejszą w Irlandii Północnej partię DUP (Democratic Unionist Party, pol. Demokratyczna Partia Unionistów) 55,8% biorących udział w referendum dorosłych obywateli Irlandii Północnej okazało się zwolennikami pozostania w Unii Europejskiej (por. *EU Referendum*, 2016) – głosowali inaczej niż większość ludności Zjednoczonego Królestwa. Polityczna kampania przed referendum nie uwzględniała konsekwencji brexitu związanych z granicą irlandzką. Czy w ogóle ktokolwiek myślał o historii, kulturze, całkiem licznej grupie mieszkańców regionów przygranicznych w Irlandii? Może zabrakło wcześniej takich publikacji, jak *The Rule of the Land* Garretta Carra – zabrakło szerszego, pełniejszego spojrzenia na geopolitykę z perspektywy, która dotyczy każdego z nas, nie tylko irlandzkiego rolnika, przed którym stoi widmo bankructwa, jeśli nie teraz, to w najbliższym czasie.

Napisałem do Carra z pytaniem, jaki był odzew na jego książkę na Wyspach Brytyjskich. Przez kilka dni nie otrzymywałem odpowiedzi, więc – wbrew zdrowemu rozsądkowi, wbrew logice historycznej, wbrew mojej własnej intuicji, która kazała mi skontaktować się z autorem *The Rule of the Land* – zacząłem myśleć o słynnym zwrocie Seamusa Heaneya z wiersza o „północnej powściągliwości” (*Northern reticence*) – ten tytułowy zwrot: *Whatever you say, say nothing* [Cokolwiek powiesz, nie mów nic], to nakaz skierowany do członków IRA przez dowództwo Armii, by ci nie zdradzali żadnych szczegółów działalności organizacji w czasach konfliktu w Irlandii Północnej (HEANEY, 1998, s. 31–33). Oczywiście, Garrett Carr w końcu odpisał – że jako pisarz i nauczyciel nie może liczyć na rozpoznawalność i wpływ na masową opinię publiczną porównywalny z wpływem publicystów lub polityków,

ale jego książka okazała się mimo wszystko niezwykle popularna, zyskała bardzo przychylne recenzje i zaowocowała licznymi zaproszeniami jej autora na wykłady, festiwale, odczyty, spotkania, a nawet doczekała się wersji radiowej emitowanej przez BBC Radio 4. Widać wyraźnie, że Carra cechuje wiarygodność i umiejętność przekonywania tych, którzy nie mają wyrobionego zdania. Dążącym do utrwalenia lub zaostżenia podziałów (klasowych, ekonomicznych, światopoglądowych) konserwatystom na Wyspach Brytyjskich pozostaje retoryka „my kontra oni” prowadząca do wznoszenia barykad i palenia za sobą mostów. To retoryka ślepa na wielowymiarowe lekcje płynące z literatury, historii czy refleksji filozoficznej skupionej na szerszej perspektywie niż doraźne interesy polityczne jednego ugrupowania. Mury i granice ze słów prędzej czy później stają się bowiem kamieniem węgielnym pod budowę fizycznych barier wznoszonych, by ugruntować podziały wśród ludzi, takich jak mur w piętnastowiecznych Chinach (choć pierwszy mur powstał tam już w III wieku p.n.e.) albo jak wał wybudowany w Brytanii za cesarza Hadriana, obecnie tak zwany mur bezpieczeństwa na Bliskim Wschodzie. Powstanie strefy Schengen na naszym kontynencie mogłoby sugerować, że w XXI wieku prawdziwie suwerenni, świadomi swojej historii i kultury Europejczycy nie potrzebują „twardych” granic. Widocznie jednak nie wszyscy są skłonni czytać Carsona, Deane’a czy Heaney’a...

Bibliografia

- ALEXANDER Neal, 2010: *Ciaran Carson: Space, Place, Writing*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ANDERSON Darran, 2020: *Inventory. A River, A City, A Family*. London: Chatto & Windus.
- BERNARD Anna, 2010: *Forms of Memory: Partition as a Literary Paradigm*. „Alif: Journal of Comparative Poetics”, no. 30, s. 9–33.
- CARR Garrett, 2017: *The Rule of the Land: Walking Ireland’s Border*. London: Faber & Faber.
- CARSON Ciaran, 1995: *Jacta Est Alea*. „Poetry”, October–November: *Contemporary Irish Poetry*, s. 20. [Online:] <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=39374> [dostęp: 31.12.2018].
- CLEARY Joe, 2004: *Literature, Partition and the Nation-State: Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEANE Seamus, 1998: *Czytając w ciemności*. Tłum. Janusz RUSZKOWSKI. Poznań: Zysk i S-ka.


- DIENER Alexander, HAGEN Joshua, 2010: *Introduction: Borders, Identity and Geopolitics*. In: *Borderlines and Borderlands: Political Oddities at the Edge of the Nation State*. Eds. Alexander C. DIENER, Joshua HAGEN. Lanham–Boulder–Toronto–New York–Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers, s. 1–14.
- DRONG Leszek, 2019: *Tropy konfliktu. Retoryka pamięci kulturowej we współczesnej powieści północnoirlandzkiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ERLL Astrid, 2011: *Travelling Memory*. „Parallax”, vol. 17 (4), s. 4–18.
- ERLL Astrid, 2018: *Homer: A Relational Mnemohistory*. „Memory Studies”, vol. 11 (3), <https://doi.org/10.1177/1750698018771858>, s. 274–286.
- EU Referendum*, 2016: *EU Referendum: Northern Ireland Votes to Remain*. 24.07.2016. [Online:] <https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-36614443> [dostęp: 30.12.2018].
- FENTON Siobhán, 2018: *The Good Friday Agreement*. London: Biteback Publishing.
- GREENBLATT Stephen, 2009: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEANEY Seamus, 1998: [from: *Whatever You Say Say Nothing*]. In: IDEM: *Opened Ground: Selected Poems 1966–1996*. London: Faber & Faber, s. 131–133.
- HEANEY Seamus, 2001: *The Border Campaign*. In: IDEM: *Electric Light*. London: Faber & Faber, s. 18.
- HESLINGA Marcus Willem, 1971: *The Irish Border as a Cultural Divide: A Contribution to the Study of Regionalism in the British Isles*. Assen: Van Gorcum.
- HUTCHINSON Wesley, 2018: *The Northern Ireland Troubles: What Was There to Photograph?* „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 3 (37), <https://doi.org/10.4467/20843860PK.18.020.10105>, s. 365–380.
- KEEFE Patrick Radden, 2018: *Say Nothing: A True Story of Murder and Memory in Northern Ireland*. London: William Collins.
- KUBICKA Emilia, 2012: *O pojęciu granicy – raz jeszcze*. „Linguistica Copernicana”, nr 1(7), s. 209–227.
- MARS Sylvia de et al., 2018: *Bordering Two Unions: Northern Ireland and Brexit*. Bristol: Policy Press.
- MCCURRY Cate, 2018: *State Papers*. „Belfast Telegraph”, 29.12.2018. [Online:] <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/state-papers-claims-of-shoottokill-policy-by-the-ruc-at-the-height-of-troubles-had-grave-implications-for-garda-cooperation-said-dublin-justice-minister-37663624.html> [dostęp: 30.12.2018].
- NASH Catherine, REID Bryonie, GRAHAM Brian, 2013: *Partitioned Lives: The Irish Borderlands*. London–New York: Routledge.
- The Northern Ireland Peace Agreement*, 1998. [The Agreement reached in the multi-party negotiations 10 April 1998]. [Online:] https://peacemaker.un.org/sites/peacemaker.un.org/files/IE%20GB_980410_Northern%20Ireland%20Agreement.pdf [dostęp: 30.12.2018].

NORTHERN IRELAND STATISTIC & RESEARCH AGENCY, 2012: *Census 2011. Key Statistics for Northern Ireland*. December 2012. [Online:] <https://www.nisra.gov.uk/sites/nisra.gov.uk/files/publications/2011-census-results-key-statistics-northern-ireland-report-11-december-2012.pdf> [dostęp: 31.12.2018].



Tomasz Kamusella

UNIVERSITY OF ST ANDREWS

 <https://orcid.org/0000-0003-3484-8352>

Xenophobia and anti-Semitism in the Concept of Polish Literature*

Abstract: In today's Central Europe ethnolinguistic nationalism is the region's standard normative ideology of statehood creation, legitimation and maintenance. This ideology proposes that in spatial terms, the area of the use of national language X should overlap with the territory of nation-state X, in which all members of nation X should reside. In terms of cultural policy, this means that only works written by “indubitable” members of nation X in language X can be seen as belonging to culture X. This self-limiting pattern of ethnolinguistic “purity” (homogeneity) excluded from 20th century Polish literature much of traditional Polish-Lithuanian culture and numerous authors writing in other post-Polish-Lithuanian languages than Polish. Democratization that followed the fall of communism in 1989 partly transcended this ethnolinguistic exclusion, but the old national policy has been back since 2015.

Keywords: anti-Romism (anti-Tsiganism), anti-Semitism, Polish literature, xenophobia

The article offers a cursory look at the construct of the concept of “Polish literature,” as employed in the form of a “canon” and practiced in school education nowadays, that is, mainly in post-communist Poland. Obviously, the foundations of this concept are closely related to and dependent on the Polish ethnolinguistic nationalism. Polish literature as we know it today coalesced after World War II. The tacit but predominantly ethnolinguistic definition of Polish literature creates a profound tension between its normative scope and the cultural heritage of Poland-Lithuania, which, nevertheless, the Polish political and cultural elite claim as their own, as “belonging” to the Polish nation. By default, writings created in Polish-Lithuanian languages other than Polish are excluded, while Polish nationalism's strong anti-Semitic tendency also places Polish-language writers of Jewish origin or religion beyond the pale. Similarly, literature created in German across present-day Poland's western and northern territories, which used to be part of Germany before 1945, is also excluded. Further-

* I thank Anna Kałuża and Zbigniew Kadłubek for the invitation to contribute this essay to the *Śląskie Studia Polonistyczne*, the three peer reviewers, and language editor Tomasz Kalaga for the excellent job. Obviously, it is me alone who is responsible for any remaining infelicities.

more, this tacit ban is extended to writings created in this former German area's other languages, be it Kashubian, Mazurian or Silesian. None of the works in these languages or in German is deemed (sufficiently) Polish, because Poland's western and northern lands in their majority were never part of Poland-Lithuania.

It is hoped that this introductory exploration of the paradoxes that underlie the concept of Polish literature may set a stage for a future discussion on this quite politicized issue, which is typically presented as "neutral and objective," and, as such, not requiring any deepened analysis. It appears that such a discussion has been long overdue in light of the vast political, social, economic, cultural, and, indeed, ethnolinguistic changes that have taken place in postcommunist Poland over the last three decades. The entire generation born after 1989 grew up, were educated and came of age in Poland, EU countries and across the world. The recognition of minorities and intensifying immigration to Poland also mean that numerous inhabitants of this country have a good command of Polish, but are not ethnic Poles. Does it matter? Isn't it sufficient to be a European? Must Polish literature be written in Polish? Do the Polish nation and Poland need any national literature at all? Or should it be a private matter of an individual's taste and interests? The vast majority of the globe's more than 200 states do not have any national literature of their own, and these polities' inhabitants are not unduly unhappy about it. Perhaps, there is just one literature by and for all the world's Humanity?

From Literature to Literatures

"Literature" is a body of writings, be it novels, stories, plays, or poetry. In the past, the term used to cover also other genres – such as religious texts, scholarly works, or technical guides – that nowadays are not usually subsumed under the label of literature. In the modern period, the meaning of literature became limited to belles lettres – fiction understood as verse, prose or dialog. Furthermore, this originally French term differentiates between the best works of its kind and the rest, the term "literature" being often reserved only for the former. This normative exclusion constitutes the basis of the "canon" of literature, meaning the best, standard works. The western idea of such a selection, as carried out and maintained by an elite, goes back to the theological concept of deciding which books of the Christian Bible are "true" and should be officially approved. This was the original "canon," and indeed, until recently, many literate persons limited themselves to perusing the Bible only.

Prior to the Reformation and the Counter-Reformation, in Western and Central Europe, literature meant mainly the body

of writings in Latin. Translations into nascent vernaculars or original works composed in them were marginal to the Latin-language canon. The pendulum swung in favor of vernaculars after the 17th century. Afterward, with the decline of writings in Latin, in the west – as coterminous with Western and Central Europe – literature began to be construed in secular terms, and increasingly in plural languages. The previously uniform literature became numerous literatures, separated from one another by languages in which they were written. Because religion remained the main ideology of power and statehood legitimization in Europe until the early 19th century, often the confessions of authors were taken into consideration as the yardstick for separating, for instance, “Catholic literature” from “Protestant literature.” The western concept of literature became adopted in the Orthodox countries of Eastern Europe and the Balkans from the early 19th century to the turn of the 20th century, while among Jews and in Muslim countries of the Balkans and Middle East only from the late 19th century to the mid-20th century.

Hence, initially, “literatures of other faiths” did not feature in the European (western) discourse on the Protestant-Catholic cleavage. In the case of German-language writings, this cleavage was exemplified by multivolume authoritative encyclopedias, universal in their aspirations. Catholic intellectuals and readers sided with the Catholic reference, namely *Herders Conversations-Lexikon* (first edition published in 1825–1827 [*Systematische* 1825–1827]), while their Protestant counterparts with the *Meyers Konversations-Lexikon* (first edition came off the press in 1840–1855 [MEYER 1840–1855]). To a degree, the creators of both encyclopedias drew on Denis Diderot’s *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (DIDEROT and LE ROND D’ALEMBERT 1751–1772), which did not promote any religion, its guiding principles being the Enlightenment’s values of secularism and reason. This French tradition of universalism that transcended the narrow confines of religion and language, thus, to a degree emulated the then already lost Latin-based cultural unity of the west. In the 17th century, French replaced Latin as the supposedly “universal and most rational language.” Antoine de Rivarol developed this argument in his (in)famous essay *Discours sur l’universalité de la langue française* (On the universality of the French language), written in 1784 for the competition held by the Royal Prussian Academy of Sciences in Berlin.

From Nationalism to National Literatures

Vernacular literati disliked this domination of French as the presumably “universal” language of diplomacy, nobility, scholarship, culture and social advancement. During the period of *Ancien*

Régime, such literati had no choice but to acquiesce to the estate pressure of nobles in this regard. But soon the French Revolution destroyed the old world, replacing it in Western Europe and the postcolonial Americas with republican nationalism. This change, though stopped midway in Central and Eastern Europe after the Congress of Vienna (1815), gave a boost to literatures in vernaculars. Soon the previously lowly vernaculars were rebranded as full-fledged and increasingly dominant national languages, or even as official languages in polities created for this or that nation, defined as all the population of a given nation-state.

As a result, literature was also “nationalized.” It was construed as part, or even the basis, of national culture in a nation-state. National literatures were defined through language or the state citizenship of authors. Writers creating works in Dutch, English and Italian were seen as producing Dutch, English and Italian literatures, respectively. However, American authors writing in English produced the American literature of the United States, rather than English literature, this designation being reserved for Britain’s literary production. In a similar, though confessionally impacted vein, Catholic Belgium’s writers created Belgian literature, both in Dutch and French. Any commonality of Belgian literature with that of the Netherlands (also authored in Dutch) was prevented by the latter nation-state’s ideological Protestantism. Similarly, post-revolutionary France’s secularism did not allow for the merger of the French leg of Belgium’s literature with French literature.

In Central Europe, where the multiethnic empires of Austria-Hungary, Germany, the Ottomans and Russia survived until after the Great War, language became the very basis of the region’s national movements. In accordance with the tenets of ethnolinguistic nationalism, all speakers of a language equate to the nation. In turn, the territory compactly inhabited by the language’s users (speech community) should be overhauled into a nation-state for such a nation. While in Western Europe and postcolonial states outside this continent, typically state is primary to language, in Central (and to a degree in Eastern) Europe, it is the other way round. Not surprisingly, in this region between the mid-19th and mid-20th centuries, numerous literatures emerged solely defined by this or that national language. More so than anywhere else in the world, linguistically construed literatures became part and parcel of Central (and Eastern) Europe’s national projects.

Usually, outside of Eurasia, literatures are not created in indigenous languages, but in the language of a former colonial power. Hence, French-language works written in Guinea or Canada are seen as part of (global) French literature. The same is true of English-language writings produced in India or South Africa, which tend to be seen as “belonging to” (world) English

literature. This tendency is even more pronounced in the case of books composed in Portuguese, be it in Angola, Brazil, or Portugal, which in the eyes of literary scholars constitute a single (and indivisible?) Portuguese literature. Closer to Central Europe, the phenomenon is observed in many post-Soviet states, where a variety of authors write in the post-imperial and post-Soviet language of Russian. Their books, rather than being subsumed into Estonian, Turkmen(istani) or Ukrainian literature, are perceived as part of the single Russian literature, which “properly” belongs to Russia and its “transnational” Russian nation.

Significantly, elites in numerous non-Eurasian nation-states do not consider national literature as an important prerequisite to statehood or national politics. Millions of citizens in Botswana, Chad, or South Sudan are content to live their political, social and cultural lives without the legitimizing prop of any distinctive (Bo)Tswana, Chadian or South Sudanese literature. On the other hand, Spanish-language writers in Chile, Ecuador, or Paraguay do not see themselves as creators of their specific countries’ literatures but rather contribute to the continent-wide Latin American literature. What is more, Latin American literature is quite multilingual, as also Portuguese-language writers from Brazil, English-language writers from Belize, or Dutch-language writers from Suriname add to it with their works.

Yiddishland

Until the Holocaust (that is, Katastrofe in Yiddish), the majority of the world’s Jews lived in Central Europe, or more exactly in the lands of the former Commonwealth of the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania (in short, Poland-Lithuania). In the late 18th century, the Habsburgs, Prussia and Russia partitioned this Commonwealth out of existence. Poland-Lithuania was erased from the political map of Europe. But the Jewish population living in the Polish-Lithuanian lands, became gradually secularized in the course of modernization and began to emulate Central Europe’s ethnolinguistic nationalisms. At the turn of the 20th century, they predominantly settled on Yiddish as their national language. The proponents of Ivrit (Modern Hebrew) remained just a significant minority.

During the first half of the 20th century, Yiddish-language writers created a vast body of literature in this language, which gave much cultural substance to Yiddishland, with close to 12 million speakers of this language (cf. FISHMAN 2005), practically all of them literate. Unlike in the case of other national languages in Central Europe, Yiddish literature did not become a basis for a territorially-based national project. Yiddishland was not to become a Yiddish nation-state. Trusting in the Enlight-

enment ideals of emancipation, modernity and equality before law, Yiddish-speakers believed that they could enjoy and create their Yiddish culture in conjunction with the languages and cultures of these nation-states where they happened to live as these polities' citizens. This hope turned out well in New York, which nowadays – among other salient characteristics – is also the world's largest Jewish city. Jews constitute over a tenth of the city's population, or about 1.5 million (JOHNSTON 2012). That is so, because American nationalism does not hinge on a language. No piece of federal legislation designates any language as official in the United States.

Meanwhile, the situation of Jews became difficult and then tragic in Central Europe. The region's ethnolinguistic nation-states did not tolerate any other languages that could impinge on the national language's monopoly in culture and politics. After the Great War, the leading Zionist leader, Ze'ev Jabotinsky, rightly predicted that minorities and especially Jews would not be tolerated in Central Europe's ethnolinguistic nation-states, but most disregarded his clear-eyed prophecy (Jabotinsky in GRYNBERG 2018, 26). Despite these difficulties, Yiddish-language literature and culture flourished in interwar Czechoslovakia, Hungary, Lithuania, Poland, or Romania. Yiddish-language writers and intellectuals also flocked to the Soviet Union. In 1924, the Kremlin made Yiddish a co-official language in the Belarusian Soviet Socialist Republic, and ten years later founded a Jewish Autonomous Region for Yiddish-speakers in Birobidzhan on the Soviet-Manchukuo (Chinese) border in the Far East. But already in 1938, Yiddish was decommissioned in Soviet Belarus, while its role was scaled down in favor of Russian in Birobidzhan.

The Holocaust dealt a final blow to Yiddishland in Central Europe, where wartime Germany and its allies wiped out nine-tenths of the region's Yiddish-speakers. About a tenth of the interwar population survived, mostly in the Soviet Union. After World War II, many survivors attempted to recreate a modicum of Yiddishland in this country and in the Soviet-dominated communist Poland (cf. GELLER and POLIT 2008). But their efforts were cut short by the adoption of anti-Semitism as a legitimate element of state policy and ideology, first during the early 1950s in the Soviet Union, and then in Poland, especially after 1968. In Israel, where Ivrit was announced to be the nation-state's official and national language, Holocaust survivors were prevented from establishing a viable sphere of secular Yiddish-language literature and culture (cf. HALPERIN 2015). On the other hand, the attraction of American culture, combined with the pronounced absence of Yiddishland in post-Holocaust Central Europe, led to the generational switch from Yiddish to English in New York during the latter half of the 20th century.

What Is Polish Literature?

The Polish nation-state was founded in 1918. In the national master narrative, Poland is proposed to be a direct continuation of Poland-Lithuania, but this nation-state is anything but. From the spatial perspective, interwar Poland overlapped with the western half of Poland-Lithuania's territory. On the other hand, post-1945 Poland contains only a third of all the Polish-Lithuanian lands. What is more, a third of the country's present-day territory used to belong to Germany and the Free City of Danzig before World War II. Poland-Lithuania was an estate polity, where the nobility and clergy ruled over unfree serfs. The former constituted less than a tenth of the population, while the latter almost 85 percent, the rest composed from the tiny group of burghers. In Poland-Lithuania, only the nobles and clergy were referred to as "Poles." In interwar Poland, a third of the inhabitants used languages other than Polish and professed other faiths than Catholicism. In postwar Poland, practically all the inhabitants speak Polish, while 95 percent are Catholics, or of Polish ethnic origin (KAMUSSELLA 2017).

Given the unusual importance invested in literature for creating, legitimizing and maintaining nations in Central Europe, the central question arises as to what Polish literature is. Its significance is emphasized by the fact that Polish literature (and language) is the "staple" subject of the country's school curricula. As dictated by the master narrative, the "commonsensical" answer provided to this question in today's Polish school proposes that Polish literature amounts to all belles lettres written in the Polish language. In the popular view, this means all writings produced on the territory of Poland, because no other language is official or national in this country, whereas Polish does not function as an official language in any other polity. In accordance with the ideological assumptions of ethno-linguistic nationalism, the linguistic and territorial principles should fully overlap. As a result, the national language ought to be employed only within a single nation-state. Hence, it is widely maintained that literature written in Poland needs to be composed in Polish only, while by definition Polish-language works must be created within Poland's frontiers.

This simplistic opinion is often anachronistically projected onto the past. From this nationalist perspective of the "historical principle," all literature written in Poland-Lithuania was "naturally" jotted down in Polish, or authored by "Poles," if they happened to compose their works in the non-national Catholic tongue of Latin. Rarely does a Polish school textbook of history mention Orthodox and Greek Catholic writers who employed the Cyrillic-based languages of Church Slavonic and Ruthenian, Jews who wrote in Hebrew and Yiddish with the use of Hebrew letters,

Tatars who employed their Arabic script-based Slavic, burghers who tended to write in (Low) German, Armenians who wrote in (Old) Armenian and Kipchak with the use of the Armenian alphabet, let alone Romani-, Lithuanian-, Latgalian-, Latvian-, or Samogitian-language writers. If the issue is raised during a history lesson, most often than not it is brushed aside as marginal, the teacher authoritatively – but speciously – opining that Polish was the sole official language in Poland-Lithuania.

In this manner, all of Yiddishland is brushed away, as presumably “marginal,” from the cultural panorama of interwar Poland, and the same treatment is meted out to the country’s writers who composed their works in Belarusian, Czech, German, Hebrew, Kashubian, Lithuanian, Mazurian, Romani, Russian, Silesian, or Ukrainian. In postwar Poland, the few remaining writers in these “non-Polish” languages were even more strenuously silenced, and quite often persecuted. On top of that, next to no attention is paid to German-language writers from the German territories east of the Oder-Neisse line (*deutsche Ostgebiete*), which the Allies passed to Poland after 1945.

Complications

The seemingly straightforward concept of Polish literature as created through the mutually reinforcing overlap of the aforementioned linguistic, territorial and historic principles hinges on the unnoticed marginalization and forgetting of volumes of writings done in languages other than Polish and composed by numerous authors of non-Catholic extraction. Likewise, no comment is spared on the ideological union between descendants of Poland-Lithuania’s Catholic nobles and Catholic serfs, or “real Poles” and “non-Poles” from Poland-Lithuania’s estate perspective. Somehow, it does not matter whether a present-day Polish writer is of the former or latter origin. At present, both groups are perceived as equally Polish (at the expense of the exclusion of other post-Polish-Lithuanian groups). No distinction is made between their books, all of them are deemed to be legitimate parts of Polish literature. Obviously, had Poland-Lithuania’s nobles and clergy alone been overhauled into a Polish nation, a putative literature created by Polish-speaking descendants of serfs would have been decried as “uncouth and un-Polish.” Hence, ideologues of Polish ethnolinguistic nationalism, if they choose so, are well able to excel at generous inclusion.

Especially in interwar Poland and nowadays in postcommunist Poland, the oft-repeated oxymoronic label of “un-Polish Polish-language” literature is specifically reserved for works of Polish novelists and poets of the Jewish religion or origin, many of whom were bilingual and also actively contributed to Yiddish-

land's culture. Hence, Polish nationalists tend to deny Polishness to works by such excellent poets as Julian Tuwim or Bolesław Leśmian, though as kids they read their poems in anthologies for elementary schools. Likewise, their parents amused them with beloved children's poems by Jan Brzechwa, also an author of Jewish extraction. But authors openly Jewish in the choice of their topics and comments, such as Zuzanna Ginczanka or Henryk Grynberg continue to be omitted from the Polish language and literature curricula for schools in today's Poland. Although, Polish émigré authors of Catholic origin were included in textbooks of Polish literature after the fall of communism in 1989 (for instance, Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, or Witold Gombrowicz), those who in the wake of World War II had settled in Israel continue to be excluded (for example, Kalman Segal, Halina Birenbaum, or Natan Gross).

The long-lasting remembrance of the ethnoconfessional cleavage takes precedence in the case of these Polish (and Yiddish) authors of the Jewish religion or origin. However, the openly declared Protestant (that is, Lutheran) religion or origin of such a popular contemporary novelist as Jerzy Pilch does not prevent his lauding as a Polish writer. Pilch's writings feature in numerous school anthologies of Polish literature. Furthermore, the proud Lutheran and Polish-Lithuanian noble Mikołaj Rej can be considered as one of the founders of Polish language and literature. Hence, the "religious principle" of exclusion, as practiced nowadays by Polish nationalists, is almost solely directed at authors of the Jewish religion or origin.

The same is true in regard to Poland's Yiddish-language writers, alongside Isaac Bashevis Singer, the sole Yiddish winner of the Nobel Prize in Literature. To the contrary, there was no problem to include his books within the confines of American literature, as attested by the 2015 three-volume edition of his stories in the Library of America (SINGER 2015). This book series publishes the canon of American literature. Neither is Hayim Nahman Bialik remembered in Poland, though this Hebrew-language national poet of Israel began his literary career in Warsaw. But, on the other hand, authors of school textbooks have no qualms about claiming for Polish literature the English-language oeuvre of the Polish-Lithuanian-noble-turned-British-writer Joseph Conrad (Józef Konrad Korzeniowski), though he never wrote fiction in Polish. In this process his name is usefully semi-re-Polonized as Joseph Conrad-Korzeniowski, yet the information on the place of his birth in Berdychiv, located in today's Ukraine, is typically omitted. The Holocaust survivor and the survivor of communist Poland's 1968 ethnic cleansing of Jews (KOSZARSKA-SZULC, ROMIK, and SOCHAŃSKA 2018), Michał Friedman, founded in 1988 a ground-breaking book series Biblioteka Pisarzy Żydowskich

(Library of Jewish Writers). Until 2005, 16 volumes of Polish translations from Yiddish and Hebrew were published, but none has made it to any school anthology of Polish literature. This anti-Semitic in its character exclusion from Polish literature of Polish authors of the Jewish religion or origin, who happen to write in Hebrew, Polish or Yiddish, continues to this day in presumably democratic Poland, a member state of the European Union and NATO.

Numerous Belarusian, Lithuanian or Ukrainian writers active between the mid-19th and mid-20th centuries (for instance, Ivan Franko, Vincent Dunin-Marcinkievič, or Antanas Baranauskas), stemmed from the ranks of Polish-Lithuanian nobility, knew and excelled at the Polish-Lithuanian noble sociolect of Polish, but chose to write in the then emerging new national (“peasant”) languages of their environs. To this day, many intellectuals from Belarus, Lithuania and Ukraine regularly visit Poland and peruse books in Polish. The 19th-century poet Adam Mickiewicz is claimed for each post-Polish-Lithuanian literature and his works are anthologized in literature and language textbooks for Belarusian, Lithuanian, Polish, Ukrainian and Yiddish (when they still existed) schools (cf. FABIANOWSKI 2018; KAMUSELLA 2019). Furthermore, the historical and cultural commonality of these four post-Polish-Lithuanian countries’ national literatures is underpinned by the persisting ghost of Yiddishland. Yiddish-language writers often knew other post-Polish-Lithuanian languages, and also wrote in them or translated between these languages and Yiddish. Non-Yiddish authors rarely reciprocated this cultural kindness.

After the end of communism, some regional activists and open-minded elite intellectuals reached out to the previously denied tradition of German-language literature in the lands that Poland had gained from Germany after World War II. The German author stemming from interwar Danzig (now Gdańsk in Poland), who also won a Nobel Prize in Literature, Günter Grass, was reinvented in Poland as a Kashubian writer. The books of another renowned German writer, this time from Upper Silesia (a former German region, nowadays in Poland), Horst Bienek, were published in Polish translations to much acclaim. The popular German-language children writer, Janosch – or “a Brzechwa of today’s Germany” – comes from the same region. His books in Polish translations proved a runaway success among Polish kids, too. But these biographic, territorial and historical links are deemed too tenuous for including their writings in the lofty and exclusive palace of Polish literature, when taught as a school subject in today’s Poland. There is no place in it for an “Austriacum-German Adam Mickiewicz,” or Joseph Eichendorff, either, though he was born and lived in Upper Silesia. According to

Polish nationalists, German, like Yiddish, cannot be considered a Polish language, or a language of Polish culture and literature. However, as mentioned above, the English language of Joseph Conrad's writings proves to be no obstacle in this regard. The same is true of Jan Potocki's famous French-language picaresque novel *The Manuscript Found in Saragossa* (ПОТОЦКИ 1958 [1803]). It seems that the English- and French-language writings of both authors are included in Polish literature on the strength of their "un-Polishness," courtesy of the fact that they stemmed from among the same multiethnic ranks of the Polish-Lithuanian nobility. Hence, when Conrad and Potocki were already deemed to be indisputable Poles, this distinction was still denied to Slavophone Catholic serfs toiling in the fields owned by both writers' families.

The Slavic "microlanguages languages" (DULIČENKO 1981) of Kashubian, Mazurian and Silesian are employed, respectively, in the vicinity of Gdańsk, around Olsztyn, and in Upper Silesia. In 1945, the Allies decided to detach the homelands of these three languages' speakers (speech communities) from Germany, and passed the regions to Poland. As a result, the Kashubs, the Mazurs, and the (Upper) Silesians were claimed to be Poles. But to this day, Polish nationalists treat them all as de facto "crypto-Germans." Likewise, these three ethnic (national) groups' languages are classified to be "dialects of the Polish language," though in quotidian relations they are seen as the sure "proof" of the "foreignness," "un-Polishness" and "concealed Germanness" of the Kashubs, the Mazurs, and the Silesians. The postwar persecution of the Mazurs in communist Poland was heightened due to their "un-Polish" Lutheran faith. Hence, by the turn of the 1970s, the majority of Mazurs had left for West Germany. In 2005, Warsaw finally recognized Kashubian as a regional language, but the most renowned Kashubian-language writer, Aleksander Majkowski, remains unknown in Poland, and his works do not feature in school anthologies of Polish literature. Likewise, Mazurian-language writings are barred from school curricula in Poland (SZATKÓWSCZY 2017). Despite the fact that after Polish, Silesian is the language with the second largest number of speakers in today's Poland, in school textbooks no attention is paid to the poetry of Óndra Łysohorsky, who was nominated for the Nobel Prize in Literature in 1970 by Switzerland (HANNAN 1996, 728). The same high-handed disregard and marginalization is the fate of the Belarusian writer Sakrat Janovič, who lived in Poland and wrote both in Belarusian and Polish, or of the Ukrainian writer Andrii Bondar, who settled in this country in 2016.

Romanistan

The oeuvre of the Romani-language poet Papusza (Bronisława Wajs) was translated into Polish by her friend, Jerzy Ficowski, a poet and a distinguished translator from Hungarian, Romani, Russian and Yiddish (PAPUSZA 1956). Moreover, all around the world, Papusza is recognized as the first major Romani poet ever. She lived her entire life in Poland (despite the country's widely changing frontiers), and was the first Romani-language author to give a written witness account of the Roma Holocaust (Kali Traš, "Black Fear"). Papusza wrote her eye-witness testimony in the form of a haunting narrative song-poem, namely *Ratfaťe jasfá. So pať saséndyr pšegijám apré Vótyń 43 i 44 beršá* (Tears of Blood: Or What We Suffered under the Germans in Volhynia in 1943 and '44) (PAPUSZA 1956, 118–141). In 2013, an award-winning feature film was devoted to Papusza's tragic life and poetry (KOS-KRAUZE and KRAUZE 2013). Yet none of these rare achievements has earned Papusza a suitable place in Polish literature, or in European literature for that matter. A student will not come across a mention of Papusza or examples of her poetry in a school anthology of Polish literature.

The Roma and their literature (ZAHOVA 2014, 2016) continue to be excluded in a racist manner from Polish culture, literature and society, as the Jews of Yiddishland used to be before World War II. Anti-Semitism is now unacceptable and legally penalized in post-Katastrofe Europe. Unfortunately, not much thought and attention is paid to rife cases of anti-Romism in post-Kali Traš Europe (cf. SELIG et al. 2015). As though the Roma Holocaust did not happen, or was not worth noticing (cf. BUCHSBAUM and KAPRALSKI 2017; DUMINICA 2018). But Europe's Roma diaspora of 10 to 12 million people (European Commission 2020) – or Romanistan – equals the continent's interwar Yiddishland. Romanistan's writers, intellectuals, poets, singers and performers have already created a considerable body of Romani-language and Roma literature in multiple languages (PATCHETT 2017; TONINATO 2014). Isn't it strange that this achievement is not appropriately lauded? Why is Yiddishland discovered only now, eight decades after the Katastrofe, or the Jewish Holocaust? Is it an indication that the modern Europeans are ready to embrace a diaspora culture exclusively after its creators were wiped out? I hope not, because otherwise, the heart-felt admonishment "Lest we forget" would be reduced to a travesty.

Polish Literature 2.0?

After the founding of the Polish nation-state in 1918, xenophobia, anti-Romism and anti-Semitism have limited the scope of Polish literature and its cross-pollinating connections within the wider

world of global culture. Time and again, these constraints, dictated by the Polish ethnolinguistic nationalism, have seriously stunted the development and imagination of Polish literature, including its creators and readers. Ideologues of Polish nationalism saw it as a necessity that the Polish mind must be closed and “safely” insulated from the inherent “foreignness” of the rest of the world. Other languages, and especially the languages of the neighboring states and of the minorities living in Poland were portrayed as a “danger” to the Polish nation and the “purity” (homogeneity) of its language and culture. But in reality these are the indispensable “yeast” of creative ferment, without which Polish literature is condemned to incestuous naval-gazing. A strong disagreement to such a downgraded and stunted role of Polish literature, then also tightly controlled by censors in communist Poland, gave rise to the burgeoning samizdat publishing industry at the turn of the 1980s.

This cultural grassroots and dissident inclusiveness of the Age of Solidarity (cf. ASH 1983) carried over to democratic Poland in the 1990s. However, the difficulties of the economic transition and the gradual fortification of ethnolinguistic nationalism as the main guideline of Polish politics effectively sidelined literature as a whole, and swiftly limited the newly-found inclusiveness of Polish literature and culture (cf. JASKUŁOWSKI 2019). The Armenian, Austrian-Galician, Belarusian, Czech, Esperanto, Hebrew, Ivrit, German-Prussian, Kashubian, Lemko-Rusyn, Latvian, Lithuanian, Mazurian, Romani, Silesian, Slovak, Tatar, Ukrainian, or Yiddish roots of Polish culture and literature, as moored in the tradition of Poland-Lithuania, were forgotten and willed out from the active remembrance. Ironically, this turning point overlapped with the beginning of the 21st century, which marked Poland’s membership in NATO and the European Union, achieved in 1999 and 2004, respectively. The attention of Polish intellectuals, writers, publishers and critics decisively shifted toward the predominantly Anglo-American west, as mediated through the “global” language of English. Translations from English replaced and further marginalized the multiple post-Polish-Lithuanian cultural traditions intimately and multidimensionally interwoven with Polish literature, culture and language.

In 2015 ethnonationalists gained power in Poland, together with control over culture and education. The ruling party combined both in its program and activities, making culture, history, politics and even economy into an instrument of ideological indoctrination and mobilization. (Previous democratic governments were not alien to this temptation, but never instrumentalized these spheres so explicitly and to such a degree; in this respect the level of “applied ideologization” is reminiscent of the political practice observed in communist Poland.) This

ethnolinguistically construed holistic national oneness (or indivisibleness) presupposes the ideological “purity” (unity and homogeneity) of one language, one nation, one culture, one religion, one history, one memory, one economy, and one society. All must be Polish through and through, entailing the continuous deepening of such national homogeneity through the never-ending purge of “foreign elements” that presumably “invade” and “pollute” Polishness from without and within. Pure Polish culture is seen as identical with the Polish language and literature, and as the very prerequisite of Polish-only capital, industry, economy, mass media, and politics. *Geschichtspolitik* (the politics of memory) is becoming present-day Poland’s economy, culture and governance. Polish history is now, the future, and the timeless always and forever. With the ideologically decreed abolishment of time and reason, past military defeats, historical wrongs and erstwhile economic collapses may be now at long last rectified. It is high time the Others would finally pay for their “sins” committed against the “inherently blameless” Polish nation.

How counterproductive, divisive, self-limiting, un-Polish – that is, un-Polish-Lithuanian – this approach to politics and culture is. Nationalists reject the heartfelt appeal of the 1997 Polish Constitution’s Preamble that democratic Poland should dwell on the best multicultural, multiethnic, polyglot and polyconfessional traditions of Poland-Lithuania and interwar Poland (Constitution 1997). That democratic Poland’s nation should remain bound in community with their compatriots strewn across the world, irrespective of any difference in language, religion, origin, gender, social, or economic status. Instead, the increasingly violent and exclusivist struggle for national purity, as previously practiced in the latter 1930s or in 1968, seems to be back for good. The half-opened Polish mind of the turn of the 1990s is being forced to close again (cf. LIPSKI 2015; Młodziej 2020).

Literature, open and broadminded Polish literature 2.0, is a chance for preserving the endangered constitutional values and political freedoms, and even for turning the brown tide that currently engulfs Poland. It can be done if creators of Polish literature become receptive to their Polish-Lithuanian roots and engage in dialog with the cultures and languages of all the post-Polish-Lithuanian states, and of all the ethnolinguistic minorities living in today’s Poland. This benchmark of required openness and inclusiveness continues to be fulfilled by some authors and their works. For this very achievement the incumbent government flatly rejects their works and strenuously and unjustly denigrates them with arguments *ad homini* (cf. Czy Olga Tokarczuk 2018; Płużański 2015). The latest examples of this kind of cultural achievements are provided by Olga Tokarczuk’s monumental novel *The Books of Jacob* (TOKARCZUK 2014), and by the British-

Polish director, Paweł Pawlikowski's film *Ida* (PAWLIKOWSKI 2013). This spellbinding movie won an Oscar for the Best Foreign Language Film of 2014 (BARRACLOUGH 2015), while in 2019, Tokarczuk won the Nobel Prize in Literature (FLOOD 2019).

Therefore, there is hope. Writers, filmmakers, poets, translators, or singers may take a different course than that of xenophobic, anti-Roma and anti-Semitic ethnolinguistic national homogeneity, which is now preferred by the Polish powers that be (cf. MAKOWSKI 2016).

September 2019
and
March and August 2020

References

- ASH, Timothy Garton. 1983. *The Polish Revolution: Solidarity*. London: Jonathan Cape.
- BARRACLOUGH, Leo. 2015. "Polish Film Institute Chief Celebrates as 'Ida' Becomes First Polish Movie to Win Foreign-language Film Oscar." *Variety*, February 23, 2015. <https://variety.com/2015/film/news/polish-film-institute-chief-celebrates-as-ida-becomes-first-polish-movie-to-win-foreign-language-film-oscar-1201439540/>.
- BUCHSBAUM, Thomas M., and Sławomir KAPRALSKI, eds. 2017. *Beyond the Roma Holocaust: From Resistance to Mobilization*. Kraków: Universitas; Warszawa: Austrian Embassy.
- Constitution of the Republic of Poland of 2nd April, 1997. *Journal of Laws*, no. 78, item 483. <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/angielski/kon1.htm>. Accessed: March 15, 2020.
- "Czy Olga Tokarczuk jest polską pisarką?" 2018. *Salon24*, May 23, 2018. <https://www.salon24.pl/u/ostatnimit/868676,czy-olga-tokarczuk-jest-polska-pisarka>.
- DIDEROT, Denis, and Jean LE ROND D'ALEMBERT, eds. 1751-1772. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson, David, Le Breton and Durand.
- DULIČENKO, Aleksandr. 1981. *Slavianskie literaturnye mikroizyky. Voprosy formirovaniia i razvitiia*. Tallinn: Valgus.
- DUMINICA, Ion. 2018. *Report on the Inclusion of Roma History - Holocaust Teaching in School Curriculum and Textbooks*. Strasbourg: Council of Europe. https://www.academia.edu/38887682/CoE_Report_on_the_Inclusion_of_Roma_History-Holocaust_teaching_in_School_Curriculum_and_Textbooks.
- European Commission. 2020. *Roma equality, inclusion and participation in the EU*. <https://ec.europa.eu/info/policies/justice-and-fun>

- damental-rights/combating-discrimination/roma-and-eu/roma-integration-eu_en. Accessed: March 15, 2020.
- FLOOD, Alison. 2019. "Olga Tokarczuk and Peter Handke Win Nobel Prizes in Literature." *The Guardian*, October 10, 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/oct/10/nobel-prizes-in-literature-olga-tokarczuk-peter-handke-2019-2018>.
- GELLER, Ewa, and Monika POLIT, eds. 2008. *Jidyszland – polskie przestrzenie*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- GRYNBERG, Henryk. 2018. *Memorbuch*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- FABIANOWSKI, Andrzej. 2018. *Mickiewicz i świat żydowski. Studium z aneksami*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- FISHMAN, David E. 2005. *The Rise of Modern Yiddish Culture*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- HALPERIN, Liora R. 2015. *Babel in Zion: Jews, Nationalism and Language Diversity in Palestine, 1920–1948*. New Haven, CT: Yale University Press.
- HANNAN, Kevin. 1996. "The Lachian Literary Language of Óndra Łysohorsky." *The Slavic and East European Journal*, vol. 40, no. 4 (Winter): 726–743.
- JASKUŁOWSKI, Krzysztof. 2019. *The Everyday Politics of Migration Crisis in Poland: Between Nationalism, Fear and Empathy*. Cham: Palgrave Pivot.
- JOHNSTON, Garth. 2012. "Jew York City: NYC has more chosen people than Boston, Chicago, Philly, SF & DC combined!" *Gothamist*, June 12, 2012. http://gothamist.com/2012/06/12/jew_york_city_nyc_has_more_jews_tha.php.
- KAMUSELLA, Tomasz. 2017. *The un-Polish Poland, 1989 and the Illusion of Regained Historical Continuity*. Basingstoke: Palgrave Pivot.
- KAMUSELLA, Tomasz. 2019. "Wiesz co miał farta, czyli jak Adam Mickiewicz stał się kimś więcej niż Żydem 'przebrany' za Polaka." *Gazeta Wyborcza*, November 30, 2019. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25455903,wiesz-co-mial-farta-czyli-jak-adam-mickiewicz-stal-sie.html>.
- KOLARSKA-BOBIŃSKA, Lena. 2018. "Ksenofobia jest już w Polsce w głównym nurcie." *Polityka*, February 8, 2018. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1737148,1,ksenofobia-jest-juz-w-polsce-w-glownym-nurcie.read>.
- KOS-KRAUZE, Joanna, and Krzysztof KRAUZE. 2013. [feature film] *Papusza*. Warsaw: Argomedia, Telewizja Polska – Agencja Filmowa, Canal+ Polska, and Studio Filmowe Kadr.
- KOSZARSKA-SZULC, Justyna, Natalia ROMIK, and Zosia SOCHAŃSKA. 2018. *Obcy w domu. Wokół Marca '68 / Estranged: March '68 and Its Aftermath*. Warsaw: Muzeum Historii Żydów Polskich Polin.
- LIPSKI, Jan Józef. 2015. *Idea Katolickiego Państwa Narodu Polskiego. Zarys ideologii ONR "Falanga"*. Warsaw: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- MAKOWSKI, Jarosław. 2016. "Niebezpieczne zabawy PiS-u z nacjonalizmem." *Newsweek*, July 21, 2016. <https://www.newsweek.pl/opinie/rasizmi-ksenofobia-w-polsce-pis-folguje-nacjonalistom/jjtr6jo>.
- MEYER, Joseph, ed. 1840–1855. *Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände (in Verbindung mit Staatsmänner, Gelehrten, Künstlern und Techniken)*. Hildburghausen: Bibliographisches Institut.
- Młodzież Wszechpolska szkoli członków: "Nacjonalizm w dobie wyzwań współczesności." 2020. *Marsz Niepodległości*, February 25, 2020. <https://medianarodowe.com/mlodziej-wszechpolska-szkoliz-czlonkow-nacjonalizm-w-dobie-wyzwan-wspolczesnosci/>.
- PAPUSZA, 1956. *Pieśni Papuszy / Papuśakre gila*. Translated from the Romani and edited by Jerzy FICOWSKI. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu im. Ossolińskich.
- PATCHETT, Emma. 2017. *Spacing (in) Diaspora: Law, Literature and the Roma* [Law and Literature, vol. 14]. Berlin: De Gruyter.
- PAWLIKOWSKI, Paweł. 2013. [feature film] *Ida*. Warsaw: Canal+ Polska, Copenhagen: Det Danske Filminstitut, Strasbourg: Euroimages.
- POTOCKI, Jan. 1958 [1803]. *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Paris: Gallimard.
- PŁUŻAŃSKI, Tadeusz. 2015. "Ida" to film antypolski, który przynosi więcej szkody niż pożytku. Nie cieszę się z tego Oscara. *wPolityce.pl*. February 23, 2015. <https://wpolityce.pl/polityka/234878-pluzanski-ida-to-film-antypolski-ktory-przynosi-wiecej-szkody-niz-pozyt ku-nie-ciesze-sie-z-tego-oscara-nasz-wywiad>.
- RIVALOR, Antoine de. 1784. *De l'universalité de la langue française, parfois appelé Discours sur l'universalité de la langue française*. Paris-Berlin: Bailly et Desenne, l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Berlin.
- SELLING Jan, Markus END, Hristo KYUCHUKOV, Pia LASKAR, and William TEMPLER, eds. 2015. *Antiziganism: What's in a Word?: Proceedings from the Uppsala International Conference on the Discrimination, Marginalization and Persecution of Roma, 23–25 October 2013*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers.
- SINGER, Isaac Bashevis, 2015. *Collected Stories* [The Library of America, vols. 149–151]. New York: The Library of America.
- Systematische Bilder-gallerie zur allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie (Conversations-Lexicon)*. 1825–1827. Carlsruhe-Freiburg: Herder'sche Kunst und Buchhandlung.
- SZATKÓWSCZI, Pieter. 2017. "Zaginiona" mazurska powieść sprzed 120 lat rzuca nowe światło na język Mazurów. *Skra – pismiono ò kùlturze*, July 3. 2017. <https://pismiono.com/zaginiona-mazurska-powieśc-sprzed-120-lat-rzuca-nowe-swiatlo-na-jezyk-mazurów/>.
- TOKARCZUK, Olga. 2014. *Księgi Jakubowe albo wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie, nie licząc tych małych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- TONINATO, Paola. 2014. *Romani Writing: Literacy, Literature and Identity Politics* [Routledge Research in Literacy, vol. 4]. New York: Routledge.
- ZAHOVA, Sofiya. 2014. *History of Romani Literature with Multimedia on Romani Kids' Publications*. Sofia: Paradigma.
- ZAHOVA, Sofiya. 2016. "Romani Literature: Historical Developments and Challenges of Internationalization." In *Roma Culture: Myths and Realities*, edited by Elena MARUSHIAKOVA and Vesselin POPOV, 81-126. Munich: Lincom Academic Publisher.



Małgorzata Myk

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

 <https://orcid.org/0000-0002-9911-5259>

**Minor American: New Narrative, awangarda, *queer*, nekropolityka
(Eileen Myles, Magdalena Zurawski, CA Conrad)**

**Minor American: New Narrative, the Avant-Garde,
Queer Lives, and Necropolitics
(Eileen Myles, Magdalena Zurawski, and CA Conrad)**

Abstract: This article discusses the American avant-garde movement called New Narrative, which originated in the 1970s, as well as the poetic strategies that accompanied its socio-political involvement in the cause of emancipation of sexual minority groups. The author discusses the output of three representatives of this movement: Eileen Myles, Magdalena Zurawski, and CA Conrad, whose work and artistic activity have focused on the problems of civil rights and the freedoms, or lack thereof, of LGBTQ+ persons in the United States. The author undertakes an analysis of the three artists' output within the context of the philosophical reflections of Joseph-Achille Mbembe on the necropolitics, a body of ideas currently investigated in the US in relation to queer identity and queer practices.

Keywords: New Narrative, the avant-garde, queer, necropolitics

dlaczego jesteś wściekły zapytałem
dlaczego ty nie jesteś zapytałem
CA CONRAD (2017, s. 101)¹

Polityka to zatem śmierć, która żyje ludzkim życiem.
Achille MBEMBE (2018, s. 212)

Wokół New Narrative

W swoich wspomnieniach burzliwych czasów narodzin amerykańskiego nurtu awangardowego New Narrative w latach siedemdziesiątych XX wieku jeden z jego inicjatorów – gejowski poeta Robert Glück – opisywał nastawienie swojego przyjaciela, także geja, poety i współzałożyciela nurtu Bruce'a Boone'a do ówczesnej sytuacji w amerykańskiej polityce, kulturze i literaturze jako wyczekiwanie załamania, które miała przynieść „katastroficzna przyszłość” (GLÜCK, 2004, s. 25). W szkicu chciałabym prześledzić niektóre strategie poetyckie związane z New Narrative właśnie z perspektywy politycznego niepokoju, który został zasygnalizowany przez Boone'a w jego wypowiedzi, oraz

¹ Cytaty z nie tłumaczonych dotąd na język polski tekstów anglojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

w świetle „katastroficznego przyszłości”, która nadeszła zgodnie z przewidywaniami tego poety i – teraz jako nekropolityczna terażniejszość – wyznacza kolejne radykalne trajektorie w społecznie zaangażowanej, queerowej twórczości awangardowej w USA. Wśród postaci od początku współtworzących New Narrative oprócz wspomnianych już Glücka i Boone’a należy wymienić zmarłego niedawno Kevina Killiana, a także między innymi Dodie Bellamy, Kathy Acker, Eileen Myles, Pamelę Lu, Camille Roy, Magdalenę Zurawski, Renee Gladman, Laurę Moriarty oraz Chris Kraus. W szkicu skupię się na tekstach Eileen Myles i Magdaleny Zurawski, łączących estetykę New Narrative i perspektywę *queer* z zaangażowaniem w kwestie społeczno-polityczne, oraz na niezwiązanej z początkami nurtu, ale w wielu aspektach wywodzącej się z niego, awangardowej poezji CA Conrada.

Początkowo utwory autorów z kręgu New Narrative publikowane były w magazynach literackich poświęconych nowej poezji i awangardzie. Pierwszy zbiór tekstów dokumentujących historię powstania nurtu – oraz niejednorodną eksperymentalną estetykę charakterystyczną dla twórczości jego przedstawicieli i przedstawicieli – ukazał się w 2004 roku jako antologia esejów poświęconych innowacyjnym strategiom wykorzystywanym w utworach o charakterze narracyjnym; nosił tytuł *Biting the Error: Writers Explore Narrative*, a redaktorami tomu byli Glück oraz Mary Burger, Camille Roy i Gail Scott (BURGER et al., eds., 2004). W 2017 roku kalifornijska oficyna Wolfman Books wydała książkę zredagowaną przez Daniela Benjamina i Erica Sneathena *The Bigness of Things: New Narrative and Visual Culture* (BENJAMIN, SNEATHEN, eds., 2017), która stanowi fascynującą dokumentację interdyscyplinarnego, poetycko-performatywno-wizualnego charakteru twórczości spod tego znaku. W tym samym 2017 roku odbyła się także konferencja *Communal Presence: New Narrative Writing Today*, zorganizowana na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, co świadczy o ciągle rosnącym zainteresowaniu tym radykalnym nurtem artystycznym i politycznym.

W opublikowanym w *Biting the Error* esej *Long Note on New Narrative* Glück wspominał początki New Narrative jako alternatywny impuls, który zrodził się w odpowiedzi na działania święcącej wówczas w rejonie San Francisco Bay Area triumfy grupy Language. Wpływowa wówczas twórczość Language i często towarzysząca działalności tego kolektywu atmosfera dramatu kojarzyły się Glückowi z „purytańskim rygorem, zachwytem nad technicznymi słownikami i profesjonalizmem” oraz widocznością głównie heteroseksualnych poetów kontynuujących tradycję ojców założycieli, czyli Ezry Pounda, Charlesa Olsona i Louisa Zukofsky’ego (GLÜCK, 2004, s. 25). Wskazując na rozłam, jaki dokonał się wówczas w Bay Area, na poetów grupy Language oraz tych, którzy pozostawali pod wpływem beatników, Roberta

Duncana, Jacka Spicera, poetów Nowojorskiej Szkoły Poetyckiej, a także poezji psychodeliczno-surrealistycznej, Glück przyznał: „Gdybym mógł wtedy zostać poetą Language, zostałbym nim. Pragnąłem formalistycznych fajerwerków, czystości, która wymyślała swoje własne założenia. Z ośnieżonego szczytu postępowego formalizmu, z najwyższych wyżyn drogi do modernistycznego osiągnięcia na mniej rygorystyczne wysiłki zrzucano całą masę pogardy” (GLÜCK, 2004, s. 26).

Potrzeba wspólnoty, jaką zbudowali poeci Language, która tak silnie pociągała Glücka i podobnie myślących autorów i autorki, ścierała się ze sprzeciwem wobec przekonania o konieczności podważania pojęcia głosu poetyckiego i przerywania ciągłości semantycznej, które pielęgnowała oparta na dysjunkcji poetyka Language. Tymczasem New Narrative powstawał w atmosferze niezgody na problematycznie idealistyczną poezję dysjunkcji i wyrastał z przekonania o politycznym przymusie stworzenia przynajmniej prowizorycznie ustabilizowanej tożsamości oraz z potrzeby klasowego i tożsamościowego buntu, który upominałby się o te obszary doświadczenia wspólnotowego, w szczególności dyskryminowanej klasy pracującej, kobiet i mniejszości seksualnych, które nie mieściły się w radykalnie, ale i elitarystycznie wybrzmiewających postulatach poetów Language. Glück pisał: „My (ostatecznie byliśmy gejowskimi pisarzami i lesbijskimi pisarkami z klasy pracującej) nie mogliśmy odpuścić narracji” (GLÜCK, 2004, s. 27).

Na wyboistej drodze formy hybrydalnej, która wzmocniła świadomość roli języka w kształtowaniu mechanizmów społecznego wykluczenia oraz przyczyniła się do zakwestionowania uprzywilejowanej pozycji gatunkowo i formalnie „czystej” poezji, twórcy z New Narrative wybrali ścieżkę mniej uczęszczaną i znacznie trudniejszą. Pytania, jakie wtedy zadawano, nie dotyczyły jedynie sposobu ujęcia doświadczenia w odpowiedzi na oczekiwania ówczesnej publiczności, dla której pełna afektu estetyka, przesycona zarówno intymnością, jak i perwersją, otwarcie i bezpośrednio dająca świadectwo nieheteronormatywnej seksualności, była trudna do przyjęcia. Istotną kwestią stała się także potrzeba takiej reprezentacji, która nie deformowałaby podmiotu, a zarazem konieczność wykształcenia języka poetyckiego świadomego swego systemowego, ideologicznego uwikłania. Zamiast odrzucenia reprezentacji New Narrative wybrał praktykę jej zaangażowanego różnicowania – wzbogacenie narracji na wielu poziomach miało się oprzeć na kolektywnym uczestnictwie w życiu literackim, artystycznym i wydawniczym, które w odczuciu Glücka już w latach siedemdziesiątych zapowiadało odwrót od rygorystycznych procedur poetyckich grupy Language.

W opinii Glücka i Boone’a stagnacja, którą obserwowali oni w ówczesnej poezji, była odzwierciedleniem kondycji społeczeń-

stwa amerykańskiego w latach siedemdziesiątych. W posłowie do książki poetyckiej Glücka *Family Poems* Boone napisał, że był to moment przesilenia, w którym coraz większemu zainteresowaniu zróżnicowaniem formalnym nie towarzyszyły jeszcze „wigor, energia i dostępność, które cechują znaczną część twórczości nowego ruchu gejów, kobiet i autorów Trzeciego Świata” (BOONE, 1979, s. 28). Obaj poeci marzyli też o tchnięciu nowego życia w nurt autobiograficzny traktowany jako twórcza aktywność, w której „podmiotowość jest wynikiem wspólnych działań, ale także sceną dezintegracji, a więc celebracją nieścisłości i zniekształceń”; rodzajem „przerzutni władzy, rodziny, historii i języka” (GLÜCK, 2004, s. 29). Ambicją Glücka było połączenie radykalnie dysjunkcyjnego eksperymentu z absolutną ciągłością, przygodności z nieuchronnością, polityki poetyckiej fragmentaryczności z polityką opowieści i studium przypadku, szczerości z przechwyceniem i pastiszem, gdyż tak właśnie poeta ten postrzegał paradoksalną istotę swojego doświadczenia.

Z kolei ambicje teoretyczno-krytyczne New Narrative ukształtowały się w dużej mierze na badaniach Boone’a, które prowadzone były w ramach jego doktoratu poświęconego strukturalistycznej i gejowskiej lekturze poezji Franka O’Hary, rozpatrywanej przez autora rozprawy w aspekcie wspólnotowym. Dla Boone’a i innych postaci związanych z New Narrative nurt ten był głęboko zakorzeniony w kontekstach filozoficznych, między innymi we wspólnotowym charakterze teorii powieści opisywanym przez Györgya Lukácsa, w krytyce ideologii i ideologicznych aparatów państwa obecnej w marksistowskiej myśli Louisa Althussera, w Benjaminowskiej lirycznej melancholii, w autobiograficznej stylistyce Rolanda Barthes’a, w Foucaultowskiej radykalnej teorii troski w obliczu presji wywieranej na seksualność i jej uwikłania w mechanizmy wiedzy-władzy, w Julii Kristewej filozofii abiektu, ale przede wszystkim w skupionej na kontrekononii nadmiaru filozofii Georges’a Bataille’a, do której powrócę jeszcze w dalszej części szkicu.

Podkreślić należy także performatywny wymiar estetyki New Narrative, który Glück i twórcy piszący podobnie wiązali z afektywnym, transgresyjnym i skandalizującym stylem pisania o seksualności, pożądaniu i ciele. Jak pisał poeta, „»ja« zostaje postawione w sytuacji ryzyka”, książka staje się społeczną praktyką nierozzerwalnie związaną z życiem, a „autorka/artystka zostaje obnażona i ukazana w całej swojej słabości: ryzykujesz ośmieszeniem się, byciem uznaną za podłą lub popełnieniem błędu. Jeśli jednak życie pisarki jest otwarte na osąd i spekulacje, to życie czytelniczki także takie jest” (GLÜCK, 2004, s. 31).

W krótkim tekście nie sposób oddać bogactwa tak silnie zróżnicowanej twórczości, jaką jest ta stworzona w nurcie New Narrative, dlatego skupię się tutaj jedynie na tekstach Eileen Myles,

Magdaleny Zurawski oraz CA Conrada, których mająca wiele punktów wspólnych twórczość rezonuje dziś wyjątkowo silnie na amerykańskiej awangardowej scenie poetyckiej. Przyjrząc się istotnemu, choć jak dotąd niewystarczająco zgłębnionemu aspektowi ich mniejszościowej twórczości, który za Achillem Mbembe określam jako nekropolityczny. Tekst poświęcę obecnym w tekstach i działaniach tych twórców radykalnym strategiom sprzeciwu wobec amerykańskiej nekropolityki, której głęboko przemocowy i dyskryminacyjny charakter ma znaczący wpływ na życie mniejszości seksualnych. Wspomnę również o odniesieniach w pisarstwie Myles, Zurawski i Conrada do amerykańskiego kompleksu militarno-industrialnego, a także do ekologii i współczesnej refleksji dotyczącej antropocenu.

Podczas gdy nazwiska Eileen Myles (ur. 1949) i Magdaleny Zurawski (ur. 1972) od lat pojawiają się w dyskusjach o New Narrative, poezja CA Conrada (ur. 1966), piszącego od połowy lat siedemdziesiątych, jest powiązana z tym nurtem w mniej oczywisty sposób. Charakterystyczne dla twórczości Conrada rytuały somatyczne oraz inspirowane nimi wiersze omawiane są obecnie w kontekście nowych awangardowych poetyk *queer*, choć nieheteronormatywna twórczość tego poety niewątpliwie ukształtowała się w bliskim sąsiedztwie New Narrative i pod jego wpływem.

Mam świadomość nie tylko estetycznej i światopoglądowej bliskości, jaką obserwuję między tekstami Myles, Zurawski i CA Conrada, lecz także łączącej tę trójkę bliskiej przyjaźni, wykraczającej poza etykiety, którymi jako krytyczka operuję tutaj w sposób sformalizowany i akademicki. Ten prywatny, a jednocześnie wspólnotowy wymiar ich aktywności poetyckiej jawi się w przypadku antynormatywnie i antyakademicko nacechowanego New Narrative jako niezwykle ważny, wręcz wpisany w ten nurt, zarówno w sensie wzajemnego krytycznego zaangażowania w kwestie społeczne podejmowane w samych utworach, jak i w świetle podejmowanych przez nich działań i gestów artystycznych oraz politycznych.

Nekropolityka a polityka *queer*

Czy możemy sobie wyobrazić inną politykę dla świata, opartą niekoniecznie na różnicy czy odmienności, lecz na pewnej idei podobieństwa i współuczestnictwa?
Achille MBEMBE (2018, s. 66)

Refleksja kameruńskiego filozofa, krytyka i teoretyka polityki Achillego Mbembe o ufundowanej na systemowej rasistowskiej przemocy nekropolityce, dostępna dla polskich czytelników dzięki tomowi *Polityka wrogości / Nekropolityka* (2018), może

wstępnie wydać się zbyt odległa od poruszanej tutaj problematyki awangardowej twórczości *queer*. Jak jednak pokazuje opublikowany w 2014 przez wydawnictwo Routledge tom *Queer Necropolitics*, nekropolityka – początkowo zdefiniowana przez Mbembe w historycznie uwarunkowanym kontekście kolonizacji i niewolnictwa, a następnie ukazana w świetle dzisiejszego globalnego kryzysu demokracji – pomimo skupienia tego filozofa na afrykańskiej historii i polityce dotyczy transformacji społecznych, a także eskalacji obserwowanych na ich tle kryzysów, konfliktów i wykluczeń dokonujących się globalnie. Tak pojmowana determinuje obecnie również sytuację mniejszości seksualnych w USA, co znajduje odzwierciedlenie nie tylko w utworach, lecz także w aktywizmie omawianych tu pisarzy. W tej części szkicu wymienię jedynie te wątki refleksji Mbembe, które redaktorzy tomu *Queer Necropolitics*: Jin HARITAWORN, Adi KUNTSMAN i Silvia POSOCCO (eds., 2014), uznali za istotne w filozofii tego afrykańskiego autora – po to, by przedstawić szerszy kontekst refleksji dotyczącej nekropolityki obecnej w twórczości poetyckiej omawianych tutaj autorek i autorów.

W rozdziale *Polityki wrogości* poświęconym współczesnemu odejściu od demokracji Mbembe pisze o konieczności takiej dekonstrukcji zarządzanego kapitałem i skrajnie zmilitaryzowanego zglobalizowanego świata, która porzuci mglisty uniwersalizm i zaakceptuje zawsze ściśle usytuowany, „prowincjonalny status” naszych pojęć i dyskursów; filozof jednocześnie opiera ten postulat na pewnym rodzaju myślenia globalnego, które – za francuskim poetą i filozofem z Martyniki Édouardem Glissantem – Mbembe określa jako „archiwum »Tout-Monde«” (MBEMBE, 2018, s. 20). Śledzący liczne przemiany współczesności i presje, jakim poddawany jest dzisiaj człowiek i jego środowisko, Mbembe twierdzi, że idee, które legitymizowały kiedyś ustrój demokratyczny, takie jak samoświadomość wspólnoty, jej zdolność do rewidowania swoich założeń czy otwartość, uległy skrajnemu wyczerpaniu. Ponadto, jak zauważa Mbembe na przykładzie Stanów Zjednoczonych, przez wiele lat pozostających „demokracją niewolniczą”, zniekształceniu uległa także sama przemoc, na której wspólnota zostaje ufundowana (MBEMBE, 2018, s. 31).

Ukształtowana na bazie dogmatycznych teorii przemocowych demokracja USA, państwa opartego na kolosalnym paradoksie głoszenia idei demokratycznych pomimo długiej historii praktyk niewolniczych, jest dla Mbembe jednym z przykładów skrajnego zakłamania moralnego w sensie nie tylko stworzenia realiów otwarcie uzewnętrznianego okrucieństwa w skali makro, lecz także obecności „mikroprzemocy”, która jako „aktywna, prymitywna siła o jakby osadowej, zminiaturyzowanej naturze [...] wypełnia całą przestrzeń społeczną” (MBEMBE, 2018, s. 46). W swojej analizie zarówno istoty przemocy zewnętrznej,

jak i mikroprzemocy wewnętrznej Mbembe zauważa, że ludzkość dokonała wyparcia świadomości swojej kondycji granicznej, czyli faktu kształtowania się naszej tożsamości w odniesieniu do Innego, współczesność zaś stała się sceną globalnego terroru oraz takich transformacji władzy i zniekształceń demokracji, które cechuje „zadawanie śmierci na wielką skalę” (MBEMBE, 2018, s. 57). Mbembe definiuje nekropolitykę w następujący sposób:

Opiera się to na czysto instrumentalnym traktowaniu życia i polityczności. To prawda, zawsze żyliśmy w świecie naznaczonym różnymi formami terroru, czyli marnotrawienia ludzkiego życia. Życie w terrorze, a więc w systemie marnotrawstwa, nie jest niczym nowym. Historycznie jedna ze strategii państw dominujących polegała na izolowaniu i stosowaniu najbardziej drastycznych form terroru w miejscach odległych i napiętnowanych rasowo – plantacja w okresie niewolnictwa, kolonia, obóz, *compound* w apartheidzie, getto czy współcześnie w Stanach Zjednoczonych – więzienie. Te formy odosobnienia i okupacji oraz podziału i destrukcji bywały stosowane przez administrację prywatną, niejednokrotnie poza wszelką kontrolą, co doprowadziło do powstania modeli dominacji bez odpowiedzialności, gdy kapitał przyznawał sobie wyłączne prawo do dysponowania życiem i śmiercią tych, którzy byli mu podporządkowani (MBEMBE, 2018, s. 57).

Gdy Mbembe pisze o urynkowaniu wojny i terroru w dobie antropocenu, zauważa, że przybierane przez nie formy muszą być dzisiaj rozpatrywane również w kontekście katastrofy ekologicznej i zmian klimatycznych. Według filozofa takim właśnie presjom poddawane jest życie, które nieustannie obcuje ze śmiercią, przeżywaną i zadawaną w coraz okrutniejszy sposób, by w końcu mogło zostać uznane przez władzę nekropolityczną za „zbędne”, czyli takie, „którego wartość jest poza ekonomią, które kosztuje tylko tyle, ile śmierć, jaką można mu zadać” (MBEMBE, 2018, s. 62). W tym sensie, jak podkreśla Mbembe, wcale nie żyjemy w czasach dowartościowania różnic, ale raczej w epoce „fantazji o oddzieleniu czy wręcz eksterminacji” (MBEMBE, 2018, s. 63). Obserwowane przez autora *Polityki wrogości* „odwrócenie demokracji” to *de facto* negatywne, destrukcyjne przekształcenie świata tak, by pozostawał on „poza relacją”, czyli poza zasadami wzajemności i wspólnotowości (MBEMBE, 2018, s. 65).

Z kolei we wstępie do tomu *Queer Necropolitics* czytamy, że wizja radykalnej transformacji polityki *queer* z pewnym opóźnieniem konfrontuje się obecnie z oddziaływaniem nekropolityki, czyli powiązanych z sobą współczesnych reżimów rasizmu, (neo)-kolonializmu, wojny z terrorem, systemu więziennictwa, a tak-

że polityki narzucania granic i neoliberalizmu. Redaktorzy tomu podkreślają, że uproszczone dychotomie represji i widoczności oraz opresji i praw wymagają dziś dogłębnej rewizji dostępnych definicji polityczności. Zrewidowanie tych pojęć wiąże się z koniecznością ponownego przemyślenia mechanizmów, które sprawiają, że „różnica seksualna jest coraz częściej wchłaniana przez hegemoniczne aparaty państwowe w stopniu, który przyspiesza przedwczesną śmierć” (HARITAWORN, KUNSTMAN, 2014, s. 1). W dużej mierze inspirowana refleksją Mbembe oraz znaną pracą Jasbir K. Puar *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times* z 2017 roku (PUAR, 2017) *Queer Necropolitics* skupia się na sposobie, w jaki krytyka *queer* ukazuje „codzienne światy śmierci”, poczynając od tak oczywistych jak wojna czy terroryzm, a skończywszy na „całkowicie znormalizowanej przemocy rynku” (HARITAWORN, KUNSTMAN, POSOCCO, 2014, s. 2).

Redaktorzy tomu zarysowują rozległą mapę queerowej perspektywy nekropolitycznej, która obejmuje między innymi problematykę intymności *queer* w sferze militarnej, znacjonalizowane praktyki żałoby wśród osób *queer*, asymilacjonistyczną logikę praw mniejszości seksualnych, zjawisko kryminalizacji praktyk queerowych pod pretekstem zagrożenia bezpieczeństwa seksualnego, a także zależności i związku między nekropolityką *queer* a wojną, przemocą, imigracją, kolonizacją i wszelkimi innymi formami kontroli prowadzącymi nieuchronnie do wyczerpania zarówno jednostek, jak i całych populacji (HARITAWORN, KUNSTMAN, POSOCCO, 2014, s. 3). W opozycji do normatywnie nacechowanej polityki tożsamościowej kategoria *queer*u pozostaje dla autorów zawartych w tomie esejów niedomknięta i niedookreślona. Nekropolityka *queer* funkcjonuje tu jako pojemna metafora, która „mapuje szereg spektakularnych i zwyczajnych form zarówno zabijania, jak i »przyzwalania na śmierć« [...], nekropolityka *queer* odnosi się do reżimów determinujących nie tylko stopień żywotności, lecz także umieralności osób, ciał, społeczności i populacji” (HARITAWORN, KUNSTMAN, POSOCCO, 2014, s. 4).

Tak zarysowane ramy nekropolityki – a to w jej cieniu sytuuje się obecnie polityka *queer* – mogą posłużyć jako wstęp do namysłu nad nekropolityką obecną w przestrzeni publicznej, do której nawiązują omawiane w szkicu autorki i autorzy. Przykładem nowej krytyki skupionej na poetyckiej twórczości awangardowej i eksperymentalnej, bezpośrednio zaangażowanej w kwestie nekropolityczne, jest wydany w 2015 roku przez Michigan University Press tom esejów *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults* autorstwa Joyelle McSweeney, poetki, dramatopisarki i badaczki awangardy z Uniwersytetu Notre Dame w Indianie. McSweeney w rozdziale poświęconym CA Conradowi proponuje nekropolityczną, postantropocentryczną i antyfuturystyczną trajektorię

myślenia o poezji awangardowej, która uwzględnia perspektywy badane dzisiaj w obszarze studiów nad śmiercią (*death studies*) oraz filozofię Georges'a Bataille'a.

Tytułowy *necropastoral* McSweeney to spekulatywne pojęcie służące autorce do sformułowania niezwykle ciekawego, alternatywnego sposobu myślenia o czasie, który – tak jak biologiczny rytm, według którego żyją owady – jest modelem „przyspieszonego czasu ewolucyjnego”; wzmożone tempo owego czasu wyznaczają dynamiczne procesy mutacji, selekcji, kontaminacji, nieciągłości, namnażania, wzmożonej umieralności i ewolucji (MCSWEENEY, 2015, s. 41). McSweeney łączy ten model myślenia z ekonomiczno-estetycznymi teoriami Bataille'a – przeciwstawia nieuchronną stratę wpisaną w bezwarunkowe marnotrawienie i bezproduktywną zatrutę nadmiaru energii ekonomicznej zasadzie zrównoważonych rachunków, którą społeczeństwo wykorzystuje do zamaskowania opresyjnych i przemocowych działań (MCSWEENEY, 2015, s. 43). Radykalnie mniejszościowa refleksja McSweeney opiera się na geście odrzucenia „ekonomii tak zwanego czasu korporacyjnego, kapitalistycznego, triumfalistycznego, czy też określanego mianem linearnego” na rzecz spekulatywnego nekropastoralnego „owadziego czasu” (MCSWEENEY, 2015, s. 44).

„Dlaczego muszę umrzeć” – *Evolution* Eileen Myles

Kiedy w latach 1991–1992 odbyła się kampania prezydencka Eileen Myles², inna awangardowa autorka Leslie Scalapino napisała, że sytuację, w której to poetka kandyduje na stanowisko prezydenta USA, postrzega jako „nieobecne marginalia” Ameryki (SCALAPINO, 1996, s. 3). Performans kampanii Myles, których nazwisko zostało strategicznie dopisane do listy wyborczej jako *tak zwanych write-in candidate* (zgodnie z obowiązującym w Stanach Zjednoczonych prawem wyborczym, możliwe jest dopisanie do

² Warto zwrócić uwagę na płynną identyfikację i queerową strategię, zgodnie z którą Myles obecnie *preferują* użycie zaimka osobowego w liczbie mnogiej. Taka forma pojawia się w najnowszej krytyce dotyczącej *ich* twórczości, a więc także w tym szkicu (użycia te oznaczam kursywą). Tam, gdzie piszę o wczesnych tekstach Myles oraz *ich* kampanii prezydenckiej, dla większej jasności używam czasami liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego, zgodnie z formą, której używali w przeszłości. Co ciekawe, osoba mówiąca w wierszach Myles pojawia się w liczbie pojedynczej. W przekładach fragmentów cytowanych wierszy posłużyłam się rodzajem żeńskim częściowo ze względu na specyfikę języka polskiego, który wymusza wybór rodzaju, a częściowo dlatego, że w autobiograficznych utworach *Evolution* osoba mówiąca bywa określana za pomocą zaimków rodzaju żeńskiego lub wprost określa się jako kobieta, co wynika zapewne z feministycznego nacechowania tego tomu, któremu ton nadaje tekst wystąpienia performatywnie celebrującego wybór kobiety na urząd prezydenta USA *I am Ann Lee*.

listy nazwiska osoby niebędącej oficjalnym kandydatem / oficjalną kandydatką), początkowo ograniczał się do rozsyłania materiałów i gadżetów wyborczych, ale wkrótce kontynuowany był na spotkaniach z wyborcami, w trakcie których Myles podkreślali, że kandydują jako kobieta i lesbijka z klasy pracującej. Decyzja Myles o udziale w wyborach wyniknęła z ich sprzeciwu wobec homofobicznych wypowiedzi George'a Busha i polityków Partii Republikańskiej, która ostatecznie wygrała wybory. Poruszona zaangażowaniem Myles artystka wizualna Zoe Leonard zadedykowała im swój słynny wiersz *I Want a Dyke for President*. W czerwcu 2017 roku, podczas konferencji *The Feminine Mystic* w Bard College at Simon's Rock w stanie Massachusetts, Myles odczytali zainspirowane utworem Leonard przemówienie, napisane jako *acceptance speech*, czyli tradycyjnie wygłaszana mowa inauguracyjna nowo wybranego prezydenta.

Jak sugeruje Talin Tahajian, przemówienie *I am Ann Lee*, które znajdziemy w najnowszej książce Myles *Evolution*, należy interpretować jako inaugurację „aktu radykalnej re-indywidualizacji” (TAHAJIAN, 2019). W tekście wystąpienia na rzeczywisty kontekst polityczny Myles nakładają spekulatywną, fikcyjną wizję – piszą tekst z pozycji mniejszościowej kandydatki, która właśnie odniosła zwycięstwo w wyborach i została prezydentką. W przemówieniu centralne miejsce zajmuje symbolika Białego Domu i rozgrywający się w jego cieniu dramat tysięcy żyjących i umierających dzisiaj na ulicach USA osób w kryzysie bezdomności. Włączenie tego przemówienia do najnowszego zbioru wierszy ma wymiar polityczny, a sam tekst staje się manifestem poetyckiego zaangażowania w kwestie dotyczące nie tylko amerykańskiej, lecz także międzynarodowej polityki, na co wskazuje część poświęcona sytuacji cywilów w Palestynie. *I am Ann Lee* kończy się nawiązaniem do zaproponowanego przez Glissanta utopijnego pojęcia poetyki relacji i przypuszczenia, że utopia, postrzegana przez Myles jako odwrotność władzy, może stać się siłą łączącą wspólnotę. W kontekście poprzedzającego tę książkę bogatego dorobku Myles, liczącego obecnie ponad dwadzieścia tomów poezji, powieści i esejów, *Evolution* jest zbiorem przejmująco dojrzałym, pisany w czasie, w którym umierała ich matka, a więc z perspektywy refleksji o śmierci w sensie zarówno politycznym, jak i bardzo intymnym.

Poezja Myles pozostaje wyczulona na liczne nekro- i psychopolityczne presje, którym podlega życie mniejszości we współczesnej Ameryce Północnej. Jeden z wczesnych autobiograficznych utworów Myles zatytułowany *No Rewriting* (z tomu *Sorry, Tree*; MYLES, 2007) przedstawia ataki terrorystyczne na World Trade Center z 11 września 2001 roku; w trakcie zamachów osoba mówiąca w wierszu wychodzi ze swoją partnerką na dach i widzi płonące wieże, które na zawsze znikają z horyzontu w chwili

li, gdy kobiety schodzą do kuchni po kawę. Wspominając ten wiersz, Myles często *mówi* samokrytycznie o konsekwencjach nieobecności, nieuwagi i bezwiednego wycofywania się ze sceny rozgrywających się wydarzeń w tych kluczowych historycznie momentach, w których stawką staje się ludzkie życie. W kontekście wiersza *No Rewriting* utwory z *Evolution* pokazują ciągłe dążenie do uczestnictwa, uważności i obserwacji tego, co dzieje się tu i teraz oraz w obliczu upływającego czasu, znacznie bardziej niż we wcześniejszych tomach zatarta jest granica między sferami prywatną i publiczną („mogę urosnąć/ inna/ w jeden/ dzień albo/ trzy dekady/ które/ mi zostały/ mogę/ urosnąć ku/ górom/ solidaryzować się/ z więźniami/ albo iść/ siedzieć” – MYLES, 2018, s. 203).

Evolution jest również najbardziej politycznym jak dotąd tomem Myles. W utworze *creep*, w którym prezydentura Trumpa zostaje porównana do koszmaru sennego, obrazy z przeszłości przedstawiające drapieżnych mężczyzn z opuchniętymi głowami powracają we wzbudzającej odrazę osobie byłego już przywódcy USA. Z kolei w wierszu *Washington* czytamy:

chciałabym coś zrobić,
zanim będziemy opłakiwać
koniec amerykańskiej
demokracji. Przynajmniej
wpaść do baru
i coś wysadzić
(czuję strach),
żeby stać się świadomą.
I jedną.
Żeby być widzianą.

(MYLES, 2018, s. 77-78)

Chyba najbardziej mroczny i niepokojący wiersz w tomie, *The City*, nawiązuje do antykapitalistycznych działań ruchu Occupy, zapoczątkowanego w trakcie demonstracji w nowojorskim Zuccotti Park na Wall Street w 2011 roku, oraz mentalnego krajobrazu, który wyłonił się tuż po nich:

occupy wymyślił
miasto
[...]
occupy zniszczył
wszystko; miasta
nie ma
[...]
kapitalizm ogryza jego
kość jego krwawą

płonącą pustą
kość jego pornograficzną
plastikową kość

i nikogo nie ma w domu
(MYLES, 2018, s. 44-47)

Myles zestawiają w wierszu chaotyczny i destrukcyjny charakter politycznych wydarzeń z ich społecznymi konsekwencjami:

piszę na twojej
ścianie twojej ile milionów
budynków okupionych
czaszkami
[...]
ci chłopcy którzy zostali
spaleni mieszkają
w twoich pokojach
twoje ubrania
dupku
są ich

(MYLES, 2018, s. 47)

Przeciwwagą dla nekropolitycznego napięcia w *Evolution* staje się erotyka, którą cechuje rozbijająca niepokojące obrazy bezkompromisowa intensywność i dosłowność, jaką znajdziemy na przykład w krótkim wierszu *Today*:

Chciałabym bardzo kochać kogoś
na zawsze i pieprzyć się aż
umrze

(MYLES, 2018, s. 144)

Innym istotnym motywem równoważącym obecną w tomie negatywność jest duchowość, nie tyle jako sposób na pogodzenie się z doświadczeniem negatywnym – wiersze Myles stanowią namysł nad tym, jak zmierzyć się ze stratą, nie tracąc woli, także w sensie patriotycznym – ile raczej jako stale rozszerzana przestrzeń, w którą za pośrednictwem wierszy włącza się to, co już zostało utracone, na przykład żałobę po śmierci matki czy zawody miłosne – przy czym nie idealizuje się tych wspomnień i nie dodaje im niepotrzebnego patosu, a jedynie archiwizuje je i sytuuje obok wielu innych doświadczeń.

Powstrzymanie się od tworzenia jakiegokolwiek hierarchii opisywanych uczuć i zdarzeń sprawia, że utwory Myles dają świadectwo obecności. Tego rodzaju immanentną perspektywą wyróżnia się zamykający tom dłuższy utwór zatytułowany *Sweet*

heart, w którym butelka ulubionej coca-coli i mała figurka Buddy stają się punktami odniesienia w egzystencjalnej refleksji o granicach dostępnej nam życiowej przestrzeni, potrzebie kontaktu z ziemią, naturą, własnym psem i drugim człowiekiem, świeckich uniesieniach i codziennych rytuałach, czyli o poczuciu połączenia z tym, co nas otacza, także w nieuchronnej perspektywie śmierci:

[...] Cały
pokój otwarty
poszczególnymi uczuciami,
które mówią, że jesteś
na krawędzi
przestrzeni,
a potem
czekasz, żeby patrzeć,
jak rośnie.
[...]
Ciemniejszy
dzień teraz,
kiedy moje gardło
napełnia się i
Budda
przebudzony.
[...]
Dlaczego
myślisz,
że jestem
słodką.
Dlaczego
muszę
umrzeć.

(MYLES, 2018, s. 210)

„Co zrobisz, kiedy przyjdą zabić twoich studentów?” –

***Don't Be Scared* Magdaleny Zurawski**

W krótkim eseju o długim tytule *Why Poetry Failed Me and What Prose is Trying to Do for My Writing and Me*, opublikowanym w antologii *Biting the Error*, poetka Magdalena Zurawski stwierdza: „Pisanie jest problemem egzystencjalnym. Jeśli nie mogę istnieć w świecie taka, jaka jestem, to czy mogę istnieć taka, jaka jestem, w moim pisaniu? Odpowiedź brzmi: nie. I jest, w pewnym sensie, także odpowiedzią twierdzącą. Jeśli nie możesz istnieć w pełni w świecie, to nie możesz istnieć w pełni w swoim pisaniu. Jesteś niekompletna, tutaj i tam” (ZURAWSKI, 2004, s. 106). Esej – pisany z pozycji autorki, która odeszła wtedy od poezji z powodu poczucia jej śro-

dowiskowych oraz akademicko ukształtowanych ograniczeń – jest jednak swoistym poetyckim *autodafe*. Zurawski pisze o rozczarowaniu poezją formalistyczną i teorią poststrukturalistyczną, które dominowały w środowisku poetyckim autorki i na prestiżowym Brown University, na którym Zurawski studiowała, oraz o wczesnym wpływie, jaki na jej myślenie o poezji wywarła twórczość Jacka Spicera, poety związanego z San Francisco Renaissance, przez wielu krytyków uznawanego prekursora poezji Language. Wspominając tę fascynację, Zurawski pisze: „Po Spicerze gdzieś w mojej głowie pozostała myśl, fakt, że ograniczenia ciała ludzkiego, szczególnie jego fizycznego umiejscowienia w przestrzeni społecznej, to środek do ukształtowania filozofii estetycznej” (ZURAWSKI, 2004, s. 105). Skupiony na duchowym wymiarze poezji Spicer postrzegał osobę poety jako odbiornik kosmicznych, marsjańskich transmisji, a duchowa praktyka poetycka oznaczała dla tego autora konieczność wyrzeczenia się swojej fizyczności oraz homoseksualności, co według Zurawski pozbawiało poezję jej społecznej tradycji i przypominało poetce o jej katolickim wychowaniu.

Wyparcie ciała, które napędzało skupioną na formie poetykę Spicera, nie było bliskie twórczości autorki, której pierwsza powieść: *The Bruise* (ZURAWSKI, 2008), nagrodzona Ronald Suenick Innovative Fiction Prize, to poetycka narracja o dorastaniu homoseksualnej dziewczyny; w powieści tej tytułowy siniak pojawia się po uderzeniu bohaterki głową w lustro w wyniku dziwnej konfrontacji z uwięzionym po jego drugiej stronie własnym odbiciem dziewczyny. Szczęśliwie dla czytelników Zurawski wróciła do poezji – opublikowała dotąd dwa bardzo dobrze przyjęte przez krytykę amerykańską tomy *Companion Animal* (ZURAWSKI, 2015) i *The Tiniest Muzzle Sings Songs of Freedom* (ZURAWSKI, 2019b). Najnowsza publikacja Zurawski: *Don't Be Scared*, jest hybrydalnym esejem, który wpisuje się w poetykę New Narrative jako politycznie i społecznie zaangażowana twórczość niestroniąca od formalnego eksperymentu.

Jak czytamy na okładce wydanego w 2019 roku przez niszową oficynę The Operating System z nowojorskiego Brooklynu *Don't Be Scared*, tekst „zrodził się w sali wykładowej, której wątek zostaje wpleciony w dłuższą narrację o nowoczesności i walce demokratycznej; akademickie wykształcenie Zurawski wykorzystano tutaj do celów politycznych” (ZURAWSKI, 2019a). Ten niezwykle ciekawy formalnie esej jest unikalnym świadectwem obywatelskiego zaangażowania tej poetki i profesorki w politykę USA pod rządami Trumpa. Zurawski rozpoczyna tekst od opisu swoich zajęć na uczelni, podczas których studenci pierwszego roku konfrontują się z trudnością zrozumienia przymiotnika „Kartezjański”. Dla Zurawski nadanie trudnemu i pozornie wyabstrahowanemu z rzeczywistości przymiotnikowi konkretnego

i zrozumiałego dla studentów sensu staje się zadaniem fundamentalnym. Poetka w poddanej przez siebie rewizji Kartezjańskiej formuły „cogito ergo sum” upatruje historycznego źródła impulsu uprzedmiotowienia i kontroli, jakim nowoczesny podmiot poddaje rzeczywistość:

Rozmawialiśmy o samoświadomości,
o tym, jak obserwujemy swoje myśli,
i o tym, jak obserwując swoje myśli,
jesteśmy zarówno podmiotem, jak i przedmiotem,
i jak problemem nowoczesności
pod wieloma względami jest to, że każdy podmiot
porusza się,
zamieniając wszystko w przedmiot dla siebie samego.
(ZURAWSKI, 2019a, s. 9)

W eseju Zurawski wspomina także swój pobyt na sympozjum poetyckim w greckich Atenach. Zabawna koincydencja wizyty amerykańskiej poetki z Athens w stanie Georgia (USA) w kolebce demokracji staje się wstępem do refleksji nad postępującym upadkiem wartości demokratycznego świata. Ruiny ateńskiego Akropolu to dla Zurawski symboliczna sceneria niszczących duchowych i intelektualnych filarów demokracji, ale przede wszystkim odległe tło rozgrywającej się obecnie globalnie i lokalnie przemocy i opresji. Obrazy pozostałości antycznych budowli szybko ustępują w eseju miejsca współczesnej sali wykładowej na amerykańskim kampusie, gdzie filozoficznej i literaturoznawczej dyskusji towarzyszy lęk o bezpieczeństwo i życie studentów:

Teraz czasami
kiedy uczę, bo jestem
Amerykanką, myślę,
co bym zrobiła,
gdyby ktoś
zaczął strzelać do moich studentów
i do mnie.

(ZURAWSKI, 2019a, s. 14)

Poetka nawiązuje do nasilających się w 2017 roku zamachów i strzelanin na amerykańskich uczelniach, toczących się wtedy sporów o to, czy studenci powinni wchodzić na teren kampusów z bronią, a także pojawiających się coraz częściej propozycji uzbrajania wykładowców. Esej Zurawski, zaangażowanej wówczas w protesty przeciwko tak zwanym regulacjom Campus Carry, zgodnie z którymi stan Georgia do dziś zezwala na posiadanie broni na swoich kampusach bez żadnych ograniczeń, jest

więc bezpośrednio związany z nekropolityką. Poetka mierzy się z nią jako wykładowczyni akademicka funkcjonująca w przemocowo ukonstytuowanym systemie, w którym odpowiedzialność na katastrofalne konsekwencje powszechnego dostępu do broni jest zwiększenie jej obecności na uniwersytetach:

Najpopularniejsze półautomatyczne
strzelby na rynku
wyrzucają 45 pocisków na minutę, więc pewnie
nie zdążyłabym nikogo
zawiadomić, ale może
moje ciało mogłoby ochronić
od strzałów
moich studentów, którzy nie
żyją tak długo jak ja.
MUSZĘ STANAĆ
NA DRODZE [...]

(ZURAWSKI, 2019a, s. 15)

Na nekropolitycznym tle *Don't Be Scared* kwestie filozoficzno-polityczne wybrzmiewają tak samo silnie jak rozważania o możliwości innej, empatycznej i mniejszościowej pedagogiki, która mogłaby zregenerować demokratyczny impuls poza jego zdeformowanym przez nowoczesność militarnym i owładniętym chęcią dominacji obrazem oraz wykształcić myślenie otwarte na różnicę. Zurawski przywołuje tu teksty Gertrude Stein, między innymi słynny esej *Poetry and Grammar* oraz należący dziś do kanonu amerykańskiej literatury *queer* tekst *Lifting Belly*. Pisarstwo Stein zostało uznane przez krytyczkę Elizabeth A. Frost za feministyczną mniejszościową alternatywę dla patriarchalnego modelu amerykańskiej poezji modernistycznej, wyrosłej z fascynacji wojną, militarystyką oraz skupionej na idei industrialnego postępu i bezwzględnej dominacji, którym w sztuce hołdował wtedy futurizm, a w poezji tradycja Poundowska (FROST, 2003, s. 3-4). Homoerotycznie nacechowane teksty Stein stają się dla Zurawski tłem wspomnień jej pobytu w katolickim college'u oraz opowieści o jego wykładowcach, którzy także działali w ideologicznie określonych ramach instytucji, co często prowadziło do zaskakujących sytuacji – na przykład testu o oficjalnym stanowisku Kościoła rzymskokatolickiego w sprawie homoseksualności przeprowadzanego podczas zajęć poświęconych instytucji małżeństwa nie zaliczył żaden student, a scena z jednoaktówki Sartre'a *Bez wyjścia*, odgrywana podczas jednych z zajęć, nieoczekiwanie dała poetce szansę na uzewnętrznienie swojej własnej, w szkole skrywanej orientacji homoseksualnej.

Eksperymentalny esej Zurawski *Don't Be Scared* to także odpowiedź na *dictum* amerykańskiego poety Charlesa Olsona i jego

słynne pojęcie formy organicznej, rozpisanej w kompozycji poetyckiego pola, będące odpowiedzią tego autora na przytoczone przez niego słynne stwierdzenie poety Roberta Creeleya, że „forma nie jest niczym więcej niż przedłużeniem treści” (OLSON, 1997, s. 240). Dla autorki eseju jej rolą, zarówno jako akademicki, jak i poetki, jest ingerencja w ramy instytucji zawsze wtedy, gdy pojawia się niezgoda na ich funkcjonowanie. W przypadku Zurawski granice między akademią, poezją a rzeczywistością społeczno-polityczną po prostu nie istnieją. Jeśli jednak się pojawiają, są wynikiem kryzysu wyobraźni, której kształtowanie jest zadaniem zarówno uniwersytetu, jak i poezji.

Poetycki anarchokultyzm CA Conrada

Czy zabijanie niewinnych cywilów za pomocą dronów lub w rzekomo inteligentnych atakach lotniczych jest aktem mniej ślepych, bardziej moralnym i czystym niż podcięcie gardła czy dekapitacja?

Achille MBEMBE (2018, s. 53)

Jesteś dla dwudziestego pierwszego wieku tym, czym Blake był dla wieku dziewiętnastego.

Eileen Myles o CA Conradzie (CONRAD, MYLES, 2009)

W swoich opowieściach o dzieciństwie spędzonym w biednym miasteczku fabrycznym w Pensylwanii, gdzie wychowywał się w patologicznej rodzinie i jako dziecko przez kilka lat towarzyszył matce zarówno w przydrożnej sprzedaży kwiatów, jak i drobnych kradzieżach, CA Conrad często podkreśla opresyjną, duszną atmosferę życia ograniczonego do codziennego rytmu pracy w fabryce. Opuszczenie rodzinnych stron w poszukiwaniu miejsca, gdzie możliwe będzie inne życie, a także pełniejsza wolność wyrażania siebie i tworzenia sztuki, było pierwszym impulsem do ukształtowania twórczości poety jako opartej na procesie praktyki uważnej obecności. Myles *napisała* o Conradzie : „On jest *queer*, tak. A ty nie? Conrad jest z pewnością gejem, który w tym spokojnym czasie (spokojnym w odniesieniu do wszystkiego z wyjątkiem pieniędzy – wszyscy są zajęci jęczeniem o pieniądzach) ponownie zapoznaje nas z dzikością i fundamentalną inkluzywnością, która od początku określała charakter ruchu wyzwolenia gejów i lesbijek, z tą ukrytą wtedy i teraz możliwością, że nawet ty, taki dinozaur, nie do opisanie, bogaty, biedny, młody, stary, jesteś tu mile widziany” (MYLES, 2010).

Gdy mowa o antykapitalistycznej i antyfaszystowskiej, anarcho-queerowej, okultystycznej twórczości CA Conrada, nie sposób pominąć jej odniesień do nekropolityki, dzięki filozofii Mbembe przypominających, że biopolityczne zarządzanie populacją pociąga za sobą nekropolityczne zarządzanie populacją Innych. Conrad często wspomina początki swojej opartej na rytuale poe-

zji, którą zainicjowała żałoba po stracie partnera – Eartha, brutalnie zamordowanego podczas praktyki medytacyjnej w jednej z jaskiń w stanie Tennessee. Prowadzone w tej sprawie śledztwo zakończyło się umorzeniem sprawy po oświadczeniu policji, jakoby Earth popełnił samobójstwo. Oświadczenie pojawiło się pomimo opinii biegłych, między innymi koronera, w których sugerowano, że zgon nastąpił w wyniku bestialskiego morderstwa na tle seksualnym i homofobicznym. Zaangażowanie Conrada w śledztwo skończyło się zastraszaniem poety i próbami uciśnienia go przez lokalne władze i policję, a następnie zamknięciem sprawy. Traumatyczna strata oraz sposób, w jaki poszlaki wskazujące na prawdziwy powód śmierci jego partnera zostały zignorowane przez funkcjonariuszy, przyczyniły się do depresji Conrada. Poezja odegrała rolę terapeutyczną w długim procesie samoleczenia po tamtych doświadczeniach.

Dobrze rozpoznawalna dzisiaj w kręgach awangardowych i często nagradzana twórczość Conrada, określana mianem „poetyckiej somatyki” (*poetic (soma)tics*), jest radykalnie ucielesnioną formą materialistycznej i anarchistycznej (eko)poetyki, opartą na skupionych na ciele rytuałach. Opisy rytuałów i inspirowane nimi wiersze zostały zebrane w trzech książkach poetyckich Conrada: *A Beautiful Marsupial Afternoon: New (Soma)tics* (CONRAD, 2012), *Ecodeviance: (Soma)tics for the Future Wilderness* (CONRAD, 2014) i *While Standing in Line for Death* (CONRAD, 2017). Zapoczątkowane w czasie przeżywanego po stracie partnera żałoby praktyki z czasem ewoluowały w queerową poetykę skupioną na samoświadomości, definiowaną przez Conrada jako „ekstremalna terażniejszość” (CONRAD, 2014, s. xi). Polegające na przekroczeniu dychotomii ciała i umysłu rytuały, odprawiane w odosobnieniu lub polegające na bezpośredniej interakcji z innymi osobami, nadają intymnej pracy z ciałem i wierszem politycznego rezonansu. Będący owocem somatycznej ceremonii utwór staje się przestrzenią eksploracji seksualnych, społecznych, politycznych i ekologicznych inskrypcji. Jako radykalna forma troski o siebie i innych wiersz sprawia, że życie wykracza poza swoją instrumentalną, przetrwalnikową rolę.

Rytuały Conrada często polegają na eksperymentach z wykorzystaniem rozmaitych akcesoriów, przede wszystkim kamieni szlachetnych, roślin oraz żywności (na przykład na spożywaniu w ciągu dnia tylko produktów w tym samym kolorze), lub aranżowaniu campowo-queerowych prowokacji w przestrzeni publicznej. Chyba najślynniejsza z nich odbyła się w formie zaaranżowanej przez poetę zabawy w puszczenie baniek mydlnych w biznesowej dzielnicy Asheville, miasta w Karolinie Północnej; w trakcie tej prowokacji Conrad mówił podchodzącym do niego dzieciom, że bańki zamienią je w dzielnych wojowników o prawa osób *queer*. Negatywne reakcje rodziców stały się pre-

tekstem do napisania wiersza. W innych swoich prowokacjach poeta „zapylał” kamery miejskie językiem, zaczepiał przechodzących obok niego biznesmenów, prosząc ich o ocenę walorów smakowych ich własnego nasienia. Inne akcje miały silny wydźwięk polityczny. W Los Angeles CA Conrad zapraszał przechodniów do wspólnego śpiewania o dronach (które nazwał Zabójczymi Latającymi Robotami), aby śpiewający mogli „poczuć, jak delikatny szmer wojny po cichu przepełnia ich ciała, sprzedając poczucie sprawiedliwości i miłości za pragnienie anihilacji” (CONRAD, 2017, s. 57).

Twórczość Conrada jest wyrazem gniewu i sprzeciwu wobec maskowania imperialistycznych dążeń USA („wszyscy na świecie wiedzą/ że prawdziwie amerykański/ *fashion statement*/ to dziury po kulach” – CONRAD, 2014, s. 138). Jest także krytyką kapitalizmu, faszyzmu i amerykańskiego kompleksu militarno-industrialnego, a więc zaangażowania Stanów Zjednoczonych w interwencje militarne na świecie i udziału w ludobójstwie („nie jestem/ przyjacielem rodziny/ jako pedał mówię/ twoim dzieciom/ o wojnie/ o ich przyszłych nudnych karierach/ wszystkich podatkach procedurach bankowych/ rasistowskim tyranicznym wojsku” – CONRAD, 2014, s. 126). Wywiad z Conradem przeprowadzony przez Jasmine Platt na zamówienie amerykańskiej Biblioteki Kongresu, w którym Conrad otwarcie skrytykował interwencje wojskowe USA za granicą, nie ukazał się, a nieocenzurowana wersja rozmowy została opublikowana przez poetkę Shannę Compton jako pierwszy tom serii wydawniczej Bloof Books Process Pamphlets.

Francuska filozofka Catherine Malabou twierdzi, że anarchizm jest „plastyczną modalnością aktywności politycznej, a w tym sensie, pozbawiony zasady, w procesualny sposób wytwarza sam siebie”, stanowi więc odwrotność teleologii (GRAAF, 2019). Anarchiczna negacja będąca siłą napędową twórczości Conrada nie jest jedynie wyrazem potępienia amerykańskiej nekropolityki, ale przede wszystkim artykulacją mobilizującego gniewu, który wnikliwie opisał w eseju *Gniew i czas* Peter SLOTERDIJK (2011). Wiersze Conrada odczytuję jako wezwanie do działania, które musi nastąpić po rytualistycznej praktyce regeneracyjnej. Odrzucenie poczucia niemocy i mniejszościowego lęku oraz przyjęcie imperatywu przechwycenia odebranej mniejszości przetrzeni wynosi obecność ponad brak, życie ponad śmierć, witalność ponad apatię, radykalną troskę o siebie ponad paraliżujący wstyd, intencjonalność ponad anomie, podczas gdy wiersz staje się anarchistyczną iteracją wymierzoną przeciwko nekropolityce („Nigdy nie mógłbym iść za męczennikiem; pójdę tylko za ziemią, poetyką ziemi lizanej przez mech, który rośnie na pięknym drzewie”; „możliwe, że/ moje wiersze/ będą/ delikatniejsze dla/ ciała/ niż twoja/ broń/ ale...” – CONRAD, 2017, s. 61, 127).

Gest performatywny, fundamentalny dla somatycznej poetyki Conrada, jest stale aktualizowany przez ciągłość i ekspansywność praktyki poetyckiej. Rytuály i inspirowane nimi wiersze deesencjalizuj estetyczne normy, dzięki czemu odzyskuj obecnoc oraz potencjał samoorganizacji dla queerowych publiczności. Twrczoc Conrada przywodzi takze na myśl refleksj amerykańskiego teoretyka Todda Maya o dowartosciowaniu „pozycji radykalnej wrażliwości” (*position of vulnerability*) poprzez tak zwane ćwiczenia duchowe zaczerpnięte z prac Pierre’a HADOTA (1993), ktre filozof definiowa jako praktyki Sokratejskie prowadzące do modyfikacji i transformacji podmiotowości poprzez pielegnowanie więzi międzyludzkich (MAY, 2017, s. 5). Nieteleologiczna intencjonalnoc praktyk somatycznych CA Conrada, jako forma wzmozonej obecności wymierzona w nastawioną na anihilacj nekropolityk, owocuje poezj, ktra mobilizuje oraz integruje ciało i wiersz ze switem społecznym – aczy radykalną wol jednostkowego buntu z jego oywczymi dla wspólnoty konsekwencjami. Dzięki sprzeganiu wizyjności z krytyk społeczno-polityczną poezja ta zyskuje wymiar kosmologiczny.

* * *

W rozdziale *The Necropastoral* poświęconym CA Conradowi McSweeney pisze: „Artysta zrodzony ze Sztuki, z Podduszenia, Przemocy i zemierci nosi perukmierci i pisze wersymierci; odgrywa (fałszywą) rolmierci; uprawia zemierz kazirodczy seks; demoluje »naturalne« ciało, »naturalną« rodzin, »naturalną« chronologi; zamieszkuje paradoks; w bezgranicznej negatywności, ktra nie odwraca się, by sta się pozytywem” (McSWEENEY, 2015, s. 65). Ta negatywnoc jest zawsze dziełem władzy, ktra decyduje o życiu imierci, a jej decyzyjnoc, jak przekonuje Mbembe, staje się „ostatecznym przejawem suwerenności” (MBEMBE, 2018, s. 207). W slynnym eseju *Nekropolityka* Mbembe przywołuje Bataille’a, ktrego filozofia takze dotyka kwestii polityki, suwerenności i podmiotu, oraz tego filozofa definicj swiata suwerenności jako takiego, „w ktrymmierz nie narzuca ograniczeń” (MBEMBE, 2018, s. 214). W takimmiecie, w ujeciu Bataille’a, politycznoc, czyli pracamierci, przestaje być rozumiana w sensie heglowskim jako „dialektyczny ruch rozumu naprzód”; jawi się raczej jako transgresja, a dokładniej jako „wprowadzenie do gry ronicy poprzez naruszenie tabu” (MBEMBE, 2018, s. 215). Refleksje Bataille’a i Mbembe okazują się pomocne w lekturze utworów omawianych tu autorek i autorów związanych z New Narrative, a transgresyjne teksty Myles, Zurawski i CA Conrada dają dzisiaj wyraz poetyckiej i obywatelskiej swiadomoci przekraczania tak rozumianej nekropolitycznoci.

Bibliografia


- BENJAMIN Daniel, SNEATHEN Eric, eds., 2017: *The Bigness of Things: New Narrative and Visual Culture*. Oakland: Wolfman Books.
- BOONE Bruce, 1979: *Remarks on Narrative*. W: Robert GLÜCK: *Family Poems*. San Francisco: Black Star Series, 1979, s. 29–32.
- BURGER Mary et al., eds., 2004: *Biting the Error: Writers Explore Narrative*. Toronto: Coach House Books.
- CONRAD CA, 2012: *A Beautiful Marsupial Afternoon: New (Soma)tics*. Seattle: Wave Books.
- CONRAD CA, 2014: *Ecodeviance: (Soma)tics for the Future Wilderness*. Seattle: Wave Books.
- CONRAD CA, 2017: *While Standing in Line for Death*. Seattle: Wave Books.
- CONRAD CA, MYLES Eileen, 2009: *You've Come a Long Way, Baby: Human. Animal. Gay. Straight. Poetry*. [By CA Conrad interviewed by Eileen Myles]. Poetry Foundation. [Online:] <https://www.poetryfoundation.org/articles/69419/youve-come-a-long-way-baby> [dostęp: 30.05.2020].
- FROST Elizabeth A., 2003: *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.
- GLÜCK Robert, 2004: *Long Note on New Narrative*. W: *Biting the Error: Writers Explore Narrative*. Eds. Mary BURGER et al. Toronto: Coach House Books, s. 25–34.
- GRAAF Eva van der, 2019: *Who's Afraid of Anarchism?* [Interview with Catherine Malabou]. „Cimedart” 39.4. [Online:] <http://www.cimedart.nl/onvolledig-archief/49-4/whos-afraid-of-anarchism/> [dostęp: 7.06.2020].
- HADOT Pierre, 1993: *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- HARITAWORN Jin, KUNTSMAN Adi, POSOCCO Silvia, 2014: *Introduction*. W: *Queer Necropolitics*. Eds. Jin HARITAWORN, Adi KUNTSMAN, Silvia POSOCCO. New York: Routledge, s. 1–28.
- HARITAWORN Jin, KUNTSMAN Adi, POSOCCO Silvia, eds., 2014: *Queer Necropolitics*. New York: Routledge.
- MAY Todd, 2017: *A Fragile Life: Accepting Our Vulnerability*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MBEMBE Achille, 2018: *Polityka wrogości; Nekropolityka*. Przeł. Urszula KROPIWIEC, Katarzyna BOJARSKA. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- McSWEENEY Joyelle, 2015: *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- MYLES Eileen, 2007: *Sorry, Tree*. Seattle: Wave Books.
- MYLES Eileen, 2010: „*The Frank Poems*”. [Review of CA Conrad's *The Book of Frank*]. „Jacketz”. [Online:] <http://jacketmagazine.com/40/r-conrad-rb-myles.shtml> [dostęp: 3.06.2020].
- MYLES Eileen, 2018: *Evolution*. London: Grove Press UK.

- OLSON Charles, 1997: *Collected Prose*. Eds. Donald ALLEN, Benjamin FRIEDLANDER. Berkeley: University of California Press.
- PUAR Jasbir K., 2017: *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press.
- SCALAPINO Leslie, 1996: *The Front Matter / Dead Souls*. Hanover: Wesleyan University Press.
- SLOTERDIJK Peter, 2011: *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*. Przeł. Arkadiusz ŻYCHLIŃSKI. Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- TAHAJIAN Talin, 2019: „*This Is What We’re Doing*”: On Eileen Myles’s „*Evolution*”. „*The Kenyon Review*” 2019, July. [Online:] <https://kenyonreview.org/reviews/evolution-by-eileen-myles-738439/> [dostęp: 20.05.2020].
- ZURAWSKI Magdalena, 2004: *Why Poetry Failed Me and What Prose is Trying to Do for My Writing and Me. W: Biting the Error: Writers Explore Narrative*. Eds. Mary BURGER et al. Toronto: Coach House Books, s. 104–107.
- ZURAWSKI Magdalena, 2008: *The Bruise*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- ZURAWSKI Magdalena, 2015: *Companion Animal*. New York: Litmus Press.
- ZURAWSKI Magdalena, 2019a: *Don’t Be Scared*. New York: The Operating System.
- ZURAWSKI Magdalena, 2019b: *The Tiniest Muzzle Sings Songs of Freedom*. Seattle: Wave Books.



Ewa A. Łukaszyk

CY ADVANCED STUDIES, FRANCJA

 <https://orcid.org/0000-0001-9969-0459>

**Literatury mniejsze –
poszukiwanie synergii przez rozplenie napięć
Rozważania śródziemnomorskie***

**Minor Literatures –
In Search of Synergy Through the Dissemination of Tensions
Mediterranean Considerations**

Abstract: In this article, the term “minor literatures”, coined by Deleuze and Guattari, finds its application in studies of contemporary Mediterranean writing. The author of the article combines this term with the notion of transculture. On the basis of examples from texts by authors such as Juan Goytisolo, Driss Chraïbi, Edmond Amran El Maleh, Najat El Hachmi, and Fouad Laroui, the author shows how literature created by migrating minorities introduces a dimension of synergy to a world marked by intercultural tensions, creating a new sense of community in individuals who radically deconstruct their identities.

Keywords: minor literatures, the Mediterranean region, transculture, migrations, community

Gdy w 1974 roku Félix Guattari i Gilles Deleuze przystępowali do definiowania brzemiennego w konsekwencje pojęcia „literatura mniejsza” w niewielkiej książeczce *Kafka. Ku literaturze mniejszej (Kafka: pour une littérature mineure)*, położyli nacisk na subwersyjny charakter tej literatury. Literatura mniejsza miała być nie tyle literaturą tworzoną w małym, lokalnym lub zmarginalizowanym języku (jakim mógłby być w tym przypadku czeski lub jidisz), ile literaturą tworzoną przez mniejszość w języku większości. Sztandarowym reprezentantem autorów literatury mniejszej miał być Kafka jako pisarz tworzący po niemiecku, lecz spoza hegemonicznego kręgu niemieckiej tożsamości. Można by przypuszczać, że tworzył jednoosobową mniejszość wyalienowanej jednostki. Nie o ten aspekt twórczości Kafki jednak autorom pojęcia chodziło. Wręcz przeciwnie, Deleuze i Guattari akcentowali wymiar wspólnotowy takiego pisarstwa jako produktu „solidarności działającej” („une solidarité active”) (DELEUZE, GUATTARI, 1974, s. 31; por. DELEUZE, GUATTARI, 2016). Wszystkie lęki i obsesje Kafki, z pozoru tak intymne, nie były ucieczką pisarza ze świata,

* Niniejsza praca jest wynikiem badań sfinansowanych w ramach CY Initiative of Excellence (grant „Investissements d’Avenir” ANR-16-IDEX-0008) i powstała podczas pobytu autorki w ośrodku CY Advanced Studies.

lecz wręcz przeciwnie – próbą rozpoznania tego, co nadchodzi, wyprzedzenia wydarzeń mających dotknąć nie tylko Kafkę; miały zatem wspólnotowe znaczenie. Jako trzy główne wyróżniki literatury mniejszej Deleuze i Guattari podawali „deterytorializację języka”, zawisłość tego, co indywidualne, od tego, co doraźne i polityczne, oraz – przytoczę to specyficzne określenie w oryginale – „l’agencement collectif d’énunciation” (DELEUZE, GUATTARI, 1974, s. 33) – uwikłanie literackiego wyrazu we wspólnotowość, a co za tym idzie, wspólnotową sprawczość tekstu.

Literaturą mniejszą jest to, co rewolucyjne niejako wewnątrz literatury hegemonicznej, osadzonej w wielkiej tradycji, wywierającej potężny nacisk nie tylko na podrzędne, zdominowane grupy, lecz także na samych reprezentantów tej hegemonicznej linii pisarstwa. Stąd też nawracającą przypadłością wielkich literatur jest stagnacja. Nie dotyczy to wyłącznie wielkich literatur Europy, jak francuska czy niemiecka. Przykładem literatury mniejszej spoza Europy może być pisarstwo Orhana Pamuka – wypada je rozważać w kategoriach literatury mniejszej ze względu na jego doraźność, wspólnotowość i polityczność, ale i szerzej – jako bunt przeciwko temu, co mogło być postrzegane jako osadzona w wielowiekowej tradycji literacka tureckość. Jako element tradycji literackiej, wobec którego Pamuk się zbuntował, można wskazać chociażby przeświadczenie o prymacie poezji nad formami narracyjnymi, zaskakujące dla obcego czytelnika (znającego z literatury tureckiej głównie powieści), lecz znajdujące wielu zwolenników w konserwatywnym społeczeństwie lokalnym. Już sam wybór przez Pamuka formy prozatorskiej, zanim zdążył on wypowiedzieć za jej pośrednictwem jakikolwiek doraźny pogląd, stawia tego autora w rzędzie kontestatorów lokalnej tradycji literackiej. Pamuk wytworzył napięcie w przywiązanej do zaprzyszłych form wyrazu literaturze swego kraju i skonfrontował ją z kontekstem zewnętrznym, zarówno regionalnym, śródziemnomorskim, jak i globalnym.

Dobrym przykładem twórcy literatury mniejszej, zamieszkałym na przeciwległym do Turcji krańcu świata śródziemnomorskiego, może być Juan Goytisolo, piszący po hiszpańsku (kastylijsku) autor z Barcelony, podejmujący się – odwrotnie niż Pamuk – kontestacji formy powieściowej. Bez wątpienia miała ona w literaturze hiszpańskiej świetne tradycje, sięgające XVI wieku (powieść pikarejska, dzieła Miguela de Cervantesa). Gatunek u swoich źródeł „mniejszy” stał się z czasem w Hiszpanii formą hegemoniczną, a pisarstwo w języku kastylijskim urosło do rangi literatury dominującej nad literackim wyrazem katalońskiej, aragońskiej, galicyjskiej czy baskijskiej mniejszości. Juan Goytisolo dokonuje kontestacji literatury kastylijskiej ze swojej prowincjonalnej, barcelońskiej, opozycyjnej wobec Madrytu pozycji. Nie wybiera jednak pisanie po katalońsku; przeciwnie, atakuje dominu-

jący język i tradycję literacką niejako od środka. Można powiedzieć za pomocą Kafkowskiej metafory rozwiniętej przez Deleuze'a i Guattariego, że draży w literaturze kastylijskiej podziemne tunele i galerie. Jednocześnie dokonuje rozbioru osadzonego w historii, konkwistadorskiego sposobu pojmowania Hiszpanii, której hegemoniczną kulturę w powieści *Reivindicación del conde don Julián* [Rewindykacja hrabiego Juliana] bez ogródek przyrównuje do „kastrowanego sekatora”, służącego zazwyczaj do pielęgnacji winnic („la poda castratriz”) (GOYTISOLO, 1970, s. 127). Średniowieczny bohater wymieniony w tytule tej książki sprzeciwia się kastylijskości już u jej źródeł, u początków narodowej historii, wybierając swobodny, zmysłowy model życia, jaki niosą z sobą palący kif mużułmańscy najeźdźcy. Rzuca zatem prowokacyjne wyzwanie, by sprzedać wszystkie ojczyzny; zaprzędawanie ojczyzn miałyby – zamiast wierności – stać się trwałą zasadą moralną (por. GOYTISOLO, 1970, s. 134).

Z kolei w wydanej w 1981 roku powieści *Makbara* (GOYTISOLO, 2006) Goytisolo kontestował zarówno kastylijską wielką literaturę, jak i sam język, czym dał próbę translingwalnego potencjału Śródziemnomorza. Zasiedlone przez imigrantów metropolie, ale i turystyczne destynacje Południa, obfitujące w erotyczne subkultury, generują własne pidżiny, które dzięki literaturze mniejszej są skutecznie reterytorializowane i zmieniane w słowne tworzywo. „Morocco” (kraj znany pod angielską nazwą będącą znakiem jego umiędzynarodowienia i tożsamościowej wyprzedazy), w którym rozbrzmiewa przedziwna mieszanka lokalnego dialektu arabskiego i języków europejskich, przybrało w ostatnich dekadach XX wieku, pomimo dekolonizacji, a może właśnie w jej wyniku, nowy kształt – rynku turystycznego, z uwzględnieniem specyficznej turystyki seksualnej, a nawet matrymonialnej. Możliwość znalezienia kandydata na męża po drugiej stronie Morza Śródziemnego uruchamia w powieści Goytisola komercyjną maszynę: matrymonialny park Pronuptia oferuje bajkowe zaślubiny, jakie nie mogą już mieć miejsca w europejskim świecie korporacji, gdzie kobiece ciało ulega deseksualizacji – traci zbędne i niepożądane w biurowej rzeczywistości wypukłości.

W soczewce literatury mniejszej – od takich powieści Goytisola, jak *Reivindicación del conde don Julián*, po *Makbarę* – uwidaczniają się z całą mocą obecne w Hiszpanii napięcia wynikające z podwójnego osadzenia tego kraju w świecie śródziemnomorskim: w cywilizacji arabsko-muzułmańskiej obecnej na Półwyspie Iberyjskim przez niemal siedem wieków i w długofalowym projekcie rekonkwisty. Te dwa sposoby sytuowania tożsamości odsyłają także do zasadniczego dylematu współczesnej Europy: Hiszpania stara się zrozumieć samą siebie w kategoriach „Zachodu”, a więc w kategoriach atlantyckich, bądź, co wydaje się znacznie trud-

niejszym wyzwaniem w duchu solidarności – w kategoriach wspólnoty śródziemnomorskiej. Ta ostatnia przynależność rodzi niewątpliwie więcej problemów, ale odzwierciedla zarówno określoną narrację dziejową Hiszpanii, niewykluczającą owych siedmiu wieków średniowiecznej historii, jak i stan faktyczny kraju, będący skutkiem procesów migracyjnych. Hiszpania była pionierem na Atlantyku i pierwszym imperium kolonialnym, które się rozpadło. Równie istotne było jednak zwrócenie się Hiszpanii w stronę Morza Śródziemnego, tak ważne już w epoce Filipa II (zob. BRAUDEL, 2004), a później współpraca tego kraju z Francją w europejskiej ekspansji kolonialnej w Afryce Północnej. W tym kontekście ideologia krucjaty była niezwykle żywa w Hiszpanii jeszcze w wieku XX; Franco postrzegał siebie jako spadkobiercę dzieła Królów Katolickich. Wszystko to rzutuje na obraz aktualnych relacji międzykulturowych między Hiszpanami a „Maurami”, powracającymi jako imigranci do niegdyś należącego do nich świata, w procesie, który można by pojmować jako odwrotną rekonkwistę.

Historyczna specyfika Śródziemnomorza rodzi wielorakie konsekwencje dla współczesnego społeczeństwa: od uzasadnienia postaw konfrontacyjnych do solidarności opartej na poczuciu wspólnych korzeni. Propozycja teoretyczna Deleuze’a i Guattariego sprzed kilkudziesięciu lat, stworzona z myślą przede wszystkim o literaturze modernistycznej, której Kafka był najbardziej nośną egzemplifikacją, nie odzwierciedla w pełni specyfiki piśarstwa wyłaniającego się po schyłku nowoczesności, zaprasza jednak do generowania ujęć komplementarnych. Próbuję zatem spojrzeć na kontestacyjną machinę literatury mniejszej w świetle koncepcji transkultury. Zgodnie z sugestią Mikhaila Epsteina (por. EPSTEIN, 2009, s. 332), rozumiem transkulturę jako przestrzeń symboliczną położoną poza i ponad jakimkolwiek porządkiem kulturowym. Może się to rysować niemal jak gest przecięcia węzła gordyjskiego wielokulturowości apofatycznym mieczem, rodzący nie-Hiszpanów i nie-Maurów, gotowych zająć pozycję ponad dzielącą ich różnicą. Transkultura jest zatem przestrzenią symboliczną zasiedlaną przez jednostki, w tym twórców kultury wysokiej, które – jak to czynił wielokrotnie Juan Goytisolo – świadomie i w sposób prowokacyjny plasują się w opozycji do kultur rozumianych jako twory poszczególne i samoistne, zamknięte bez reszty w kategoriach narodowych, przywiązane do odrębnych konstruktów ideologicznych, niesprowadzalne do siebie nawzajem. Zostaje to przypieczętowane zarówno literackim atakiem na kastylijskość, jak i dobrowolnym wychodźstwem, jakim w przypadku Goytisola była jego decyzja osiedlenia się w Marrakeszu. Z kolei literackim wyrazem odzyskania zapoznanych mużłmańskich korzeni była powieść *Las virtudes del pájaro solitario* [*Cnoty samotnego ptaka*] (GOYTISOLO, 1988), inspirowana jednak

tyleż mistycyzmem sufickim, co hiszpańską tradycją mistyczną Jana od Krzyża. Co więcej, tworząc synergię dwóch tradycji, pisarz nieustannie zajmował pozycję odrębną, nieortodoksyjną, antytradycjonalistyczną.

Tymczasem po kursie niemal symetrycznym przemieszczona z Maroka do Katalonii pisarka imigracyjna Najat El Hachmi podlega swoistemu podwójnemu wykluczeniu, z kultury i ze wspólnoty zarówno marokańskiej, odmawiającej autorce prawa do niezawisłej ekspresji, jak i katalońskiej, gdzie uchodzi, jak to ukazała w eseju *Jo també sóc catalana* [Ja również jestem Katalonką], za osobę o niepełnej tożsamości i niepewnych kwalifikacjach. Zasiedla więc transkulturowe „nigdzie”, szczelinę pomiędzy kulturami i wspólnotami, gdzie jednak dzięki rozplenieniu i ekspresji napięć może zaistnieć końcowa harmonizacja i synergia. Opowiadając o swoim doświadczeniu i dokonując – tym razem w kierunku przeciwnym, ale i na swój sposób podobnie do średniowiecznego hrabiego don Juliána z powieści Goytisola – rewindykacji katalońskości, współczesna *morilla*, moryska, Marokanka berberskiego pochodzenia na hiszpańskiej ziemi, tolerowana przez wspólnotę obca, reterytorializuje, lecz zarazem wyjmuje spod wyłącznej władzy miejscowej wspólnoty język kataloński i buduje w jego obrębie „działającą solidarność”. O ile zdrajca z powieści Goytisola – don Julián – opowiedział się po stronie Maurów, by uciec od krępującej go opresji płynącej ze średniowiecznego chrześcijaństwa, młoda pisarka, jako zdrażczyni patriarchalnej marokańskości, wybiera europejskie swobody wobec religii muzułmańskiej żądającej wyciszenia kobiecej ekspresji w imię źle pojętej skromności i pokory. Jednocześnie przekształca kataloński z języka zmarginalizowanego (sprowadzanego w czasach Franco do podrzędnej roli) i mowy walczącej o swój status w czasach *transicióń democrática* w otwarty i neutralny język sąsiedzki, mowę wspólną imigrantów i przyjmujących ich wspólnoty.

Kategoria transkultury w moim ujęciu (por. ŁUKASZYK, 2018) jest zjawiskiem położonym na marginesie refleksji o społeczeństwie, ponieważ umasowienie (z towarzyszącą temu standaryzacją) wzorców i punktów widzenia transkulturowych jednostek – intelektualnych wyrzutków, osamotnionych migrantów, pozbawionych zakorzenienia nomadów – wydaje się niemożliwe. Jednostki te są bowiem swoistymi wolnymi elektronami we wspólnotowym świecie – niczym elektrony generują napięcie, tworząc zarazem potencjał przemiany. Ustanawiają też fraktalną – a więc nieustannie się wydłużającą przez generowanie coraz drobniejszych, coraz bardziej subtelnych form – granicę stanu społecznego człowieka. Toteż transkultura jest zjawiskiem zarazem odrębnym od społeczeństwa wielokulturowego i z nim współistniejącym. Nie stanowi osobnej fazy czy stadium rozwoju

społecznego, nie następuje po społeczeństwie wielokulturowym, nie zajmuje jego miejsca, lecz ustanawia jego dynamiczny, rozrastający się margines, tworzący osobną przestrzeń, brzemiennej obietnicą synergii wznoszącej się ponad różnicę, granicę, rys definiujący współlegzystujące z sobą kultury.

Transkulturowe studia śródziemnomorskie – przynajmniej w polskiej i środkowoeuropejskiej, coraz bardziej specyficznej perspektywie – stoją pod znakiem zapytania. Mówienie o cywilizacji śródziemnomorskiej w odniesieniu do świata antycznego nie budzi niczyich wątpliwości. Zarazem dominuje jednak przeświadczenie, że jedność Śródziemnomorza załamała się w sposób nieodwracalny w wyniku ekspansji islamu. Tak więc od niemal półtora tysiąca lat Śródziemnomorze nie stanowi spójnego kompleksu kultur, nawet jeśli wiemy, że jego rozbite rzekomo części utrzymywały ścisłe kontakty i prowadziły ożywioną wymianę nie tylko handlową, lecz także intelektualną. Studiowanie śródziemnomorskiej transkultury mogłoby zatem wydawać się próbą wrzucenia do jednego konceptualnego worka niewspółmiernych systemów wartości i znaczeń. Zamiast tego rzekomo powinny dominować studia nad kulturą – w skryzalizowanym, osadzonym w tradycjach, tożsamościowym rozumieniu tego terminu – zajmujące się osobno romańską, prawosławną, lecz zawsze chrześcijańską Europą, a osobno, bez punktów styku, światem muzułmańskim.

Oczywiście, Śródziemnomorze jako spójny obszar wymiany, zarówno handlowej, jak i intelektualnej, nigdy się nie rozpadło. Nigdy nie porzucono szlaków morskich, a handel lewantyński łączył części z pozoru rozdzielone religijną i kulturową przepaścią. Jako całość opartą przede wszystkim na powiązaniach ekonomicznych badań Śródziemnomorze jego najwybitniejszy historyk Fernand BRAUDEL (2004). Również współcześnie więzi ekonomiczne wydają się wyprzedzać, czy też po prostu ignorować kulturę – są jak pomosty przerzucone nad różnicami. Wydaje się, że w dzisiejszym świecie rzeczy i technologie ich wytwarzania zmieniają się szybciej niż wyobrażenia, a układy polityczno-ekonomiczne wyprzedzają ewolucję wzorców i punktów orientacyjnych tożsamości. To wyprzedzanie kultury przez politykę, a zwłaszcza działającą w dużej mierze poza zasięgiem naszego wzroku ekonomię, wielu ludzi niepokoi, a nawet przeraża. Można by sądzić, że to właśnie czynniki ekonomiczne działają wbrew kulturze, nic sobie nie robiąc z najgłębiej nawet zarysowanych linii podziałów. Ta sprzeczność między handlem a tożsamością bywa przedstawiana jako napięcie, które wcześniej czy później musi wywołać katastrofę. Widziane w tych kategoriach studia śródziemnomorskie miałyby więc sens wyłącznie jako studia regionalne, akcentujące współzależności ekonomiczne, politykę, przede wszystkim jednak konfliktowy potencjał „zderzenia cywilizacji”, jakiego areną miałyby być obszar śródziemnomorski.

Zajmowałyby się zatem napięciami bez obietnicy synergii. Zupełnie innej perspektywy dostarcza studiowanie śródziemnomorskich literatur mniejszych, którego celem jest poszukiwanie oznak wyprzedzania kultury przez transkulturę.

W czasach nowożytnych zainteresowanie Europy światem, jej eksploracyjne przedsięwzięcie wyszło poza Śródziemnomorze, w kierunku atlantyckim, mimo to nadal właśnie śródziemnomorskie kolonie miały największe znaczenie dla europejskiej wyobraźni. Jak podkreślał Edward Said w swojej najbardziej wpływowej pracy, „kultura europejska umacniała swoją potęgę i tożsamość, przeciwstawiając się Orientowi, traktując go jako rodzaj *alter ego*” (SAID, 1991, s. 26). Taka opozycja wydaje się niezbędna, by ustalić, kim tak naprawdę jesteśmy; im bardziej wyraziste *alter ego*, tym bardziej wyrazista i łatwiejsza do ustalenia jest nasza własna tożsamość. Przeciwnik – tyleż realny, co wypracowany jako fantazmat – nadaje się do wykorzystania jako czynnik mobilizujący, scalający kruszące się wspólnoty narodowe. Toteż obecność Innego próbowano przedstawiać w kategoriach zorganizowanej inwazji. Już w początkach obecnego stulecia pojawiła się teoria spiskowa streszczana w neologizmie „Eurabia”, mówiąca o rzekomym planie islamizacji i arabizacji Europy. Idee brytyjskiej autorki piszącej pod pseudonimem Bat Ye’or, przestrzegającej przed nadejściem „powszechnego kalifatu”, spopularyzowała między innymi włoska dziennikarka Oriana Fallaci. Kilkanaście lat później, w dobie kryzysu migracyjnego wywołanego wojną w Syrii, odbiły się one szerokim echem w Europie Środkowowschodniej odmawiającej przyjęcia uchodźców. Jednocześnie coraz rzadziej słyszalny był ton zrozumienia dla ogólniejszej dynamiki migracyjnej czy ruchliwości współczesnego świata, w którym toczącym się nieustannie dramatem jest napór ludzkiej nędzy na wszystkie granice terytoriów dostatku; tym większą rzadkością są wezwania do „solidarności działającej”. Imigranci mający w zasadzie służyć jako rezerwowa i sezonowa siła robocza ostatecznie się jednak osiedlają i rewindykują pełnię praw, także tożsamościowych, jak to zrobiła Najat El Hachmi w swoim eseju pod jakże dobitnym tytułem *Jo també sóc catalana [Ja również jestem Katalonką]* (EL HACHMI, 2004). Jak to ujął niegdyś Zygmunt Bauman, w ponowoczesnym świecie obcy „ma za ogólną (radosną albo zrezygnowaną) zgodą pozostać stałym elementem krajobrazu” (BAUMAN, 2004, s. 59).

Właśnie w tym krajobrazie niezharmonizowanych napięć coraz większą rolę do odegrania mają literatury mniejsze, takie jak wielojęzyczne pisarstwo Maghrebu – zarówno frankofońskie, jak i sięgające po inne języki europejskie, jak kataloński czy niderlandzki, oscylujące na granicy języków: arabskiego i francuskiego, jak w pisarstwie Bensalema Himmicha, czy też francuskiego i amazigh (języka Berberów), jak w pisarstwie Lhoussaina Azer-

guiego. Częścią świata muzułmańskiego, w której najżywiej toczy się wymiana z Europą, wydaje się Maroko, kraj o bogatych tradycjach intelektualnych, a zarazem wyróżniający się na tle burzliwej historii najnowszej regionu względną stabilnością, brakiem uczestnictwa w wydarzeniach i utrzymujących się do dziś następstwach Arabskiej Wiosny. Nie bez znaczenia jest też fakt, że zakorzenił się tam głęboko język francuski, stanowiący w Maroku najistotniejsze narzędzie ekspresji również w okresie postkolonialnym, co kontrastuje z niemal całkowitym porzućciem języków kolonialnych na rzecz arabszczyzny w Maszreku (wschodniej części świata arabskiego). Okoliczności polityczne stanowiące tło literatury Maghrebu bywały w ostatnich dekadach bardziej dramatyczne od europejskich problemów z integracją przybyszów. W odniesieniu do Maroka cezurą względnej normalizacji był koniec panowania Hasana II i czasy nowego władcy - Muhammada VI, który zasiadł na tronie u progu nowego tysiąclecia. Był to zwrot bardzo istotny, przynoszący znaczącą liberalizację życia kulturalnego; nie przypadkiem od dedykacji nowemu królowi zaczął swoją autobiografię *Le Monde à côté* [Świat na uboczu] dawny buntownik i wychodźca Driss CHRAÏBI (2001). Obecnie - wobec wyczerpania dotychczasowej formuły dynastycznej - wiele z tych pozytywnych przemian stoi jednak pod znakiem zapytania.

Przemiany, o jakich tu mowa, zdecydowanie wyrastają poza kontekst postkolonialny. Frankofońska literatura Maghrebu nie jest już procesem rozliczeniowym, adresowanym jako „przesyłka zwrotna” do dawnej metropolii. W Algierii proces ten ustępuje miejsca o wiele bardziej aktualnym rozliczeniom z przemocą fundamentalistów, jaka rzucała ponury cień na spory o kształt postkolonialnego państwa, a znalazła odzwierciedlenie w literaturze pod piórem pisarza używającego pseudonimu Yasmina Khadra. Również w Maroku, kraju względnej stabilności, proces przemian wkroczył w nową fazę, w której na pierwszy plan wysunęły się problemy zepchnięte na margines we wcześniejszym okresie, gdy w centrum uwagi musiała się znajdować obca obecność. Po wyczerpaniu rozliczeń postkolonialnych otwiera się miejsce na wewnętrzne debaty i przewartościowania, takie jak sprawa arabsko-berberskiego dualizmu kultury marokańskiej. We wcześniejszym okresie przemilczano ją, gdyż wiązała się z rozłamem, na jaki nie można było sobie pozwolić wobec obcej dominacji. Państwo we wczesnym okresie postkolonialnym obawiało się konsekwencji odkrycia tej wewnętrznej złożoności, stąd początkowe, bardzo surowe represje wobec uczestników ruchu emancypacji Berberów, zakończone dopiero wraz ze śmiercią Hasana II w 1999 roku.

Zarówno w Algierii, jak i w Maroku miejsce rozrachunku z przemocą symboliczną, której sprawcą był kolonizator, zajmuje

literatura rozliczająca się z przemocą miejscową, z ograniczeniami mającymi lokalne źródła. Coraz bardziej istotne stają się podsumowania dokonywane przez podmiot, który postrzega siebie jako całkiem już niezawisły, niepodlegający przemocy zewnętrznych wobec siebie instancji, lecz popełniający własne błędy. Jeśli więc podmiot ów ma być ofiarą, to już nie jakiegoś agresora, lecz własnych ograniczeń i pomyłek. Jeśli cierpi, to w coraz większym stopniu musi przyjąć na siebie odpowiedzialność za własne cierpienie, wynikłe z niedojrzałości, zaniechania, jakiejś niefortunnej, lecz powziętej samodzielnie decyzji. Taki bohater pojawia się w twórczości Fouada Larouiego, mieszkającego w Niderlandach Marokańczyka, autora wydanej w 2016 roku powieści *Ce vain combat que tu livres au monde* [*Ta próżna walka, jaką toczysz ze światem*] (LAROUÏ, 2016). Bohater tego utworu Ali, osiadły na południu Francji Marokańczyk, już nie imigrant – wyrobnik z dawnych czasów, lecz specjalista w koncernie lotniczym, ponosi poniekąd ciężar transkulturowego życia swej epoki, gdy gubi się w splątanych kodach i normach postępowania, jakie w tym świecie współistnieją. To rozplenienie napięć między odziedziczoną koncepcją honoru a realiami życia w korporacji doprowadza mężczyznę do załamania nerwowego, powoduje, że przyłącza się on do terrorystycznego ruchu i ostatecznie ponosi śmierć z rąk innych bojowników, gdyż jasnych rozróżnień tożsamościowych, jakich zaczęto od niego wymagać w Państwie Islamskim, nie był już w stanie odbudować. Przypomniany na kartach tej powieści pakt Sykes-Picot, ukazujący w postkolonialnych rozrachunkach jako źródło bliskowschodniej tragedii historycznej, utracił już swoją moc. Jednostkowa tragedia człowieka zanurzonego, nawet wbrew sobie, w transkulturze ma zupełnie inne podłoże i logikę. Fouad Laroui pokazuje w gruncie rzeczy nie zagrożenie, jakie dla młodych mężczyzn mających problemy z sobą może stanowić rekrutacja do organizacji terrorystycznych, lecz właśnie to, że ten produkt epoki – człowiek transkulturowy – nie nadaje się już na mudżahedina.

Jednym z celów pisania w warunkach nasilenia procesów migracyjnych jest właśnie zakwestionowanie nośności i istotności granic dzielących tożsamości postrzegane jako strony aktualnego, toczącego się konfliktu, domniemanego „zderzenia cywilizacji”. Nie stanowi to jednak wspólnego mianownika mogącego pomieścić wszystkie literackie projekty w warunkach migracji. W wielu przypadkach akcent pada właśnie na odwieczność współistnienia, łączności, splatania się cywilizacji/kultur, co podważa domniemaną legitymizację ostro zaznaczonych i jednoznacznych tożsamości jako dziedzictwa przeszłości. W żadnej z takich tożsamości nie da się pomieścić piszącego po francusku w Paryżu marokańskiego Żyda Edmonda Amrana El Maleha, który zawarł w swojej epistolarnej autobiografii *Lettres à moi-même* [*Listy do samego siebie*] (EL MALEH, 2010) rodzaj wyznania transtożsa-

mości opartej na rozplenieniu myślników (żydowsko-berberski, żydowsko-maghrebski, europejsko-maghrebski itd.). Nawet tak zdawałoby się jasna i jednoznaczna rewindykacja tożsamościowa, jak ta łącząca się z emancypacją kulturową Berberów, ulega złamaniu. Aktywista walczący o uznanie języka amazigh Lhousain Azergui ostatecznie przetłumaczył tekst swojej własnej powieści *Aghum n ihaqqaren* na francuski i wydał pod tytułem *Le pain des corbeaux* [Chleb kruków] (AZERGUI, 2012). Tekst rozpleciony w obocznych wersjach językowych staje się wyznacznikiem transkultury jako odmowy jednoznacznej lokalizacji. Jednocześnie chodzi tu o nowy, istotny sposób funkcjonowania języka francuskiego, który nie jest już ani językiem kolonialnym, ani językiem postkolonialnym, ani furtką do literatury globalnego obiegu, lecz polem, na którym ma się przede wszystkim objawić rewolucyjny potencjał literatury mniejszej. Owa nora kopana wewnątrz hegemonicznej tradycji literackiej z eseju Deleuze'a i Guattariego staje się teraz zjawiskiem obocznym, a więc bądź zamiennym, bądź współistniejącym z wyborem mniejszościowego języka i wysiłkiem pisania nie wewnątrz, ale obok dominujących tradycji, jakie tworzy zarówno język postkolonialny (francuski), jak i język lokalnej dominacji (arabski), tłumiący odrębną ekspresję Berberów. Pisarz nie podejmuje żadnej ostatecznej decyzji, od niczego się nie odżegnuje, lecz rozplenia swój tekst, zaistniały pierwotnie w języku amazigh (a więc obok języków dominujących). Tłumacząc tekst na francuski, wprowadza go w obręb owej dominującej tradycji bez zaprzepaszczenia własnej berberskości.

Nowa rzeczywistość literacka nie daje się zatem uchwycić w siatkę tradycyjnych pojęć, opartych bądź na określonych ramach terytorialnych, bądź na tożsamości etnicznej lub narodowej pisarza, bądź na kryterium używanego przez niego języka, skoro właśnie języki nowej literatury tworzą zachodzące na siebie, ulegające kontaminacji kręgi. Pojawiają się zatem pytania otwierające zupełnie nowe perspektywy badawcze. Stąd też proliferacja propozycji terminologicznych mających dostarczyć nazw dla nowych zjawisk, które nie dają się uchwycić w starych kategoriach literatur narodowych. Euro-śródziemnomorskie czy też afroeuropejskie (w terminologii Sabriny Brancato – BRANCATO, 2008) pole literackie jest najeżone paradoksami, których objęcie niepokojącą Orianę Fallaci nazwą „Eurabia” byłoby grubym uproszczeniem.

Wspomniany Fouad Laroui pisze zarówno po francusku, jak i po niderlandzku, co zaznacza tu obecność jeszcze jednej europejskiej mowy, odgrywającej szczególne znaczenie choćby z tego względu, że Holandia przyjęła znaczną liczbę Berberów uchodzących przed prześladowaniami Hasana II i stała się ostoją diaspory. Przestrzeń literacka, jaką można byłoby z braku lepszego określenia nazwać europejsko-maghrebską, jest zatem złożona

i niejednolita; jej granice są zatarte i zarazem otwarte. Procesy kreatywne mają wybitnie zdeterytorializowany charakter; pisarstwo europejskiej diaspory niemal dominuje nad twórczością powstającą na afrykańskim brzegu Morza Śródziemnego. Niezbyt dobrze sprawdza się kryterium tożsamości, skoro właśnie to Maroko transkolonialne rozpada się na wielość równolegle prowadzonych negocjacji tożsamościowych (włącznie z walką o przyjęcie do katalońskiej wspólnoty sąsiedzkiej). Wreszcie wyłania się tu wielość języków i translacji dokonywanych pomiędzy nimi, także przez samych pisarzy. Dominuje więc podmiot zdelokalizowany i wielojęzyczny, nie przypisany do postkolonialnego narodu, lecz z takiego przyporządkowania aktywnie się wyłamujący. Dlatego też pierwszym wymiarem nieczytelności w tradycyjnych kategoriach, a zarazem rewolucyjności literatur mniejszych jest porowatość i rozmycie granic samego kraju, jakim na potrzeby tego eseju jest Maroko. Owo literackie Maroko (jednak oboczne, a więc występujące równolegle, współlistniejące z Goytisolowskim krajem z wyprzedaży, określonym mianem „Morocco”) należy rozumieć nie jako terytorium, ale jako swoisty węzeł sieci powiązań. Zamiast wszelkich prób ujęcia w kategoriach literatury narodowej należałoby raczej podjąć próbę kartografii opartą na propozycji Franca MORETTIEGO (2007): nakreślić mapę czy też fraktalny, rozgałęziający się w nieskończoność diagram powiązań, jakie tworzą się w nowych, transkolonialnych warunkach na przecięciu literatur i języków zachodniej części obszaru śródziemnomorskiego, gdzie współlistnieje i współgra nie tylko francuski, hiszpański, arabski, lecz także kataloński i amazigh. Wreszcie obecność niderlandzkiego pokazuje, że lista języków, a zarazem euro-śródziemnomorska przestrzeń literacka, jest w istocie otwarta. Wyłonienie się autora z Maghrebu piszącego chociażby po islandzku nie jest niczym niemożliwym, lecz raczej kwestią czasu i przypadku, jaki rządzi dystrybucją talentów.

Współczesna rzeczywistość euro-śródziemnomorska to świat wielopoziomowych i wieloskładnikowych tożsamości, wyrastających zarówno z dawnych tradycji ulegających procesom erozji i rewolucyjnej konsolidacji, jak i z nowych fenomenów migracyjnych. Mówienie o kulturze hiszpańskiej jest oczywistym uproszczeniem, gdy do głosu dochodzi odrębność katalońska, galicyjska czy andaluzyjska. Analogicznie, kultura marokańska rozpada się na części składowe, odkąd coraz istotniejszą rolę zaczyna pełnić język, odkryte na nowo pismo i nowa literatura amazigh. Istnienie pisarzy migrujących (i to w przeciwnych kierunkach), którzy świadomie dystansują się od własnej kultury i wyjściowej tożsamości, by przyłączyć się do innych, podobnych do siebie nomadycznych jednostek i budować z nimi więzi „działającej solidarności”, jeszcze bardziej komplikuje ten obraz. Lepiej byłoby wręcz mówić nie o obrazie, lecz o dynamicznym tańcu. Nie da

się ostatecznie zakwalifikować Juana Goytisola osiedlającego się w Marrakeszu i piszącego o Maroku językiem stanowiącym swoistą dekonstrukcję hiszpańskiego inkrustowaną zdaniami francuskimi i arabskimi inaczej niż jako tożsamościowego tancerza, przybierającego na krótką chwilę pozy, których w żaden sposób nie dałoby się ustabilizować na dłużej.

Rozpleniona, a zarazem bogata w złożone, pisane z łącznikami określenia mniejszościowość wydaje się stałym wyznacznikiem owej literatury afroeuropejskiej, której punktem wyjścia są określone realia geograficzne (morska otchłań oddzielająca kontynenty, a zarazem łącząca je z sobą, przenikalność granic, istnienie szlaków) i określone okoliczności historyczne (dziedzictwo wzajemnych prób podboju i kolonizacji). Symbolicznym, zdetyrrializowanym, a zarazem niewyłącznym i z pewnością niehegemonicznym ośrodkiem tak pomyślanej mniejszościowości mogłoby być Maroko/„Morocco” jako przestrzeń naznaczona w przeszłości krzyżowaniem się wpływów kolonialnych (zarówno Francji, jak i Hiszpanii), stanowiąca w konsekwencji swoiste rozdroże. Próbując określić przedmiot i granice takich afroeuropejskich rozważań o przestrzeni literackiej, musielibyśmy jednak zastrzec, że chodziłoby tu o to wszystko, co dotyczy owego Maroka (i jego zdegradowanej wersji) z jakimś przyimkiem: z, do, od, o, względem, wobec itd. To samo dotyczyłoby każdego kraju zachodniej Europy, nie tylko Francji i Hiszpanii, lecz także chociażby Niderlandów jako przestrzeni literackiej, która zyskała rozmyty, otwarty, a zarazem rozpleniony charakter i nawiązała zaskakującą, lecz na swój sposób dziś już oczywistą łączność ze Śródziemnomorzem. Miejsca i ich pluralistyczne historie rysują się jako punkty wyjścia, punkty szczytowe grafu, a nie wyznaczniki tożsamości, która dawałaby się uchwycić w perspektywie esencjonalnej, jako taki czy inny dyskurs mówiący o wspólnocie krwi, ziemi czy doświadczeń historycznych pojmowanych jako wyjątkowe i wyróżniające, a nie wspólne, powszechne i nierozzerwalnie splecione z cudzymi losami. Znajduje tu zastosowanie wyłącznie perspektywa dynamiczna, interakcyjna, czy wręcz performatywna, zakładająca nieustanną doraźność wszelkich tożsamości i wspólnot, które nie mają już fundamentalnego wymiaru, lecz są *ad hoc* tworzone, negocjowane i rozwiązywane. Nie są one dane raz na zawsze, lecz odgrywane doraźnie, niczym skomplikowany taniec w kalejdoskopowych konfiguracjach spotkań z innymi ludźmi.

Literatura mniejsza w rozumieniu Deleuze'a i Guattariego ulega rozplenieniu, niczym w kalejdoskopie, zabawce łączącej zarazem zmienność konfiguracji, jak i stałą symetrię elementów wyznaczoną przez układ luster we wnętrzu tuby. Takim właśnie kalejdoskopem jest świat euro-śródziemnomorski generujący nieustannie nowe negocjacje i układy wzajemnych oddziaływań, domagający się jednocześnie ich transkulturowego zniesienia.


Bibliografia

- AZERGUI Lhoussain, 2006: *Aghrum n ihaqqaren*. Rabat: Editions Idgel.
- AZERGUI Lhoussain, 2012: *Le pain des corbeaux*. Casablanca: Casa Express Editions.
- BAUMAN Zygmunt, 2004: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BRANCATO Sabrina, 2008: *Afro-European Literature(s). A New Discursive Category?*. „Research in African Literatures”, vol. 39, no. 3, s. 1-13. <https://doi.org/10.2979/RAL.2008.39.3.1>.
- BRAUDEL Fernand, 2004: *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*. T. 1. Przeł. Tadeusz MRÓWCZYŃSKI, Maria OCHAB. Wstępem opatrzyli Bronisław GEREMEK i Witold KULA. Wyd. 2. Warszawa: Książka i Wiedza.
- CHRAÏBI Driss, 2001: *Le Monde à côté*. Paris: Denoël.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1974: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2016: *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia JAKSENDER, Kajetan Maria JAKSENDER. Wstęp, red. nauk., sprawdzenia zgodności z oryginałem Cezary RUDNICKI. Posłowie Kajetan Maria JAKSENDER. Kraków: Wydawnictwo Epe-rons-Ostrogi.
- GOYTISOLO Juan, 1970: *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO Juan, 1988: *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO Juan, 2006: *Makbara*. Przeł. Wojciech CHARCHALIS. Warszawa: W.A.B.
- EL HACHMI Najat, 2004: *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna.
- EL MALEH Edmond Amran, 2010: *Lettres à moi-même. Récit épistolaire*. Rabat: Le Fennec.
- EPSTEIN Mikhail, 2009: *Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism*. „The American Journal of Economics and Sociology”, vol. 68, issue 1, s. 327-352. <https://doi.org/10.1111/j.1536-7150.2008.00626.x>.
- LAROUÏ Fouad, 2016: *Ce vain combat que tu livres au monde*. Paris: Juliard.
- ŁUKASZYK Ewa, 2018: *Humanistyka, która nadchodzi. W poszukiwaniu kondycji transkulturowej*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- MORETTI Franco, 2007: *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London-New York: Verso.
- SAID Edward W., 1991: *Orientalizm*. Przeł. Witold KALINOWSKI. Wstępem opatrzył Zdzisław ŻYGULSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.



Izabela Poręba

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-5223-8470>

Literatura postkolonialna – literatura mniejsza

Pisarstwo postkolonialne wobec koncepcji Deleuze’a i Guattariego

Postcolonial Literature – Minor Literature

Postcolonial Writing in View of the Work of Deleuze and Guattari

Abstract: This article discusses narrative strategies of resistance in postcolonial literature in the context of Gilles Deleuze and Félix Guattari’s work on minor literature. The predominant question is whether there is an affinity between Deleuzian thought and the problems of post-colonial theory. Some answers can be found in the book *Deleuze and the Postcolonial*, edited by Simone Bignall and Paul Patton. The use of language by minor literature has also been discussed in relation to Jacques Derrida’s reflections on the appropriation of foreign languages and monolingualism. The aim of this article is to ponder first, why post-colonial literature has been regarded as “minor” in the sense proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and second, how it uses the many potentialities offered by language to express subaltern experiences and identities.

Keywords: Gilles Deleuze, Jacques Derrida, minor literature, narration, postcolonialism

Pisarze, którzy eksplicytnie odnoszą się w swojej twórczości do doświadczenia kolonizacji, języków i gestów opresji, za pomocą których wytwarzano i opisywano różnicę między znanym (lepszym) i obcym (gorszym), oraz twórcy, którzy poprzez obserwację pozostałości dyskursu uprawomocniającego różnicę między jednymi grupami ludzi a drugimi i podległość jednych grup drugim włączają się w nurt postkolonialnego pisarstwa zaangażowanego, posługują się charakterystycznymi zabiegami stylistycznymi, formalnymi czy retorycznymi. Odniesienie się do kolonialnego doświadczenia otwiera możliwość negocjowania własnej tożsamości. Techniki literackie charakterystyczne dla zaangażowanego pisarstwa postkolonialnego – techniki, dzięki którym możliwe jest zajęcie pozycji wobec problemu kolonizacji i jej następstw oraz renegocjacja miejsca w kulturze (także literackiej) – wpisują się w Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego koncepcję literatur mniejszych. Podstawową zasadą działania tego rodzaju twórczości postkolonialnej jest bowiem jej wywrotowy kontakt z (cudzym) językiem.

W artykule pragnę przedstawić narracyjne strategie oporu literatury postkolonialnej jako działające zgodnie z mechani-

zmami literatury mniejszej oraz zestawić Deleuzjańską myśl z problemami samej krytyki postkolonialnej. Wiedzę na temat przystawalności tych dwu dyskursów w dużej mierze zawdzięczę pracom zebranych w książce *Deleuze and the Postcolonial* pod redakcją Simone BIGNALL i Paula PATTONA (eds., 2010)¹. Pragnę jednak zaznaczyć, że – niezależnie od argumentacji autorów tekstów zamieszczonych we wspomnianym tomie – najbardziej łączliwą z postkolonializmem koncepcją wypracowaną przez Deleuze’a i Guattariego jest moim zdaniem idea literatury mniejszej zarysowana w jednym z rozdziałów książki *Kafka. Ku literaturze mniejszej* (DELEUZE, GUATTARI, 2016)². Idea ta zdaje się w dużej mierze komplementarna z rozważaniami Jacques’a Derridy na temat przywłaszczania cudzego języka i jednojęzyczności. Te dwie teoretyczne koncepcje, z których bez wątpienia bliższa prywatnemu doświadczeniu języka jest ta Derridiańska, pragnę związać z innymi ujęciami „mniejszych”/„małych” literatur, by ukazać wieloznaczność samego pojęcia. Podejmuję refleksję nad tym, dlaczego (i na jakich warunkach) literatura postkolonialna może być traktowana jako „mniejsza” w znaczeniu zaproponowanym przez Deleuze’a i w jaki sposób wykorzystuje potencjał języka do manifestowania własnej tożsamości.

Deleuze’a i Derridy bycie w cudzym języku

„Literatura mniejsza nie jest literaturą jakiegoś mniejszego języka, ale taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku oficjalnym” – tymi słowami nakreślona została przez Deleuze’a i Guattariego podstawowa cecha literatury mniejszej (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 84), wypracowana na podstawie *Dzienników* Franza Kafki. Jest to zdanie o niebagatelnym znaczeniu, ponieważ ustawia w centrum nie zagadnienie mniejszych/większych języków i literatur³ (i ich wyodrębniania), a tożsamościową kategorię

1 Niniejsza książka stanowi jedną z prac zbiorowych w serii *Deleuze Connections* wydawanej przez Edinburgh University Press. Celem redaktorów książek w serii jest sprawdzanie aplikowalności Deleuzjańskiej filozofii do kolejnych obszarów badawczych, na przykład krytyki feministycznej i queerowej, literatury, muzyki, polityki, sztuki współczesnej. Z samej liczby tomów w serii można wysnuć tezę o wysokiej łączliwości wypracowanych przez Deleuze’a teorii z różnymi dyskursami współczesnej humanistyki; ta łączliwość może być widziana jako atut tych koncepcji bądź przeciwnie – dawać podstawę ich krytyki jako zbyt mgławicowych i mało precyzyjnych.

2 Mowa o trzecim rozdziale książki, zatytułowanym *Czym jest literatura mniejsza?*, w którym Deleuze i Guattari zdefiniowali pojęcie literatury mniejszej i zgezemplifikowali jego działanie w opowiadaniach i dziennikach Franza Kafki (zob. DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 83–123).

3 Wyodrębnienie języków małych i wielkich jest zadaniem skomplikowanym i przysparzającym wielu trudności, czego przykładem mogą być rozważania Alberta Manguela (MANGUEL, JANKOWICZ, 2017, s. 14–42). Jedną z najbardziej

mniejszości. W jaki sposób rozumie mniejszość Deleuze? Jego definicja nie jest związana z ujęciem statystycznym, ponieważ mniejszość może stanowić w określonym momencie dominującą grupę (jak kolonizatorzy hiszpańscy i portugalscy wobec mieszkańców Ameryki Południowej i Środkowej w XVI wieku czy angielscy i francuscy imperialiści wobec ludności Afryki w wiekach XIX i XX). Rozróżnienie pojęć „mniejszość” i „większość” polega na wewnętrznej relacji jednostek tworzących obie grupy: „w przypadku większości relacja wewnętrzna względem liczby ustanawia zbiór, skończony albo nieskończony, lecz zawsze przeliczalny, podczas gdy mniejszość określa się jako zbiór nieprzeliczalny, niezależnie od tego, jaka byłaby liczba jego elementów” (DELEUZE, 2008, s. 581)⁴. Perspektywa ustanowiona w *Kafce* nie uprzywilejowuje jednak dyskusji na temat mniejszościowych tożsamości i ich reprezentacji w kulturze, zamiast tego autorzy skupiają się na rewolucyjnym działaniu mniejszości, podejmowanym w języku oficjalnym czy urzędowym danego kraju. Stąd też trzy wyznaczniki literatury mniejszej przedstawione przez Deleuze’a i Guattariego, które manifestują się w językowych formach, są raczej przekraczaniem form języka hegemonicznego – to deterytorializacja języka, polityczność wypowiedzenia oraz jego kolektywność (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 84–93). Deterytorializację filozofowie opisują jako zjawisko kształtujące się na skutek poczucia wykluczenia, obcości bądź dystansu wobec kultury większościowej, czego przykładem jest niemczyzna praskich Żydów, czy też angielszczyzna Afroamerykanów, żeby poprzestać na egzemplifikacjach zaproponowanych przez autorów *Kafki*. Upolitycznienie twórczości w wypadku literatury mniejszej intensyfikuje się⁵. W konkretnych utworach objawia się według Deleuze’a

oczywistych, a równocześnie – jeśli przyjrzymy się efektom zastosowania tego wyznacznika – wątpliwych metod wskazywania języków małych i wielkich, byłoby kryterium liczby ich użytkowników. Manguel słusznie zadaje pytanie o to, gdzie można by wytyczyć granicę między tym, co „małe”, a tym, co „wielkie”, ile osób musi posługiwać się danym językiem, aby został on uznany za „wielki”, i czy w tej prostej, porządkującej zasadzie nie umyka sens wpisany w same pojęcia.

4 Podobną diagnozę na temat mniejszości stawia Zygmunt Bauman w odniesieniu do *hominis sacri*, istniejących poza prawem „ludzkiej resztek”. Perspektywa policzalności nie może być transponowana na ludzkie „odpady”, ponieważ jedną z cech warunkujących ich egzystencję jest bycie niewidocznymi, usuwanymi poza pole widzenia większości – imigranci zamykani są w obozach, przestępcy izolowani od społeczeństwa w więzieniach itd. (BAUMAN, 2004, 2016).

5 Deleuzjańskie rozumienie polityczności literatury, czyli wpisywanie indywidualnego doświadczenia w plan kolektywny (ruch w kierunku wytworzenia ludu, którego brakuje), jest inne niż w polskiej tradycji tego pojęcia. Ową tradycję zarysowuje Przemysław Czapliński we wstępie do *Polityki literatury. Przewodnika Krytyki Politycznej*. Poznański badacz opisuje polityczność dzieła literackiego jako „zdolność oddziaływania na czytelnika”, „wpływ na nasze

i Guattariego tym, że „każde wydarzenie indywidualne od razu zostaje uwikłane w politykę” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 87). Losy jednostkowych bohaterów przedstawiane są więc tylko w takim zakresie, w jakim dają wgląd w zjawiska o charakterze bardziej kolektywnym. Środowisko społeczne, kontekst historyczny i polityczny – właśnie te wielkie struktury organizują życie jednostkowych bohaterów. Tak pojmowana polityczność łączy się z kolektywnością wyobrażenia. „Nie ma podmiotu – piszą Deleuze i Guattari – **są tylko kolektywne wypowiedzenia** – literatura zaś wypowiada owe układy w warunkach, w których nie są one jeszcze uzewnętrznione, i gdzie istnieją tylko bądź to jako przyszłe moce diabelskie, bądź możliwe do zrealizowania siły rewolucyjne” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 93). Bohaterowie indywidualni nie mogą oderwać się od społecznej masy, zawsze włączają się ruch uwspólniający doświadczenie, ruch otwarty na polityczne działanie literackiego agensa.

Pisanie mniejszościowe jest więc rewolucyjnym ruchem w języku oficjalnym. Źródło owego ruchu tkwi wewnątrz samego języka, doświadczanego jako forma niemożliwa i alienująca. Praktyka literatury mniejszej tkwi zatem w korzystaniu z języka nienależącego do osoby, która się nim posługuje. „Literatury mniejszości – pisze Deleuze w *Krytyce i klinice* – nie określa język lokalny, który byłby jej właściwy, lecz postępowanie, jakiemu poddaje ona język większościowy” (DELEUZE, 2016, s. 92). I w końcu samo kłopotliwe pojęcie „mniejszości” – kłopotliwe, ponieważ sugeruje marginalność osób, które się poprzez tę kategorię identyfikują – nie oznacza dla Deleuze’a małej liczebności, a właśnie mniejszościowość poprzez „stawanie się lub linię fluktuacji, to znaczy przez lukę oddzielającą je od tego czy innego aksjomatu ustanawiającego nadmiarową większość” (DELEUZE, 2008, s. 580). Literatura mniejsza nie może więc powstać bez specyficznego doświadczenia twórcy, który równocześnie odczuwa konieczność pisania w języku oficjalnym i niemożność tworzenia w tej obcej materii. Stąd praktyka mniejszościowego pisania wyłania się z dysonansu, napięcia,

polityczne przekonania”. Performatywny wymiar narracji podkreśla Czapliński w ostatnich zdaniach wstępu: „**świat społeczny to zbiór nierównych narracji**, które o świecie snujemy, i [...] poprzez rozmowę o tych narracjach można ów świat zmieniać” (CZAPLIŃSKI, 2009, s. 31). Zmianę rzeczywistości w tym ujęciu powoduje nie tylko literatura, lecz także dyskursy wokół literatury (CZAPLIŃSKI, 2009, s. 39). W kontekście polityczności literatury warto przywołać jeszcze marksistowskie ujęcie zaangażowania. Raymond Williams twierdzi, że każde pisarstwo jest zaangażowane, ponieważ „przedstawia ono w sposób różnorodny pewne swoiście wyselekcjonowane wydarzenia (bezpośrednio lub pośrednio) z określonego punktu widzenia” (WILLIAMS, 1989, s. 329). Indywidualna perspektywa wypowiedziana w ramach bazy czy nadbudowy jest zaangażowana właśnie dlatego, że opisywany świat przedstawiany jest w określony sposób – dzieło literackie może na przykład utrwalać ideologię klasy dominującej w danej epoce.

intensywnego doświadczenia mowy, które prowadzi do deterytorializacji tego, co większościowe.

W podobnych teoretycznych impulsach bierze swój początek Derridy koncepcja jednojęzyczności, którą w *Jednojęzyczności innego, czyli protezie oryginalnej* filozof zarysowuje w odniesieniu do swojego prywatnego franko-maghrebskiego doświadczenia francuszczyzny. Derrida dzieli użytkowników języka francuskiego na: obywateli z Francji, dla których jest to język pierwszy, frankofonów (Szwajcarów, Kanadyjczyków, Belgów, Afrykańczyków) oraz francuskojęzycznych Maghrebczyków nieposiadających obywatelstwa francuskiego (Marokańczyków, Tunezyjczyków). Co znamienne, siebie samego Derrida nie potrafi objąć żadną z ukutych przez siebie kategorii, ponieważ własną tożsamość sytuuje w miejscu granicznym, na przecięciu doświadczenia bycia Maghrebem i Francuzem. Równocześnie pozostaje sceptyczny wobec prób wyłuskiwania esencji franko-maghrebskiej oraz możliwości, jakie przed nim – Derridą – otwiera owo „bycie pomiędzy”. To zwątpienie prowadzi Derridę do rozumienia siebie jako podmiotu w kategoriach „zaburzenia tożsamości” (DERRIDA, 1998, s. 38).

Od zarysowanego doświadczenia języka, jakie ufundowane zostało na różnego rodzaju zakazach i wykluczeniu (nie na zakazie usankcjonowanym prawnie, ale na zakazach usankcjonowanych socjologicznie i kulturowo, czego przykładem jest szeroko omówiony system edukacji w Algierii⁶, przedkładający język francuski nad języki arabski, berberyjski czy hebrajski, których nauka była dla Derridy fakultatywna), Derrida dociera do refleksji nad rodzajem pisania, które daje możliwość przekroczenia granicy. Taki rodzaj posługiwania się językiem większościowym polega na jego przywłaszczeniu, a więc przenicowaniu istniejących form, zakazów, słów. „Jak jednak zorientować to pisanie – pisze dalej w *Jednojęzyczności innego* Derrida – to niemożliwe przywłaszczanie języka zakazującego-zakazanego, to wpisywanie siebie w ję-

⁶ Systemy edukacyjne nawet po dekolonizacji podtrzymywały programy nauczania, które dowartościowywały język i kulturę byłego kolonizatora. O prowadzącej do alienacji polityki językowej pisze w książce *Decolonising the Mind* Ngugi wa Thiong'o. Omawia on między innymi sylabus do nauki języka angielskiego – sylabus ten obejmował trzy kategorie utworów literackich: wielkie dzieła europejskiej literatury (takich autorów, jak Ajschylos, Sofokles, William Shakespeare, Lew Tołstoj, Charles Dickens), literaturę o Afryce pisaną przez Europejczyków (utwory takie jak *Cry, the Beloved Country* Alana Patona czy *Pożegnanie z Afryką* Karen Blixen) oraz rasistowską literaturę, posługującą się dychotomicznym obrazem czarnoskórych jako dobrych lub złych – dobrzy kooperują z imperialistyczną władzą (autorzy: Henry Rider Haggard, Elspeth Huxley, Robert Ruark i inni). Thiong'o skomentował też rozwijającą się w Kenii od lat sześćdziesiątych XX wieku debatę o języku i przedmiocie nauczania w ramach kursu literatury (szkolnego i akademickiego; zob. THIONG'O, 1981, s. 89–91).

zyk **(za)broniony** – zabroniony dla mnie, mnie, i jednocześnie broniony **przeze** mnie” (DERRIDA, 1998, s. 57). Konceptualizację przekraczania granic mowy utrudnia Derridzie przekonanie na temat natury języka *in abstracto*. W analizie polityki języka w Algierii za czasów francuskiej okupacji filozof niechętnie używa bowiem samego wyrażenia „kolonizacja”, twierdząc, że „każda kultura jest pierwotnie kolonialna” (DERRIDA, 1998, s. 62), tak jak ustanowienie kultury wymaga narzucenia pewnej polityki języka (władza oznacza możliwość nazywania i sankcjonowania językowych form). Ujęcie języka jako Prawa oraz wydobywanie kolonizującej natury języka prowadzi Derridę do wyjaśnienia tytułowej „jednojęzyczności innego” jako „narzuconej przez innego, a więc [...] przez władzę o kolonialnej zawsze naturze, władzę, która zmierza, represyjnie lub nierepresyjnie, do zredukowania języków do Jednego, to znaczy do hegemonii homogeniczności” (DERRIDA, 1998, s. 64). Redukowalna siła większościowych języków kolonizujących nie uwalnia się jedynie na skutek ich wrogiego przejścia i represyjnych metod, a tkwi w samej istocie mowy.

Alienowanie przez język prowadzi do poczucia jego niemożliwości – tego samego poczucia, o którym pisali za Kafką Deleuze i Guattari. Upolityczniając doświadczenie bycia wykolejonym z języka, można jednak – jak sądzi Derrida – stanąć do walki. Jedność systemu językowego „jest dostępnym podłożem dla najradikalniejszego przeszczepu, dla zniekształceń, dla przekształceń, dla wywłaszczenia, dla jakiejś a-nomii, dla anomalii, dla de-regulacji. A zatem zawsze wieloraki jest akt – nazywam go tu ciągle **pisaniem**, nawet jeśli pozostaje czysto ustny, wokalny, muzyczny: rytmiczny czy prozodyczny – który usiłuje się odcisnąć na monojęzyku, tym, który mamy, nie mając go. Pragnie zostawić na nim ślady, które przypominałyby ów całkiem inny język, ów stopień zero-minus-jeden pamięci” (DERRIDA, 1998, s. 102). Praktyka wykolejania monojęzyka tkwi w głębokiej aporii – równoczesnego posiadania i nieposiadania języka (przy czym samo posiadanie nigdy nie oznacza dla Derridy całkowitego przejścia kontroli nad wytwarzaniem i użyciem języka, nawet jeśli jest to język pierwszy).

Odwołanie do myśli Rolanda Barthes’a w zacytowanym wywodzie ewokuje nie tylko rozważanie o takich formach pisania, które są zgodne (bądź nie) z historyczną pamięcią, lecz także Barthesowski ogląd języka. W *Stopniu zero pisania* francuski semiotolog przedstawia każdorazowy akt użycia języka jako dwuznaczny, ponieważ akt taki jest jednocześnie mówieniem (wyrażaniem) i zniewoleniem. Przekonanie o władzy języka doprowadza Barthes’a do następującej konstatacji: „najczystszy typ pisania jest w istocie wytworem władzy lub walki” (BARTHES, 2009, s. 28). Oznacza to deklaratywne poddanie się jednemu z dwu biegunów języka – zniewoleniu przez system (w tym kontekście Barthes

bada pisanie klasyczne) bądź rewolucyjnej możliwości, którą ów system w sobie zawiera (tu przykładami są francuskie i marksistowskie rewolucyjne teksty, będące praktyką politycznego pisanie). W rzeczywistości, jak twierdzi autor *Stopnia zero pisanie*, oba te ruchy zawarte są w każdej machinie ekspresji – negacja władzy języka wymaga uznania, że owa władza istnieje. Literatura „jako konieczność zaświadcza o rozdarciu języków, nierozdzielalnym z rozdarciem klasowym; jako wolność jest świadomością owego rozdarcia i wysiłkiem przekraczania go” (BARTHES, 2009, s. 100–101), tak jak każda rewolucja musi zyskać świadomość istniejącego porządku, aby go obalić.

Pozornie to przeszczepianie języka do monojęzyka, przekształcanie i zniekształcanie języka większościowego mogą wydawać się aktem agresji. Derrida ukazuje jednak, że – niezależnie od indywidualnych sytuacji tożsamościowych, które znajdują ujście w owym wykolejaniu języka z jego formy – pisanie pozwala sprawdzić graniczne sytuacje mowy, nadać nowe znaczenie słowom, obnażyć gramatyczną słabość języka, a wreszcie daje mu to, „czego język nie ma i czego nie ma on sam [mówiący w owym języku – I.P.]” (DERRIDA, 1998, s. 104). Rewolucyjność pisarstwa nie polega więc na zaangażowaniu w tematy społeczne czy polityczne, na tematyzowaniu buntu, tylko na wejściu do języka, który na owo wejście nie jest gotowy, oraz na przekroczeniu języka. Deleuze zauważa: „literatura przedstawia [...] dwa aspekty, o ile dokonuje dekompozycji czy destrukcji języka macierzystego, ale poprzez tworzenie syntaksy również wymyśla nowy język w języku” (DELEUZE, 2016, s. 12). Kolejną cechą języka literatury, jak pisze dalej autor *Krytyki i kliniki*, jest zmierzanie do granicy asyntaktycznej. Dekompozycja języka pozwala bowiem na obmyślenie go na nowo.

Literatura postkolonialna jako kolektywna maszyna ekspresji⁷

Zagadnienie literatury mniejszej nie zostało szeroko omówione przez samych Deleuze’a i Guattariego w kontekście tak zwanej literatury trzecioświatowej ani krytyki postkolonialnej. Zamiast pisarzy związanych z doświadczeniem kolonialnym *sensu stricto* w centrum swoich rozważań Deleuze stawia twórczość Franza Kafki i Hermana Melville’a – pierwszy z nich konstruował w literaturze wypowiedź ludu mniejszościowego Europy Centralnej, drugi – Ameryki (DELEUZE, 2016, s. 10). Do powiązania zagadnień literatury mniejszej z postkolonializmem dochodzi jednak w tekście *Kino, ciało i mózg, myśl*, w którym Deleuze stawia tezę, że fun-

⁷ Wyrażenie „kolektywna maszyna ekspresji” jest jednym z pojęć używanych przez Deleuze’a i Guattariego w *Kafce. Ku literaturze mniejszej* (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 94).

damentalne dla nowoczesnego kina politycznego jest uznanie, że „ludu brakuje” (DELEUZE, 2008, s. 434). O ile większościowe mechanizmy władzy przesłoniły tę prawdę zachodnim społeczeństwom, o tyle – jak pisze Deleuze – „było to absolutnie oczywiste w Trzecim Świecie, gdzie ciemnione i wyzyskiwane narody miały status wiecznych mniejszości i przeżywały kryzys tożsamości zbiorowej” (DELEUZE, 2008, s. 434). Ta polityczna praktyka wytwarzania, stawania-się ludu jest odpowiedzią na gest kolonizatora, który pojawiwszy się na podbijanej ziemi, uznał, że od tego momentu zaczyna się historia owego miejsca i jego mieszkańców jako stających-się cywilizowanymi⁸ – stwierdził więc, że lud nie istnieje. Impulsem do stworzenia dla skolonizowanych narracji o braku ludu i kolektywnej tożsamości byłaby więc obawa przed istniejącą w ludzie możliwością przewrotu.

Deleuze wymienia ponadto dwojaki *modus* wypowiedzania się trzecioświatowej sztuki (w *Kinie...* w szczególności odnośnie do filmu), który okazuje się pułapką. „Sam autor nie może więc – stwierdza filozof – przeobrażać się w etnologa swego ludu, ani osobiście wymyślać fikcji, która byłaby kolejną prywatną historią: bo każda osobista fikcyjna opowieść, podobnie jak każdy bezosobowy mit, pozostaje po stronie »panów«” (DELEUZE, 2008, s. 439). Myśl Deleuze’a uzgadnia się przynajmniej z częścią ustaleń teoretyków postkolonializmu, którzy uznają, że subwersywne i rewolucyjne działanie pisarzy z kolonii jest charakterystyczne dla okresu dekolonizacji i postkolonii. Różne praktyki pisania – te będące odtworzeniem pola władzy i te, które nadwątlają jego stabilność – są ukazywane zwłaszcza w typologiach twórczości pisarzy z kolonii. Frantz Fanon, piszący o wydarzeniach podczas powstania w Algierii z 1954 roku, wydziela trzy etapy rozwoju literatury. Przejście z jednego etapu do drugiego wiąże ze zwiększającą się świadomością rewolucyjnego potencjału narracji, paralelną do historycznych ruchów na rzecz proklamowania niepodległości Algierii. Fanon wyróżnia: dzieła literackie, które odpowiadały literaturze metropolii i były wynikiem asymilacji kultury okupanta; utwory o charakterze etnograficznym i mitograficznym, koncentrujące się na próbach odtworzenia przeszłości, oraz literaturę walki, czyli narodową literaturę rewolucyjną (FANON, 1985, s. 152). „Punktem dojścia” w wywodzie Fanona jest więc, podobnie jak w ujęciu Deleuze’a, dotarcie do kolektywnej świadomości współczesnego narodu i wytworzenie ludu poprzez

⁸ Warto zwrócić uwagę na mechanizm owego włączenia w cywilizację, którego zarzys tkwi w samym źródłosłowie pojęcia „cywilizacja”. Łacińskie słowo *civilis* oznacza ‘dotyczący obywatela’ i konotuje obywateli miasta. We francuszczyźnie dokonana się jednak modyfikacja tego znaczenia, która wyzyskiwała łaciński rdzeń: francuskie *civil* oznacza ‘podporządkowany’, ‘uprzejmy’, ‘grzeszny’. Podporządkowanie ludu mniejszościowego dominującej ideologii, kulturze czy władzy jest zatem wpisane w samo znaczenie terminu „cywilizacja”.

rewolucyjne użycie języka. W inny sposób twórczość typizują w *The Empire Writes Back* Bill Ashcroft, Gareth Griffiths oraz Helen Tiffin. Formy literackie wyodrębniają oni z perspektywy dokonanej dekolonizacji; perspektywy, którą Fanon mógł jedynie antycypować. Obok form zapisu stworzonych przez kolonizatora, a przeznaczonych do opisu ludności tubylczej (zwłaszcza literatury etnograficznej) oraz utworów cenzurowanych i pisanych na zamówienie władzy przez podporządkowanych, badacze podkreślają istnienie współczesnej postkolonialnej literatury, która jest niezależna i otwarcie odnosi się do kolonialnych doświadczeń (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2002, s. 5–6). Owa niezależność postkolonialnej literatury budzi jednak wątpliwości – uwzględnić bowiem można (trzeba) pisarzy kolonizujących czy cenzurujących samych siebie, warunki upodrzedniania mniejszościowych wytworów sztuki na globalnym rynku oraz twórców, którzy nie decydują się, by otwarcie odnosić się do kolonialnego doświadczenia (lub wcale o nim nie piszą). Kolektywność i rewolucyjny potencjał literatury scharakteryzowany przez Deleuze’a jako potrzeba widoczności „braku ludu” oraz ruch w kierunku jego stawania-się uwzględnione zostały we wspomnianej typologii autorstwa Fanona, stoją też u podstaw konkretnych wytworów trzecioświatowej sztuki.

Deleuze przytacza za Serge’em Daneyem jeszcze jedną znaną cechę kina afrykańskiego – niezależnie od zachodnich wyobrażeń o tamtejszych filmach, nie są one spektaklem tańca, a mowy i dialogu. Rozmowa zdaje się Deleuze’owi jedną z możliwości ucieczki przed dwojakiego rodzaju pułapką mniejszościowej sztuki (etnologią i indywidualną fikcją), ponieważ wspólnotowy charakter wymiany zdań zakorzenia ją w codziennej praktyce, w sytuacji wytwarzania się ludu, którego brak. Dialog więc daje wolność. I w tej emfazie położonej na zagadnienie (roz)mowy powraca teoria literatury mniejszej zarysowana w *Kafce*. „Akt mowy powinien tworzyć się – konstatuje Deleuze – jak język obcy w języku dominującym, właśnie dlatego, by wyrażać niemożność życia pod dominacją” (DELEUZE, 2008, s. 440). Jedną z form oporu w literaturze postkolonialnej może być więc eksponowanie oralności narracji, które stanowi praktykę przybliżania się do prymarnych form opowieści, do naturalniejszej i utrwalonej w uprzedniej produkcji kulturowej twórczości zachowującej cechy mowy (gawędy, pieśni, epepei).

Idea sprowadzenia narracji powieściowej do zapisu opowieści stanowi wyraźne przełamanie sposobu traktowania utworu literackiego dominującego w kulturze pisma: autorstwo zostaje rozproszone; miejsce indywidualnego podmiotu wytwarza się w obrębie kolektywnego wypowiedzenia; wypracowane i wyrafinowane konstrukcje zdaniowe zastępuje niezgrabna mowa z potocyzmami, barbaryzmami, niedokładnością; w języku opo-

wieści zaznacza się silna potrzeba zwracania się do odbiorcy. Nie bez przyczyny popularność odwołań do słowa mówionego w tekstach pisarzy z byłych kolonii można odczytać jako rewolucyjny gest oporu wobec hegemonia: Fanon wskazywał, że recytatorzy stanowili podstawowy budulec narodowego życia kulturalnego w czasie kolonizacji, w związku z czym – poczynając od 1955 roku – w Algierii przeprowadzano systematyczne ich aresztowania (FANON, 1985, s. 163–164). Praktyka oralna rozsądza monojęzyk, ponieważ jest zorganizowana przez innego rodzaju działanie w języku i problematyzowanie relacji nadawczo-odbiorczych.

O działaniu języka literatury frankofońskiej jako „wartkim żywiole mowy” wypowiada się Jacek Giszczak, tłumacz wybitnych francuskojęzycznych pisarzy, takich jak Alain Mabanckou, Dany Laferrière czy Jean-Luc Raharimanana. O ostatnim z nich mówi: „Największy problem miałem z młodym autorem z Madagaskaru, Jean-Lukiem Raharimananą, i jego *Za*, książką, która jest rodzajem poematu, napisanego francuszczyzną wywróconą do góry nogami. Narrator deformuje słowa, sepleni, mówi trochę jak Kali z powieści Sienkiewicza i tka tym językiem długą liryczną wypowiedź” (GISZCZAK, PLUSZKA, 2015). Tłumacz zdaje następnie sprawę z problemów translatorskich, jakie generowane są przez owo rewolucjonizowanie języka francuskiego, wykolejanie go z gramatycznej i stylistycznej poprawności, przez owo seplenie językiem większościowym.

Alberto Manguel w rozmowie z Grzegorzem Jankowiczem stwierdza, że piarstwo Normana Manei stanowi przykład tego, jak „mały”, ojczysty język pisarza „nadaje się do stawiania oporu” (MANGUEL, JANKOWICZ, 2017, s. 88) – oporu wobec bezładnej masy dzieł powstających w „wielkich” językach. Czy rzeczywiście wybranie języka ojczystego jako języka literatury może być widziane jako gest rewolucyjny? Nie dla wszystkich teoretyków postkolonialnych przekład staje się narzędziem opresyjnym, w które wpisane są nierówna dystrybucja sił i władzy. Douglas Robinson w *Translation and Empire* wyróżnia trzy role, jakie może pełnić tłumaczenie w badaniach postkolonialnych: 1) przekład jako narzędzie kolonizacji „dokonywanej poprzez zawłaszczanie wytworów obcej kultury i dostosowywanie ich do standardów kultury docelowej oraz wypaczenie obrazu kultury »skolonizowanej«” (kolonizowanie tekstu przez tłumacza odbywa się poprzez pozostawienie w tekście śladów obecności przynależnych do innej kultury, takich jak opatrywanie tekstu głównego przypisami, zastępowanie nieznanymi przysłów odpowiednikami przynależącymi do języka docelowego tłumaczenia, czy też wykorzystywanie objaśnień w tekście głównym i usuwanie elementów gwarowych, niezrozumiałych – słowem: zastępowanie tego, co obce, nieznanego, tym, co przyswojone i w danej kulturze rozpoznawalnego); 2) przekład jako „świadectwo skutków hegemonii

kulturowej i wszelkich reperkusji kolonializmu” (dysproporcja między ilością tłumaczeń z języka hegemonu na języki skolonizowanych i ilością odwrotnych przekładów); oraz 3) przekład jako narzędzie dekolonizacji (podaję za: LINKE, 2009, s. 303–305). W ostatniej przywołanej perspektywie tłumaczenie może się stać narzędziem oporu, sposobem na wyrażenie tożsamości, opowiedzenie o sobie innym własnymi słowami, ale ubranymi w taki język, który może trafić do wielu czytelników.

Język kolonizatora (a także same formy, w których się tego języka używa, czyli gatunki wprowadzone do kolonii przez imperia, na przykład świadectwa i powieści, umożliwiające wyzwolenie z opresyjnego porządku) staje się z konieczności narzędziem, za pomocą którego można dokonać rozliczenia z doświadczeniem kolonialnym. W opisie najbardziej idealistycznego ujęcia przekładu jako środka dekolonizacji należałoby przywołać zdanie Moniki Linke. Badaczka uważa, że docelowym zadaniem przekładu literatury postkolonialnej nie jest „wymiana kulturowa”, dążenie do różnorodności, a „przywrócenie równowagi między dawnymi hegemonami i zdominowanymi” (LINKE, 2009, s. 310). Mirosława Buchholtz i Grzegorz Koneczniak zauważają, że wybór języka przez pisarza sprowadza się do projekcji grona czytelników (BUCHHOLTZ, KONECZNIAK, 2009, s. 46). Języki „wielkie”, takie jak angielski czy francuski, pozwalają dotrzeć do szerokiej publiczności, a równocześnie zaznaczyć obecność w trwającej postkolonialnej debacie. Coraz częściej twórcy decydują się jednak na pisanie w języku rodzimym, co motywują chęcią dotarcia do ludności miejscowej, która nie zawsze ma dostęp do literatury pisanej w językach kolonizatorów, oraz dążeniem do odwrócenia kierunku oddziaływania – utwory zapisane w autochtonicznych językach mogą być potem przetłumaczone na języki obce. Ta tendencja daje się wpisać w ramy szerszego zjawiska charakterystycznego dla dekolonizacji, tj. w formę natywizmu, służącego odtworzeniu pierwotnych, przedkolonialnych struktur, kultury, języka, mitologii, wierzeń itd.

Odpowiedź na postawione pytanie o rewolucyjność tekstu w „małym” języku komplikuje się jeszcze bardziej, gdy tym „małym” językiem jest przedkolonialny sposób mówienia. Natywistyczne poszukiwania narracyjne stwarzają otwarcie negującą kanon literatury możliwość pisania. Natywizm w literackich upostaciowaniach oznacza próbę dotarcia do niezmaconej historii przedkolonialnej, do źródeł kultury, i realizuje się w próbach odtworzenia pierwotnych form opowiadania, topicznych wzorców, rytualnych pieśni, ludowych opowieści i legend. Często stanowi więc zbieranie pozostałości po rdzennej kulturze czy etnograficzne badania, ale manifestuje się także poprzez nowe dzieła tworzone na wzór przeszłych form. Fanon, podobnie jak inni badacze (Gayatri Chakravorty Spivak, Bill Ashcroft, Gareth

Griffiths oraz Helen Tiffin), wskazuje na nieosiągalność, utopijność oraz wsteczny charakter tych działań, odmawia natywistycznym poszukiwaniom rewolucyjnego potencjału. „Intelektualiści z kolonii – pisze – nie mogą pogodzić się z aktualną historią uciskanego ludu, nie mogą zaakceptować historii dzisiejszych barbarzyńców, postanowili [...] odnaleźć korzenie, a tam z radością spostrzegli, że przeszłość nie jest wstydliva, lecz zaszczytna, sławna i heroiczna” (FANON, 1985, s. 143–144). Jak udowadnia algierski ideolog, zwrócenie ku przeszłości ma podstawowe znaczenie dla psychoemocjonalnej równowagi skolonizowanego, ale umacnia równocześnie stan kultury zastygłej, nieproduktywnej i nieruchomej. Zwątpienie w rewolucyjność natywizmu odpowiada jednemu z przytoczonych uprzednio za Deleuze’em zagrożeń dla literatury mniejszej. Filozof obok indywidualnych fikcji kwestionował także porządek etnograficznego pisania. Ze względu na utopijność samego projektu i jego eskapistyczny wymiar współcześni twórcy postkolonialni chętniej renegocjują własne miejsce w światowej produkcji literackiej niż odtwarzają przeszłość.

Większość narracji powieściowych na temat kolonizacji, pisanych z punktu widzenia byłego skolonizowanego, przybiera formę oporu, przy czym negocjowane elementy rzeczywistości (stosunki społeczne, język) nie zawsze są zupełnie zanegowane. Najbardziej subwersywny potencjał literatury postkolonialnej ujawnia się w momencie, gdy podjęta zostaje gra z europocentrycznym kanonem. Umożliwia ją szereg technik literackich, zwłaszcza intertekstualność, przechwycenie, ironia czy strategie takie jak pastisz, trawestacja lub parodia. Intertekstualność wprowadzana jest w utworach postkolonialnych na wielu poziomach – to korespondowanie z językiem, bohaterami literackimi, toposami, poetykami i ze stylami. Odwołania te pozwalają często na wskazanie konkretnych wyimków z narzuconego skolonizowanym dziedzictwa kulturowego, z którym pisarze polemizują (na przykład z językową reprezentacją mniejszości w literaturze kanonicznej). Ironiczne gesty wobec pierwowzoru stanowią agresywniejszą od intertekstualności technikę pisarską postkolonializmu – w konkretnych realizacjach przeradzają się w formę sarkazmu i pogardy. Innym sposobem na podjęcie dialogu z kanonicznymi reprezentacjami kultury kolonizatora staje się technika przechwycenia⁹, która pozwala na resygnifikację

⁹ Więcej o strategii przechwycenia w kontekście literatury postkolonialnej piszę w artykule *Obcy Albert Camus? Przechwycenie jako postkolonialna strategia pisania na przykładzie „Sprawy Meursaulta” Kamela Daouda* (BRYJA, 2019). Samo rozumienie „przechwycenia” zawdzięczam koncepcji Guya Deborda i Gila J. Wolmana (DEBORD, 2006; DEBORD, WOLMAN, 2010) oraz idei „walczących słów” Judith Butler, według której język jest równocześnie nośnikiem potencjalnej krzywdy oraz performatywnego przekształcenia tej krzywdy w język oporu

zastanych form poprzez ich powtórzenie czy – jak chce Jacques Derrida – iterowalność (DERRIDA, 2002, s. 399). Przepisane zostały całe utwory, którym autorzy poprzez zmianę perspektywy nadali postkolonialny, subwersywny potencjał: *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe (przechwycone w *Foe* Johna Maxwella Coetzee), *Obcy* Alberta Camusa (w *Sprawie Meursaulta* Kamela Daouda) czy *Burza* Williama Szekspira (w *Une Tempête* Aimégo Césairego). Każde przejście narracji można uznać za praktykę wytwarzającą alternatywną opowieść o kanonicznych fabułach, bohaterach i językach. Wszystkie omówione taktyki da się odnieść do mechanizmów działania literatury mniejszej jako kolektywnej maszyny ekspresji.

„Czy podporządkowani inni mogą przemówić?”

Zwiążanie konceptu literatury mniejszej z teorią postkolonialną byłoby niemożliwe bez przywołania stanowiska Gayatri Chakravorty Spivak. We fragmencie książki *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present* zatytułowanym *Czy podporządkowani inni mogą przemówić? (Can the Subaltern Speak?)* krytyczka analizuje dialog *Intelektualiści a władza* Gilles’a DELEUZE’a i Michela FOUCAULTA (1985), których traktuje jako najbardziej znanych kontestatorów suwerennej podmiotowości. Spivak ukazuje, że poddani krytyce francuscy filozofowie pomijają kwestie ideologii i własnej pozycji jako intelektualistów uwikłanych w konkretny moment historyczny i praktykę filozoficzną, stającą się językiem dominującym, większościowym. Deleuze i Foucault nie zastanawiają się nad domniemaną przezroczystością swojego stanowiska. Filozofka stwierdza, że istnieje „nierozpoznana sprzeczność stanowiska, które dowartościowuje konkretne doświadczenie uciskanych, choć pozostaje zarazem bezkrytyczne wobec historycznej roli intelektualisty” (SPIVAK, 2010, s. 202).

Po naszkicowaniu stanowiska francuskich badaczy Spivak cytuje wypowiedź Deleuze’a: „teoria jest skrzynką z narzędziami. Nie ma nic wspólnego z tym, co znaczące [*signifiant*]” (SPIVAK, 2010, s. 202). Jeśli teoria w istocie ogranicza się jedynie do wytwarzania narzędzi do czytania tekstów, to teoretyk nie może reprezentować grupy uciskanej, przemawiać za nią, w jej imieniu. Pozostaje jedynie drugie znaczenie „reprezentacji” – przedsta-

(BUTLER, 2010). O praktykach użytkowania narzuconych form (językowych, kulturowych), które nie zostały przewidziane przez sam system, pisze także Michel de CERTEAU (2008, s. 27–28). Istotne jest jednak, że dla de Certeau *la perruque* (przechwytywanie) nie wiąże się z rzeczywistością, polityczną zmianą – to szereg indywidualnych działań, za pomocą których „wychwytuje się” pewne elementy porządku dla siebie, „nie łudząc się, że ów porządek tym samym się zmieni” (CERTEAU, 2008, s. 28).

wienie. Problem, przed jakim stają Spivak i francuscy filozofowie, sprowadza się w dużej mierze do zagadnienia reprezentacji: czy teoria ma stać się miejscem, gdzie dopuszcza się do głosu mniejszości, podporządkowanych, opresjonowanych (jeśli byłoby to możliwe, to czy nie za pomocą cudzego głosu, głosu teoretyka?). Można też interpretować stanowiska Deleuze'a i Foucaulta jako „reprezentacje” Innego w dwojakim znaczeniu tego słowa (*vertreten* i *darstellen*) – wyrażanie się o obcych, w ich imieniu i za nich – w ramach państwa i w teorii Podmiotu. Brak rozróżnienia *vertreten* i *darstellen* przez francuskich filozofów Spivak komentuje w następujący sposób: „są one [*vertreten* i *darstellen* – I.P.] ze sobą powiązane, niemniej mieszanie ich, zwłaszcza w celu powiedzenia, że to właśnie za nimi przemawia, działa i sam wie lepiej uciskany podmiot, prowadzi do esencjalistycznej, utopijnej polityki” (SPIVAK, 2010, s. 204).

Spivak zadaje więc pytanie, jak dalece jest możliwe – w ramach logiki kapitału – zabranie głosu, opór. Dojście do głosu w obrębie takiej ramy modalnej prowadzi – jak zauważają Bignall i Patton – do uwikłania w imperialistyczne warunki, czyli w wypowiedź w cudzym języku o sobie, żeby zostać usłyszanym, oraz odwoływanie się do struktur, które stają się przedmiotem krytyki. Artykułowanie postkolonialnego doświadczenia nieuchronnie reprodukuje aporię – to głos zabrany w imię wyzwolenia od represji w ramach obowiązującej ramy, medium, podczas gdy ten sam głos pragnie zająć miejsce w owej utowarowionej ramie (CHOW, 2010, s. 72). Potrzeba walki o pole przez podporządkowanych innych według logiki kapitału sama w sobie zawiera więc sprzeczność (niezależnie od tego, czy wypowiedziana jest przez cudzy głos czy przez samego Innego). Ta świadomość doprowadza Spivak do przeczącej odpowiedzi na pytanie postawione w tytule jej tekstu. Wątpliwość, czy podporządkowani mogą partycypować w większościowym systemie, rozwiewa w pewnej mierze sam Deleuze, który w *Kinie...* pisze: „moc mniejszości nie mierzy się przez jej zdolność do wejścia w obręb systemu większościowego lub narzucenia się mu ani nawet do obalenia z konieczności tautologicznego kryterium większości, lecz przez zdolność do nadania wartości sile zbiorów nieprzeliczalnych, nieważne jak małych, i przeciwstawienia ich sile zbiorów przeliczalnych, choćby nieskończonych, odwróconych lub przekształconych, choćby implikowały one nowe aksjomaty czy wręcz nową aksjomatykę” (DELEUZE, 2008, s. 582). Nieprzeliczalne zbiory w tym fragmencie to właśnie mniejszości, które aby ustanowić siebie, muszą – według Deleuze'a – włączyć się w ruch stawania-się. Ostatecznie w zakończeniu *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* badaczka problematyzuje optymizm teoretycznego dopuszczania do głosu mniejszości: „nie należy zbyt pochopnie utożsamiać spornych prób odczytania podejmowanych przez kogoś z instytucji akade-

mickiej (będącej, chcąc nie chcąc, fabryką wiedzy) z »przemawianiem« podporządkowanych innych [subaltern]” (SPIVAK, 2010, s. 238).

Bignall i Patton we wstępie do zbioru szkiców *Deleuze and the Postcolonial* zauważają, że materialistyczny koncept maszyny pożądania i stawanie-się postkolonialnym Deleuze’a mogą być alternatywą dla dwu podstawowych źródeł praktyki postkolonializmu. „Postkolonialna teoria – piszą Bignall i Patton za Leelą Gandhi – często zastygała między poststrukturalistycznym czy dekonstruktywistycznym impulsem badającym subiektywne pragnienie, które wytwarza kolonialną tożsamość i dyskurs, a marksistowskim impulsem badającym materialne warunki produkcji oraz potrzebę udowodnienia sensu kolektywnej formy ugruntowanego i koherentnego oporu względem kolonialnej ideologii, ekonomii i kultury produkcji” (BIGNALL, PATTON, 2010, s. 11). Część zarzutów Spivak wobec Deleuzjańskiej koncepcji wynika właśnie z marksistowskiej ramy pojęciowej, którą reprodukuje teoretyczka, i Althusserowskiego ujęcia ideologii. Andrew Robinson i Simon Tormey ukazują, że jej krytyka Deleuze’a opiera się w niewielkim stopniu na pracach samego teoretyka (zwłaszcza stworzonych z Guattarim), w których – jak przekonują Robinson i Tormey – prezentuje on mniejszościową praktykę kultur podporządkowanych, zamiast reprodukować europocentryczną perspektywę (BIGNALL, PATTON, 2010, s. 37).

Powiązanie postkolonializmu i myśli Deleuze’a przedstawia w omawianej antologii *Deleuze and the Postcolonial* Rey Chow, który wymienia konkretne teoretyczne koncepcje i problemy wyartykułowane przez francuskiego filozofa, w dużej mierze łączone z postkolonializmem. Odrzucenie Freudowskiej psychoanalizy w *Anty-Edypie*, koncept literatury mniejszej, stawania-się, deterytorializacji, nomadyczności, asamblaży, utopizm – to niektóre z tematów wymienianych przez Chowa, które dają się pojąć postkolonialnie (CHOW, 2010, s. 69).

* * *

Literatura mniejsza została w artykule zobrazowana nie tylko w kontekście spotkania dwóch koncepcji mniejszościowej praktyki pisania – autorstwa Deleuze’a i Guattariego oraz Derridy – lub w jej związkach z postkolonializmem, lecz także za pomocą narracyjnych strategii kontestowania monojęzyka. Literackie formy postkolonialnego pisania, takie jak oralność, intertekstualność, ironia czy przechwycenie, pozwalają przekroczyć reguły języka większościowego. Czy podporządkowani inni mogą przemówić? Przemówić inaczej niż w ramach logiki istniejącego systemu? – pyta Spivak. Krytyczka kultury słusznie podkreśla, że głos teoretyka postkolonializmu, nawet jeśli wyraźnie artyku-

łujący potrzebę emancypacji podporządkowanych, ich uświatowienia (*wordling*), zawsze pozostaje głosem cudzym i, mimo że to dyskurs pozornie przezroczysty, jest jednak daleki od transparentnego przekazu woli i świadomości Innego. Czy na to pytanie można odpowiedzieć w inny sposób, gdy odniesiemy owo „mówienie” do mówienia literaturą, sztuką? Możliwość zabrania głosu otwiera się dzięki kontestacji poprzedniego języka i jego form – niezależnie od czasu i miejsca, to praktyka wytwarzania, która obowiązuje wszystkich. Świadomość barthes’owskiego podwójnego ruchu warunkującego pisanie – ruchu nadejścia i zerwania (tradycji i awangardy, trwania i cięcia) – odsłania każdą literaturę jako uwikłaną w potrzebę przekroczenia istniejących form (nawet w ich powtórzeniu). Podporządkowani inni właśnie poprzez zabranie głosu mogą wejść w ów porządek, który czyni ich podrzędnymi, z własnej woli stać się jego uczestnikami po to, aby wypracować w jego ramach własne miejsce. Odpowiedź wydaje się więc połowicznie satysfakcjonująca, ale samo wykroczenie poza system (w konkretnych próbach zasadzające się na natywistycznych fascynacjach, które nie są produktywne) zdaje się utopijne. „Podobnie jak przemilczenia – pisze Michel Foucault w *Historii seksualności* – dyskursy nie są raz na zawsze poddane władzy lub przeciwko niej obrócone. Założyć trzeba istnienie złożonej i niestabilnej gry, w której dyskurs stanowić może zarazem instrument i skutek władzy, lecz także przeszkodę, zawadę, punkt oporu i zapowiedź opozycyjnej strategii” (FOUCAULT, 2000, s. 91). Właśnie w ramach owej niestabilnej gry opisanej przez Foucaulta literatura postkolonialna jest w stanie wynegocjować własne miejsce w obrębie dyskursu.

Bibliografia

- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, 2002: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. 2nd ed. London–New York: Routledge.
- BARTHES Roland, 2009: *Stopień zero pisania; oraz Nowe eseje krytyczne*. Przeł. Karolina KOT. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- BAUMAN Zygmunt, 2004: *Życie na przemiał*. Przekł. Tomasz KUNZ. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BAUMAN Zygmunt, 2016: *Obcy u naszych drzwi*. [Przekł. Weronika MINCER]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BIGNALL Simone, PATTON Paul, 2010: *Introduction: Deleuze and the Postcolonial: Conversations, Negotiations, Mediations*. W: *Deleuze and the Postcolonial*. Eds. Simone BIGNALL, Paul PATTON. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 1–19.
- BRYJA Izabela, 2019: *Obcy Albert Camus? Przechwycenie jako postkolonialna strategia pisania na przykładzie „Sprawy Meursaulta”* Kamela


- Daouda. „Praktyka Teoretyczna”, nr 4 (34), s. 239–254. <https://doi.org/10.14746/prt2019.4.11>.
- BUCHHOLTZ Mirosława, KONECZNIK Grzegorz, 2009: *Postkolonie jako miejsca spotkań, czyli wokół postkolonialnej terminologii*. W: *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*. Red. Mirosława BUCHHOLTZ. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 33–50.
- BUTLER Judith, 2010: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywna*. Przekł. Adam OSTOLSKI. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- CERTEAU Michel de, 2008: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przekł. Katarzyna THIEL-JAŃCZUK. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- CHOW Rey, 2010: *Chapter 3. Postcolonial Visibilities: Questions Inspired by Deleuze's Method*. W: *Deleuze and the Postcolonial*. Eds. Simone BIGNALL, Paul PATTON. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 62–77.
- CZAPLIŃSKI Przemysław, 2009: *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*. W: Kinga DUNIN et al.: *Polityka literatury*. Przewodnik Krytyki Politycznej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 6–39.
- DEBORD Guy, 2006: *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył Mateusz KWATERKO. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DEBORD Guy, WOLMAN Gil J., 2010: *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*. Tłum. Marcin ADAMCZAK. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa REWERS. Kraków: Universitas, s. 316–325.
- DELEUZE Gilles, 2008: *Kino, ciało i mózg, myśl*. W: *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*. Przekł. Janusz MARGAŃSKI. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, s. 409–440.
- DELEUZE Gilles, 2016: *Krytyka i klinika*. Przeł. Bogdan BANASIAK, Paweł PIENIAŻEK. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2016: *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia JASKENDER, Kajetan Maria JASKENDER. Wstęp, redakcja naukowa, sprawdzenia zgodności z oryginałem Cezary RUDNICKI. Posłowie Kajetan Maria JASKENDER. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- DERRIDA Jacques, 1998: *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*. Przeł. Andrzej SIEMEK. „Literatura na Świecie”, nr 11–12, s. 24–111.
- DERRIDA Jacques, 2002: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Tłum. Janusz MARGAŃSKI. W: Jacques DERRIDA: *Marginesy filozofii*. Przeł. Adam DZIADEK, Janusz MARGAŃSKI, Paweł PIENIAŻEK. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 377–404.
- FANON Frantz, 1985: *Wyklęty lud ziemi*. Tłum. Hanna TYGIELSKA. Przedmową poprzedziła Elżbieta REKŁAJTIS. Posłowie Jean Paul SARTRE. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- FOUCAULT Michel, 2000: *Historia seksualności*. Przeł. Bogdan BANASIAK, Tadeusz KOMENDANT, Krzysztof MATUSZEWSKI. Wstępem opatrzył Tadeusz KOMENDANT. Wyd. 2. Warszawa: Czytelnik.
- FOUCAULT Michel, DELEUZE Gilles, 1985: *Intelektualiści a władza*. [Rozmowa między Michelem Foucaultem a Gilles'em Deleuze'em]. Tłum. Sławomir MAGALA. „Miesięcznik Literacki”, nr 11, s. 168–179.
- GISZCZAK Jacek, PLUSZKA Adam, 2015: *Żywiół wartkiej mowy*. Rozmowa z Jackiem Giszczakiem. „Dwutygodnik”, nr 172. [Online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6237-zywiol-wartkiej-mowy.html> [dostęp: 23.05.2020].
- LINKE Monika, 2009: *Narzędzie (de)kolonizacji – specyfika przekładu i rola tłumacza w kontekście postkolonialnym*. W: *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*. Red. Mirosława BUCHHOLTZ. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 300–310.
- MANGUEL Alberto, JANKOWICZ Grzegorz, 2017: *Małe języki, wielkie literatury / Small Languages, Big Literature*. English translation by Soren GAUGER, Polish translation by Agnieszka POKOJSKA. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- ROBINSON Andrew, TORMEY Simon, 2010: *Chapter 1. Living in Smooth Space: Deleuze, Postcolonialism and the Subaltern*. W: *Deleuze and the Postcolonial*. Eds. Simone BIGNALL, Paul PATTON. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 20–40.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, 2010: *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?* Przeł. Ewa MAJEWSKA. Współpraca Julian KUTYŁA. „Krytyka Polityczna”, nr 24–25, s. 196–239.
- THIONG’o Ngugi wa, 1981: *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Zimbabwe: Zimbabwe Publishing House.
- WILLIAMS Raymond, 1989: *Marksizm i literatura*. Przeł. Antoni CHOJNACKI, Edward KAPERSKI. Posłowie Stefan ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.



Anna Sawicka

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-3304-4950>

Àngel Guimerà – czy tylko dobro narodowe Katalończyków?*

Àngel Guimerà – A National Treasure – For Catalan Only?

Abstract: This article is concerned with literature created in Spain in the minority language of Catalan, examining the question of whether this literature could ever overcome its stereotypical reputation as peripheral. The article is also concerned with the reception of this literature, both from synchronic perspective – contemporaneous with Catalan playwright Àngel Guimerà, in Catalonia, Spain and abroad – and the diachronic perspective of the turn of the 20th century. The impetus to address this topic has come from renewed and ultimately unsuccessful attempts by Àngel Guimerà’s compatriots to nominate him for the Nobel Prize in Literature.

Keywords: Catalan theater, the Nobel Prize, minority languages

W 1904 roku Literacką Nagrodę Nobla otrzymał hiszpański dramaturg José Echegaray – za „liczne zasługi dla odrodzenia tradycji hiszpańskiego dramatu” (GÓRNY, 1993, s. 16) – *ex aequo* z piszącym po oksytańsku poetą z Prowansji Fédérikiem Mistralem, który otrzymał tę nagrodę za „świeżość i oryginalność utworów poetyckich, oddających prawdziwie ducha narodu” (GÓRNY, 1993, s. 14). Wyróżnienie hiszpańskiego dramaturga, równocześnie z przedstawicielem prowansalskich felibrów, dało Katalończykom nadzieję, że Àngel Guimerà, autor łączący obie te cechy – hiszpańskie obywatelstwo i twórczość w języku katalońskim, uważanym za wersję języka oksytańskiego¹ – również ma szansę na tę nagrodę.

Àngel Guimerà (1845–1924) był jedynym dziewiętnastowiecznym dramaturgiem piszącym po katalońsku, który zyskał sławę w Hiszpanii i poza jej granicami dzięki przekładom na obce

* Niektóre zagadnienia i problemy poruszane w tym artykule omawiałam w swoich wcześniejszych publikacjach: *La aventura teatral de Àngel Guimerà en Madrid. Preliminares* (SAWICKA, 2007, s. 186–198) oraz *Àngel Guimerà, candidato al premio Nobel de literatura* (SAWICKA, 2011, s. 27–39).

1 „Języki prowansalski i kataloński należą do jednej rodziny, którą w wiekach średnich nazywano *langue d’oc* lub *limousin* w wyróżnieniu od *langue d’oil*, czyli francuskiego i *lengua castellana*, tj. właściwego hiszpańskiego” (PORĘBOWICZ, 1889, s. 5). W cytatach z Porębowicza zachowuję oryginalną ortografię i interpunkcję.

języki² oraz na język hiszpański. Urodził się na Wyspach Kanaryjskich, skąd pochodziła jego matka, a kiedy miał osiem lat, rodzina przeniosła się do Katalonii, ojczyzny ojca. Był więc autorem dwujęzycznym, a jego pierwsze utwory, wiersze, powstały w języku hiszpańskim. Później tworzył poezję w języku katalońskim, a w 1877 roku zdobył nawet tytuł Mistrza Wiedzy Radosnej (Mestre en Gai Saber) za twórczość poetycką w rodzimym języku (Bou, 2000, s. 338). Wkrótce jednak uwagę Guimery przyciągnął teatr, a jako dramaturg zdecydował się na język kataloński. Zadebiutował w 1879 tragedią neoromantyczną *Gala Placídia*, pisaną wierszem; później jego twórczość ewoluowała: stopniowo odchodził od formy poetyckiej, ulegał fascynacji nowymi nurtami i tendencjami literackimi – od naturalizmu (*La boja* [Wariatka], 1890) po symbolizm (*Andrónica*, 1904). Realistyczna, w duchu ibsenowskim, jest *La filla del mar* [Córka morza] (1900), a wśród bogatego dorobku Guimery (był autorem ponad czterdziestu dramatów) nie zabrakło również komedii salonowych (*Arran de terra*, 1901), a nawet librett do utworów muzycznych (*Euda d'Uriac*, 1900; *Santa espina*, 1907; *Titaina*, 1912). Katalończyk odnalazł własną drogę twórczą w dramacie historycznym *Mar i cel* [Morze i niebo], (1888), pierwszym, który odniósł duży sukces na scenach hiszpańskich. W kolejnych utworach pisał o współczesnych problemach społecznych w Katalonii (o anarchizmie w dramacie *En pòlvora* [Proch], 1893), a największym sukcesem scenicznym Guimery stał się dramat *Terra baixa* [Niziny] (1896/1897). Jak zauważa Xavier Fàbregas, w teatrze hiszpańskim ta sztuka dała początek tradycji dramatu wiejskiego, kontynuowanej później przez tak wybitnych dramaturgów, jak Ramón Valle-Inclán (*Słowa Boże*, 1919), Jacinto Benavente (*Pani dziedziczka*, 1908; *Źle kochana*, 1913) czy Federico García Lorca (*Krwawe gody*, 1933) (HUERTA CALVO, PERAL VEGA, URZÁIZ, 2005, s. 687). Co istotne, Guimerà nie tylko pisał po katalońsku, lecz także był jednym z liderów katalońskiego odrodzenia narodowego i przez wiele lat sprawował funkcję redaktora naczelnego pisma „La Renaixença” (1874–1903), które było trybuną idei tego ruchu.

Guimerà dramaturg cieszył się ogromną popularnością, o czym mogą świadczyć liczne adaptacje filmowe³ jego utworów, realizo-

2 W słowniku literatury katalońskiej w hasło *Mar i cel* [Morze i niebo] znajdujemy informację o przekładach tego dramatu na angielski, esperanto, francuski, włoski, portugalski, sycylijski, czeski i... polski (BROCH, 2008, s. 582); według tego samego źródła kolejny dramat: *Terra baixa*, przetłumaczono na niemiecki, angielski, czeski, esperanto, francuski, hebrajski, jidysz, niderlandzki, norweski, portugalski, rosyjski, serbski, sycylijski, szwedzki, węgierski i włoski (BROCH, 2008, s. 984).

3 Dramat *Terra baixa* został sfilmowany w Hiszpanii w 1907 roku (reż. Fructuós Gelabert), w Argentynie (*Tierra baja*, reż. Mario Gallo, 1913), w USA (*Marta of the Lowlands*, reż. J. Searle Dawley, 1914), dwukrotnie w Niemczech (*Tiefland*,

wane od samych początków kinematografii w Hiszpanii, ale również w Argentynie, Meksyku, USA, Japonii, Danii, Szwecji i Niemczech (BROCH, 2008, s. 984–985). Doczekał się także dwóch wersji operowych swojego dramatu *Terra baixa*. Paryska premiera, *La Catalane* (muz. Ferdinand Le Borne, libretto: Tiercebin y Ferrer), wystawiona w 1907 roku, przeszła bez echa, ale praska, z roku 1903, weszła na stałe do światowego repertuaru operowego. Została wystawiona w języku niemieckim jako *Tiefland* (muz. Eugen d'Albert, libretto: Rudolf Lothar)⁴. Popularność Guimery w dużym stopniu była efektem jego elastyczności – szybko dostosowywał się do aktualnych tendencji w teatrze i do oczekiwań widzów. Pozostawała jednak jeszcze jedna trudność do pokonania, by wypłynąć na szerokie wody: mimo że Guimerà pisał po katalońsku i był wielkim patriotą swojej małej ojczyzny, nie chciał pozostać autorem peryferyjnym. Droga do sławy wiodła przez Madryt.

Guimerà w Madrycie

Po raz pierwszy Guimerà dał się poznać w stolicy Hiszpanii jako autor dwóch dramatów, których tłumaczem był Enrique Gaspar (dramaty zostały przełożone na oficjalny język hiszpański, kataloński nie miał takiego statusu). Pierwszy z nich, *Mar i cel* (premiera w Madrycie w 1891)⁵, został pozytywnie przyjęty przez stołeczną krytykę, drugi, *Judit de Welp* (1892), nie wzbudził entuzjazmu. Obecność Guimery w Madrycie stała się już jednak faktem.

Prawdziwy sukces dramaty katalońskiego autora odniósł w 1894 dzięki jego współpracy ze znanym hiszpańskim dramaturgiem i z wybitną aktorką. Guimerà poznał ich oboje w 1892 roku w Barcelonie, gdzie María Guerrero gościła na występach z madryckim zespołem Teatro de la Comedia, a José Echegaray przyjechał jako autor wystawianego w tym mieście dramatu. Echega-

reż. Adolf Edgar Licho, 1922; *Tiefland*, reż. Leni Riefenstahl, 1940/1944) oraz w Meksyku (*Tierra baja*, reż. Miguel Zacarías, 1950) (Bou, 2000, s. 724). Dramat *Maria Rosa* sfilmował Fructuós Gelabert w Hiszpanii w 1908 roku, Cecil B. de Mille w USA (*Maria Rosa*, 1915), Luis Moglia Barth w Argentynie (1946) i ponownie w Hiszpanii, gdzie w 1964 roku tytuł wrócił na ekrany w adaptacji Armanda Moreno, który obsadził w głównej roli Núrię Espert (Bou, 2000, s. 433). Były również adaptacje filmowe dramatów: *Mar i cel* (reż. Narcís Cuyàs, 1911), *La festa del blat* (1914), *La reina jove* (1916), *La filla del mar* (1917, 1928, 1953) i *Mossèn Janot* (1922).

⁴ Libretto, opublikowane w języku niemieckim w 1907 roku, zostało przetłumaczone na angielski (*The Lowland*, 1908), włoski (*Terra bassa*, 1909), rosyjski (*V doline*, 1911) i polski (Niziny, 1911).

⁵ Ten dramat miał premierę w 1888 roku w Barcelonie w Teatre Romea, gdzie wystawiony został zarówno w języku katalońskim (7 lutego 1888), jak i hiszpańskim (26 lipca 1888).

ray podjął się tłumaczenia na hiszpański tych utworów Guimery, które ten miał napisać z zamiarem wystawienia ich w Madrycie. Był to rodzaj koleżeńskej przysługi: tłumaczeniem twórczości mniej znanego kolegi uznany dramaturg miał go wypromować w stolicy. Jak zauważa w swojej monografii Joan Martori, ta przysługa nie wymagała od hiszpańskiego dramaturga wielkiego wysiłku, ponieważ w rzeczywistości tylko przeglądał i autoryzował przekład dokonany przez dwujęzycznego autora (MARTORI, 1995, s. 60). Do celów promocyjnych wystarczyło, by podpis Echegaraya figurował pod trzema dramatami Guimery (*María Rosa*, 1894; *Tierra baja*, 1896; *La hija del mar*, 1899); później Katalończyk oddawał swoje dramaty w ręce innych tłumaczy⁶. Sam nie miał na to czasu.

Kiedy w 1893 María Guerrero i jej mąż Fernando Díaz de Mendoza wygrali konkurs oddający ich zespołowi w zarządzanie Teatro Español, aktorka postanowiła włączyć Guimerę do grona pisarzy, którzy tworzyli na jej zamówienie, takich jak José Echegaray czy Benito Pérez Galdós. Postawiła katalońskiemu dramaturgowi jeden warunek: premiera w języku hiszpańskim w jej teatrze miała się odbyć wcześniej niż wystawienie tego samego utworu po katalońsku w Barcelonie, aby nie „deflorować” sztuk, które trafią na scenę Teatro Español. To była umowa dżentelmeńska, niepisana, ale zachował się list Maríi Guerrero z 20 stycznia 1894 roku, w którym aktorka przywołuje Katalończyka do porządku i przypomina mu o zasadach ich współpracy (MARTORI, 1995, s. 62). Ta współpraca była jednak dla Guimery niezwykle korzystna, ponieważ wybitna aktorka włączyła jego dramaty również do repertuaru swojego tournée po Ameryce Łacińskiej. W sumie sześć utworów Guimery miało premierę w Madrycie wcześniej niż w Barcelonie, a jeden, *Maria Rosa*, równocześnie w obu miastach. W ciągu dwudziestoosmioletniej obecności Guimery na scenach stolicy Hiszpanii (1891–1919) z czterdziestu dwóch dramatów, jakie autor stworzył, osiemnaście zostało opublikowanych w przekładzie na hiszpański, piętnaście miało premierę w Madrycie po hiszpańsku, a jeden po katalońsku (*La festa del blat* [Żniwa]), wystawiony w 1904 roku przez zespół Katalończyka Enrica Borràsa (MARTORI, 1995, s. 280).

Polski epizod w światowej recepcji Guimery

W roku 1888, kiedy w Barcelonie w Teatre Romea wystawiano dramat *Mar i cel*, stolicę Katalonii odwiedził polski romanista Edward Porębowicz (1862–1937), zainteresowany odrodzeniem małych języków: prowansalskiego i katalońskiego. Swój pobyt

⁶ Byli nimi: Eduardo Marquina, Antonio Palomero, Juan B. Zulueta, Lluís Via, Luís López Ballesteros, Gregorio Martínez Sierra i inni.

tam udokumentował w rozdziale *Literatura katalańska*, stanowiącym część reportażu literackiego *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy* (1889). Guimerà bardziej zainteresował Porębowicza jako poeta niż jako dramaturg, co wynika nie tylko z osobistych preferencji polskiego badacza, lecz także z faktu, że w tym czasie teatralna kariera Guimery dopiero się zaczynała – od tragedii, jeszcze w duchu postromantycznym. Porębowicz docenił, że Guimerà nie jest epigonem Calderona, jak Echegaray, i odnalazł w dramacie *Mar i cel* wielki teatr, na miarę Szekspira i Byrona: „Głównie jednak cięży talent Guimery ku dramatowi; jeżeli zaś pomyślimy, jak głęboko zakorzeniła się w Hiszpanii tradycja Kalderonowskiej techniki, której nawet taki Echegaray otrząsnąć z siebie nie może, i jak wszechwładnie zapanował na scenie – wzorem Francji – świat mieszczański, to zjawisko takie, jak Guimerà, wyda nam się czemś zupełnie nie iberyjskiem. Proszę sobie przedstawić milczących bohaterów Byrona, którychby Szekspir do dyalogu wyćwiczył; układa się z tych ludzi-prototypów dramat w wielkim stylu, wymagający koniecznie innego tła, jak pospolitość dzisiejszych miast i ludzi; więc działają gdzieś w czasach zamierzchłych, legendarnych, po górach, po rycerskich zamkach, na morzu, między niebem a otchłanią wód” (PORĘBOWICZ, 1889, s. 69).

Nieco dalej jednak wartości uniwersalne Guimery Porębowicz podważał w zgrabnie zakamuflowanej krytyce: „Byłaby rzecz godna trudu wypiększyć naszą scenę sztuką tak wysoce poetyczną, ale potrzebaby chyba sprowadzić do niej ztamtąd aktorów, gdyż tylko Hiszpan potrafi odtworzyć lwie wybuchy takiego Saida” (PORĘBOWICZ, 1889, s. 71).

Następnie streszczał dramat, a streszczeniu nadał charakter recenzji: „Temat niewyszukany: Maur Said, w guście korsarza Konrada, pałający do chrześcijan nienawiścią za wymordowanie jego rodziny, rozbija jako wódz piratów chrześcijańską galeryę i bierze w niewolę starego Kastylczyka, syna jego i córkę Blankę. Pomysł to niezwykły umieszczenia dwojga syconych fanatyzmem nienawiści tuż obok siebie, na szerokim, spokojnym morzu, a stopniowe przesilanie się tej nienawiści na miłość odtworzone po mistrzowsku” (PORĘBOWICZ, 1889, s. 69).

Porębowicz zaprezentował polskim czytelnikom w wolnym przekładzie jeden krótki fragment – zakończenie dramatu, co jednak wystarczyło, by przekład na język polski został odnotowany w słowniku literatury katalońskiej (BROCH, 2008, s. 582). Zacytujmy ostatni dialog kochanków w tłumaczeniu Porębowicza, z zastrzeżeniem, że jest to nie tyle przekład, ile arbitralna adaptacja skracająca ostatnią scenę do ładnie wymyślonej przez tłumacza pointy:

Said:

Już... jam twój sługa... pokorny, jak gołąb...

Chcesz, bym całował twego ojca nogi,

Chcesz, bym całował stopy jego ślady?

Blanka:

Tak... ja chcę, ja chcę... Ocal go, mój Boże!

Said:

Wszystko daremne. Tyś niebo, jam morze,

Lecz tam się schodzą, patrzaj, tam się schodzą.

Na horyzoncie!...

(Siepacze chcą zawlec Saida; on porywa Blankę z okrzykiem):

„Jest moja na wieki!” i rzuca się z nią w głębiny.

(PORĘBOWICZ, 1889, s. 71)

Wkrótce kariera Guimery miała się rozwinąć dzięki poruszeniu przez dramaturga tematów współczesnych. Porębowicz jednak już jej nie śledził.

Guimerà w oczach szwedzkich akademików

Guimerà został zgłoszony jako kandydat do Nagrody Nobla po raz pierwszy w 1906 roku przez Królewską Akademię Literacką (Reial Acadèmia de Bones Lletres) z Barcelony, która zareagowała na zaproszenie Carla Davida af Wirséna, sekretarza Szwedzkiej Akademii i przewodniczącego Komitetu Noblowskiego, wyrażone w liście z 24 listopada 1905 roku. W memoriale, który 24 stycznia 1906 roku Królewska Akademia Literacka adresowała do „Wielce Szanownych Członków Komitetu Noblowskiego” i do „Wielce Szanownego Przewodniczącego Szwedzkiej Akademii”, czytamy: „Dzieła Àngela Guimery charakteryzuje wysoka kultura i walory wychowawcze. W żadnym z nich [tych dzieł – A.S.] nie ma nic deprymującego, natomiast bije w nich wielkoduszne serce w rytmie zdrowej, dzielnej inteligencji. Nie bruka ich żadna podła myśl, żaden perfidny zamysł. Tak więc wyróżnienie Guimery nagrodą przyznawaną w imieniu ducha Ludzkości byłoby nie tylko aktem sprawiedliwości, lecz także hołdem dla literatury o szlachetnym rodowodzie i cywilizacyjnym duchu”⁷ (GALLÉN, 2003, s. 508).

Później zgłoszenie było aktualizowane i wznawiane, z godną podziwu determinacją, przez tę samą Akademię, aż do roku 1922, w którym Nagrodą Nobla wyróżniony został kolejny hiszpański dramaturg – Jacinto Benavente – za „błyskotliwe mistrzostwo, z jakim kontynuuje tradycje hiszpańskiego dramatu” (GÓRNY, 1993, s. 57–58), a nawet do 1923, ale ta ostatnia propozycja kata-

⁷ Jeżeli nie podano nazwiska tłumacza, cytowane fragmenty w przekładzie autorki artykułu.

łońskich akademików dotarła zbyt późno i już nie została rozpatrzona ze względów formalnych (GALLÉN, NOSELL, 2011, s. 8). Rok później Àngel Guimerà zmarł.

Początkowo Szwedom nie przeszkadzał fakt, że katalońskiego autora nie zgłaszała Hiszpańska Akademia Królewska (Real Academia Española) z Madrytu, lecz instytucja lokalna, ponieważ regulamin Szwedzkiej Akademii dopuszczał możliwość zgłaszania kandydatur przez inne instytucje i stowarzyszenia literackie będące odpowiednikami Akademii, a także przez profesorów uniwersyteckich (kandydatura Fédérica Mistrala otrzymała silne poparcie niemieckich profesorów).

Katalońscy akademicy wierzyli, że celem Nagrody Nobla jest docenienie różnorodności kulturowej (NOSELL, 2009, s. 369). Dan Nosell, szwedzki romanista, przeprowadził kwerendę w archiwum Instytutu Noblowskiego w Sztokholmie, kiedy już dokumentacja dotycząca Guimery została udostępniona, i zweryfikował, na ile słuszne były oczekiwania rodaków dramaturga.

W pierwszych latach prawdopodobieństwo otrzymania przez Guimerę nagrody było duże. Mimo że przemawiał za nim tylko głos Katalończyków, w swoich opiniach członkowie Szwedzkiej Akademii początkowo podkreślali oczywisty idealizm utworów⁸ tego autora i zwracali uwagę, że ze względu na propagowanie wartości uniwersalnych Guimerà cieszy się sławą na całym świecie, o czym świadczą przekłady jego utworów na wiele języków. Co ciekawe, podkreślany był fakt, że przede wszystkim jest tłumaczony na język hiszpański, co zapewnia Katalończykowi zasłużone uznanie w Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej, które są „dwoma gałęziami tego samego drzewa”⁹.

Na to, że Guimerà Nobla nie dostał, na pewno miał wpływ fakt, że w Szwecji autor ten nie zaistniał jako dramaturg. Wprawdzie był tłumaczony, ale tylko w antologiach o niewielkim zasięgu czytelnicy, takich jak *Modärna trubadurer* (1917), w której ukazał się przekład dramatu *Terra baixa*, dzieło romanistów Edvarda Lidfrossa i Karla Augusta Hagberga, natomiast żadna sztuka Guimery nie została wystawiona, a opera *Tiefland* miała negatywne recenzje. Dla porównania: José Echegaray cieszył się w Szwecji ogromną popularnością – w latach 1884–1906 wystawiono w Sztokholmie dziewięć jego dramatów. Piszący opinie dla Komitetu Noblowskiego szwedzcy romanści robili jednak, co w ich mocy, by Guimerę odpowiednio przedstawić. Po roku 1911 prawdopodobieństwo otrzymania nagrody zmalało, między innymi dlatego, że zdążyły się zmienić gusty literackie (NOSELL,

⁸ W zasadach wyłaniania laureata nagrody zapisano, że powinna ona być przyznana twórcy, który stworzy dzieło zmierzające w kierunku idealistycznym: „the most outstanding work in an ideal direction” (GALLÉN, 2003, s. 489).

⁹ Opinia Edvarda Lidfrossa z 1907 roku (NOSELL, 2009, s. 365).

2009, s. 369). Tym, co najbardziej zaszkodziło Guimerze w zdobyciu Nagrody Nobla, zwłaszcza w okresie pierwszej wojny światowej (GALLÉN, NOSELL, 2011, s. 10), była natomiast jego regionalna, katalońska tożsamość. Mimo że fundator Nagrody zastrzegł, że przyznając ją, Akademia nie powinna kierować się żadnymi uprzedzeniami terytorialnymi czy politycznymi, opiniujący kandydatów do Nobla w tym okresie zaczęli dostrzegać, że „zbliżenie między narodami” i „krzewienie idei pokojowych” nie zawsze idą w parze. Jeszcze w 1913 roku Karl August Hagberg w przesłaniu formułowanym przez przedstawiciela małego narodu widział wartość, ale później piszący opinie uznali ten lokalny patriotyzm reprezentanta kultury peryferyjnej za partykularyzm, pozbawiający autora wartości uniwersalnych i wykluczający go z kultury światowej. Konserwatysta Harald Hjärke, przewodniczący Komitetu, w swoich opiniach na temat Guimery posługiwał się argumentami politycznymi. W 1918 roku swój negatywny sąd uzasadnił słowami, że przyznanie nagrody Katalończykowi mogłoby „zranić delikatne kastylijskie uczucia narodowe”; rok później nie zawahał się upolitycznić przesłania Alfreda Nobla – uznał, że jego nagroda ma służyć krzewieniu pokoju, a popieranie kultury mniejszościowej może tylko wzmocnić konflikty wewnątrzpaństwowe (NOSELL, 2009, s. 368).

Guimerà w swojej małej ojczyźnie

Pięćdziesiąt lat po śmierci katalońskiego dramaturga Xavier Fàbregas sceptycznie zauważał, że najwyższy czas pogodzić się z faktem, że Guimerà praktycznie nie istnieje na scenach światowych ani też nie przyczynił się do reformy teatru europejskiego (FÀBREGAS, 1974, s. 58). Pora zadać sobie pytanie, jak obecnie recepcja twórczości Guimery przedstawia się w Hiszpanii i Katalonii.

W ostatnich dekadach XX wieku i na początku wieku XXI wybitni reżyserzy katalońscy¹⁰ sięgali po twórczość autora *Terra baixa*, którą z reguły w swoich inscenizacjach uwspółcześniali. Opinie publiczności i krytyki były podzielone, i to skrajnie: część uważała, że dramaty dziewiętnastowiecznego klasyka to bezdyskusyjny narodowy kanon, inni natomiast odrzucali to „dziedzictwo narodowe” jako przestarzałe.

Ricard Salvat wspominał, że w 1971 roku, kiedy przystępował do realizacji *La filla del mar*, musiał swoim młodszym kolegom, którzy nie widzieli sensu w „resuscytacji trupa”, udzielić lekcji patriotyzmu: „Taka jest nasza tradycja, innej nie mamy” (SAL-

¹⁰ Fabià Puigserver (*Terra baixa*, 1990), Ricard Salvat (*La filla del mar*, 1971), Sergi Belbel (*La filla del mar*, 1992; *En pólvora*, 2006), Josep Maria Mestres (*La filla del mar*, 2002).

VAT, 1974, s. 25). Trzydzieści pięć lat później Sergi Belbel, nowy dyrektor Teatre Nacional de Catalunya, zainaugurował swoją kadencję wystawieniem jednego z mniej znanych utworów Guimery – *En pòlvora* – i praktycznie powtórzył słowa starszego kolegi, sprowokowany pytaniem dziennikarza, po co wyciągać z lamusa przebrzmiałe sztuki: „Takich mamy autorów i takich powinniśmy wystawiać” (SALVÀ, 2006). Ricard Salvat jednak, podobnie jak Sergi Belbel, sięgnął po sztukę Guimery ze świadomością, że utwór wymaga dostosowania do oczekiwań nowej publiczności, zmian w strukturze dramaturgicznej i adaptacji „inteligentnej, ideologicznie zaangażowanej, dostosowanej do nowoczesnej estetyki” (SALVAT, 1974, s. 24).

„Rewitalizacja” tych dziewiętnastowiecznych utworów przybierała różne formy. Dużą popularnością cieszył się na przykład barwny, kostiumowy spektakl muzyczny na kanwie dramatu Guimery *Mar i cel*, zrealizowany przez kataloński zespół Dagoll Dagom, w reżyserii Joana Lluísa Bozzo¹¹ i wystawiony dwukrotnie: premierę miał w 1988 roku, w okrągłą, setną rocznicę prapremiery, a na sceny wrócił ponownie w roku 2004 – wznowieniem tego musicalu Dagoll Dagom uczcił trzydziestolecie swojej działalności. Spektakl odniósł prawdziwy sukces na scenach Katalonii i Walencji. Wtedy też został udokumentowany techniką cyfrową. W ulotce programowej towarzyszącej nagraniu reżyser podkreśla, że *Mar i cel* to opowieść prosta i romantyczna – o miłości Saïda i Blanki – a jednocześnie uniwersalna, bo traktuje o konfrontacji dwóch skonfliktowanych światów: chrześcijańskiego i islamskiego, i o tragicznych skutkach nietolerancji, fanatyzmu i ksenofobii.

Ostatecznym potwierdzeniem aktualności tej romantycznej historii w nowej wersji były cztery nagrody przyznane zespołowi Dagoll Dagom w ogólnohiszpańskim konkursie teatralnym Premios Max de las Artes Escénicas w 2006 roku. Spektakl nagrodzony został w kategoriach: musical, scenografia, muzyka i dyrygentura. W tym samym 2006 roku libretto musicalu przetłumaczył na hiszpański Guillermo Ramos; w tej wersji językowej spektakl odniósł sukces w Madrycie.

Taki uwspółcześniający zabieg mający na celu zmianę struktury dramatu (rzecznikiem takich modyfikacji był Ricard Salvat) w sposób oryginalny został zastosowany w nowej inscenizacji dramatu *Terra baixa*, którego premiera w Barcelonie odbyła się w kwietniu 2009 roku. Twórcami spektaklu byli Niemcy: reżyser Hasko Weber i autorka adaptacji Kekke Schmidt. Żeby ocenić nowatorstwo ich adaptacji, trzeba przypomnieć, o czym jest ta sztuka z 1897 roku. Podobnie jak w omawianym spektaklu

¹¹ Adaptacji tekstu dokonał Xavier Bru de Sala, a muzykę skomponował Albert Guinovart.

Mar i cel, tu również dochodzi do konfrontacji dwóch światów, dwóch kultur: archaicznej, wyidealizowanej kultury wiejskiej i egoistycznej, skorumpowanej społeczności miejskiej. Bohater sztuki Manelic, pasterz, który zawsze żył w górach, to szlachetny dzikus, nieskażony cywilizacją. Wychował się na łonie przyrody i wyznaje prostą, intuicyjną moralność, bez niuansów i hipokryzji typowych dla ludzi „z nizin”. Kiedy Manelic zostaje zmuszony przez planującego intratne małżeństwo miejscowego kacyka Sebastià do poślubienia jego kochanki Marty, postanawia pomścić krzywdy, jakich Marta doznała od Sebastiana, i zabija go tak, jakby bronił swoich owiec przed drapieżnikiem, po czym oświadcza: „Zabiłem wilka!”.

Hasko Weber i Kekke Schmidt przenieśli historię Guimery w czasy współczesne, do środowiska miejskiego, i skoncentrowali się na pokazaniu dyskryminacji, której doświadcza przybysz z zewnątrz próbujący zasymilować się w przybranej ojczyźnie. W roli Manelica obsadzili czarnoskórego aktora, ponieważ w ich wersji Manelic jest imigrantem afrykańskim, bez dokumentów, który przybył do Hiszpanii na tratwie. Chcieli w ten sposób wystawić na próbę „oświeconą, tolerancyjną, europejską” mentalność publiczności. Krytyka zareagowała natychmiast. Dzieniarka Empar Moliner w recenzji spektaklu zadała pytanie: „Skoro już chcecie mówić o afrykańskich imigrantach, to czy nie lepiej byłoby napisać na ten temat nową sztukę?” (MOLINER, 2009, s. 52). Inny krytyk – Joan-Anton Benach – zwrócił uwagę, że po dokonanych zmianach to już nie jest sztuka Guimery (BENACH, 2009, s. 49). Jeszcze inny – César López Rosell – nie odmawiał cudzoziemskim artystom prawa do przeniesienia problemów zarysowanych przez Guimerę (przemoc fizyczna i psychiczna, nadużycia władzy, wymuszone małżeństwa) w czasy współczesne i zastąpienia jego nieco utopijnej wizji świata realizmem, polecał jednak tę inscenizację wyłącznie młodzieży; twierdził, że nie zrozumieją spektaklu rodzice i dziadkowie młodego pokolenia, dla których Guimerà był narodową świętością (LÓPEZ ROSELL, 2009, s. 72).

Osobną dotyczącą inscenizacji kwestią poddawaną krytyce było obsadzenie w głównej roli czarnoskórego aktora Babou Chama. Wyobraźmy sobie, że Andrzej Wajda w swojej adaptacji romantycznej epepei Mickiewicza w roli Pana Tadeusza obsadza Afrykańczyka. Katalończycy przeżyli podobny szok. Twórcom niemieckim po prostu potrzebny był aktor wiarygodny w roli postaci nieskażonej cywilizacją (OLIVARES, 2009, s. 37), uwspółcześnionej, wnoszącej do sztuki nowe, aktualne problemy (BRUNA, 2009a, s. 38). Nie zdawali sobie sprawy, kim jest Manelic dla Katalończyków. Otóż kiedy 10 maja 1897 roku w Barcelonie odbyła się premiera sztuki *Terra baixa*, w roli głównej wystąpił Enric Borràs, słynny aktor kataloński, dzięki któremu sztuka

również odniosła sukces w Madrycie, gdzie w 1904 roku zespół Teatro Catalán Romea udał się na gościnne występy. Sukces dramatu, zespołu, a przede wszystkim aktora był tak spektakularny, że postać Manelica stała się niemal mityczna; pasterz był symbolem katalońskości, która potrafi zdobyć serce publiczności hiszpańskiej (FOGUET, GRAÑA, 2007, s. 41). Miało to również konsekwencje dla aktora, którego identyfikowano z postacią. Kiedy w 1909 roku pojawił się pomysł, by w hołdzie Guimerze w ogrodach Fundacji Joana Miró w Barcelonie wzniesić pomnik Manelica, wszyscy uznali, że rzeźbiarzowi Josepowi Montserratowi powinien pozować Enric Borràs. Identyfikacja aktora z postacią miała również konsekwencje negatywne: Borràs na wiele dziesięcioleci narzucił swoją interpretację utworów Guimery, która szybko się zestarzała (PASSARELL, 1931, s. 5), do tego stopnia, że młodzi artyści pragnący tworzyć teatr dynamiczny z definicji odrzucali klasycznego Guimerę pokrytego kurzem i pajęczyną utrwalonych schematów (BENET I JORNET, 1992, s. 140). Ewidentnie spektaklowi zrealizowanemu przez Haskę Webera i Kekke Schmidt, duet ze Stuttgartu, nie brakowało dynamizmu; twórców nie zaślepiała też pajęczyna patriotyzmu, której bezceremonialnie się pozbyli, gdy przenieśli akcję z dziewiętnastowiecznego młyna do współczesnego baru (BENACH, 2009, s. 49; BRUNA, 2009b, s. 38).

Pięć lat po premierze spektaklu w reżyserii Haski kataloński dramaturg Pau Miró w swojej adaptacji *Terra baixa* zaproponował inny, oryginalny zabieg: przerobił dramat Guimery na monodram. Lluís Homar, który wcielił się w Manelica, otrzymał za swoją interpretację nagrodę Premio Max de las Artes Escénicas w kategorii główny aktor. Najnowsza adaptacja tej sztuki, która podczas pandemii została udostępniona w formacie on-line w Teatre Lliure w Barcelonie (28 maja 2020), adresowana była do dzieci. Tym razem Pau Miró wygłoszenie monologu powierzył Nuri, postaci drugoplanowej, dziewczynce pośredniczącej między Martą a Manelikiem, zaprzyjaźnionej z obojgiem. W monodramie Nuri powraca po śmierci w charakterze zombi, by opowiedzieć o wydarzeniach, których była świadkiem. W tej roli wystąpiła Anna Alarcón.

Jak widać, Katalonia przestała traktować swojego klasyka z czołobitną rewerencją, co wreszcie pozwala na realizację czasem ryzykownych, ale na pewno ciekawych inscenizacji i adaptacji dramatów Guimery. Nie był on wielkim reformatorem, tylko rzutkim, wrażliwym artystą, którego nieograniczona wyobraźnia nadal inspirowa twórców teatru. Co ciekawe, przyznana José Echegarayowi Nagroda Nobla, o której była mowa na początku, natychmiast została oprotestowana przez młodych pisarzy, przedstawicieli pokolenia 1898, którzy zarzucili dramaturgowi anachronizm, sentymentalizm, wtórność i utratę związku z rze-

czywistością (GÓRNY, 1993, s. 16). Jego tragedie i melodramaty rzadko pojawiają się obecnie na scenach hiszpańskich, natomiast Guimerà nadal jest wystawiany w obu językach – katalońskim i hiszpańskim. Wprawdzie nie został noblistą, ale współczesne oryginalne inscenizacje jego dramatów otrzymują w Madrycie prestiżowe hiszpańskie nagrody teatralne Premios Max de las Artes Escénicas (2006, 2014). Trzeba przyznać Katalończykom, że ich duma narodowa i determinacja, z którą zgłaszali swojego rodaka do szwedzkiej nagrody (szesnaście razy!), też odniosła pozytywny skutek, ale na innym polu: sprawiła, że język kataloński, którego legalność w pewnym momencie zaczęli podważać szwedzcy akademicy, w Konstytucji hiszpańskiej z 1978 roku został uznany za język oficjalny, za dobro narodowe zasługujące na szacunek i ochronę, podobnie jak inne języki regionalne: galisyjski i baskijski. Determinacja Katalończyków została nagrodzona.

Bibliografia

- BENACH Joan-Anton, 2009: *Enmendar fuera de tiesto*. „La Vanguardia”, 19.04.2009, s. 49.
- BENET I JORNET Josep Maria, 1992: *La malícia del text. Lectures de narrativa i teatre català*. Barcelona: Curial.
- BOU Enric, 2000: *Nou Diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- BROCH Alex, 2008: *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- BRUNA Teresa, 2009a: *Hem portat „Terra baixa”*. „Avui”, 15.04.2009, s. 38.
- BRUNA Teresa, 2009b: *Un Manelic negre*. „Avui”, 15.04.2009, s. 38.
- FÀBREGAS Xavier, 1974: *El teatre d’Àngel Guimerà. Trajectòria i significació*. „Nadala de la Fundació Jaume I”, s. 57–80.
- FOGUET Francesc, GRAÑA Isabel, 2007: *El gran Borràs. Retrat d’un actor*. Badalona: Museu de Badalona.
- GALLÉN Enric, 2003: *Guimerà i el premi Nobel. Crònica provisional d’una candidatura*. W: *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, s. 487–508.
- GALLÉN Enric, NOSELL Dan, 2011: *Guimerà i el Premi Nobel. Història d’una candidatura*. Lleida: Punctum. Grup d’Estudi de la Literatura del vuit-cents.
- GÓRNY Grzegorz, 1993: *Leksykon laureatów literackiej Nagrody Nobla*. Kraków: Agencja Wydawnicza Zebra.
- HUERTA CALVO Javier, PERAL VEGA Emilio, URZÁIZ Tortajada Héctor, 2005: *Teatro español [de la A a la Z]*. Madrid: Espasa Calpe.
- LÓPEZ ROSELL César, 2009: *La força del Manelic immigrant*. „El Periòdic”, 19.04.2009, s. 72.

- MOLINER Empar, 2009: *Hamlet sobre gel*. „Avui”, 2.05.2009, s. 52.
- MARTORI Joan, 1995: *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial / Abadia de Montserrat.
- NOSELL Dan, 2009: *L'acollida de la literatura catalana a Suècia al tombant dels segles XIX i XX i la candidatura de Guimerà al premi Nobel*. W: *Actes del Catorzè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Eds. Kalman FALUBA, Ildiko SZIJJ. Vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, s. 357-372.
- OLIVARES Juan Carlos, 2009: *Història d'una dona*. „Avui”, 20.04.2009, s. 37.
- PASSARELL Jaume, 1931: *Guimerà*. „Mirador”, n° 139 (1.10.1931), s. 5.
- PORĘBOWICZ Edward, 1889: *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy*. Kraków: Drukarnia „Czasu” Fr. Kluczyckiego i Spółki.
- SALVÀ Bernat, 2006: *Sergi Belbel aposta pels autors catalans*. „Avui”, 15.07.2006.
- SALVAT Ricard, 1974: *Algunes bases crítiques per a una possible reestructuració dramaturgic de l'actual teatre de Guimerà*. „Nadala de la Fundació Jaume I”, s. 18-56.
- SAWICKA Anna, 2007: *La aventura teatral de Àngel Guimerà en Madrid. Preliminares*. W: *Theatralia. Du texte au spectacle. Mélanges offerts à Halina Sawecka*. Ed. Maria FALSKA. Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 186-198.
- SAWICKA Anna, 2011: *Àngel Guimerà, candidato al premio Nobel de literatura*. W: *Iberystyka w polskiej panoramie uniwersyteckiej XXI wieku. Materiały z II Ogólnopolskiego Kongresu Studentów Filologii Iberyjskich*. Red. Rafael Sergio BALCHES ARENAS, Marta PAWŁOWSKA. Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 27-39.



Prezentacje

Gherasim Luca



Gherasim Luca

Czerwone echo

Gdy leży na wznak w trumnie swojego ciała, ulice, którymi zwykła spacerować, długie sale pełne luster, lasy i rzeki stają się przy niej, kobiecie o barwie horyzontu, ogromnym katafalkiem wzniesionym w centrum świata, przy niej, kobiecie, w której poziom i pion raz po raz balansują w chwiejnej równowadze i o której nie sposób orzec, czy śpi, porusza się, pływa, czy też unosi się w powietrzu. Przy niej, kobiecie śmiertelnie pięknej, śmiertelnie kochanej, śmiertelnie nierealnej, świat po raz pierwszy ujawnia swą prawdziwą naturę, ukazując się jako cmentarzysko przerzucane między narodzinami a śmiercią, między śmiercią a śmiercią.

Wpijam czarne zęby w jej czarne ciało w czarnym pokoju, w którym niezdecydowane, wysokie na całą ścianę lustra odbijają w nieskończoność nasze sylwetki. W czarnym pokoju na czarnym pościeliu przykrytym czarną jedwabną narzutą czuję, jak krew, która pulsuje w moim ciele coraz mocniej i mocniej, staje się po raz pierwszy czerwona. Wgryzam się coraz głębiej i głębiej w ramię kobiety i moje usta wypełniają się pyłem, a może jedynie – spokojem? A jednak nie znajduję śladów ugryzień na jej ciele, które kąsałem tak gwałtownie, czuję je za to na swoich pożądliwych wargach, mam wrażenie, jakby ktoś przebiegał po nich tam i z powrotem. A może to jej ramię pogryzło moje zęby, może życie i śmierć wymieniły się przeznaczeniem? Ubóstwiam świętokradztwo tej miłości na skraju grobu. Obserwuję grupę skamieniałych żałobników pośrodku alei, jakbym podziwiał wiosenny krajobraz. Skamieniałe łyzy na nagrobkach, nagrobne kamienie, wszystkie te bombastyczne celebry w każdym zakątku globu, pomniki i mogiły, wszechświat, który utknął w nieprzezniknionym ruchu; pod nim obrzydliwe rżenie ziemi przywołuje na myśl otwarte oczy trupa. Spotkałem się z ukochaną na cmentarzu i po raz pierwszy pragnienie życia stopiło się z pragnieniem miłości, po raz pierwszy pragnienie życia nie oparło się w traumatyczny sposób śmierci. Nostalgia prenatalnych krain i przecucie pośmiertnego rozpadu spotykają się w ślubnym grobowcu, tam, gdzie panna młoda przyobleka się w trumnę niczym w nocną koszulę i gdzie wymiana uścisków przypomina ironiczną ofertę kilograma wobec godziny. Zapętlenie przestrzeni i czasu w jednym błysku wszechświata i wieczności odnajduje mnie tuż obok trumny owej kobiety. Nikt nie musiał mnie pytać, czy

uczestniczę w narodzinach czy w pogrzebie, czy wewnątrz trumny skrywa zwłoki czy też płód, ponieważ z góry wiedziałem, że uczestniczę i w narodzinach, i w pogrzebie jednocześnie i że usta, ku którym się nachylam, giną i rodzą się na nowo z każdym pocałunkiem.

Śmierć, a przede wszystkim ów miecz, który nieprzerwanie trzyma nad naszą głową, usypia nasze, choćby najbardziej entuzjastyczne, popędy, redukując gest do intencji, krzyk do szeptu, zasłaniając twarz wykrzywioną z rozkoszy bladością całunu. To niebezpieczeństwo czyhające tuż-tuż, będące zwiastunem nowego porządku, przestało wywierać na mnie anihilującą presję. Strach przed śmiercią może mnie powstrzymać przed faktycznym działaniem (zatem nie powstrzyma mnie przed chwyceniem w dłoń rewolweru i byciem wędrownym samobójcą i somnambulicznym zabójcą, z którego wylewa się nienawiść), lecz nie jest w stanie zastopować krwi krążącej w moich żyłach niczym soki w roślinie, a kiedy mówię „roślina”, używam tego słowa w sensie dosłownym, nie przenośnym. Nie mogę popełnić samobójstwa w byle jakiej chwili, powinienem zrobić to w chwili starannie wybranej. Odkąd mara śmierci pojawiła się przy mnie pod postacią znajomej, bliskiej mi twarzy, żyję w jej sąsiedztwie spokojnie, nie robi na mnie wrażenia legenda poszczękiwania zębami i ostrzenia kosy. Żyję niczym roślina na cmentarzu, która wie, że pewnego razu ot tak przemieni się w młodego wilka patrolującego groby. Jak roślina z embrionalnym wilkiem ukrytym w jej tkankach, gdzie stan pozornej bierności gestu spotyka się z pozorną aktywnością intencji, pozorne jutrzeńki ze zmierzchami, pozorne odejścia z powrotami, pozorne życie zaś lepiej godzi się z ideą pozornej śmierci, którą zbudowałem sobie z myślą o śmierci prawdziwej, bez uciekania się do żałośnie naiwnej wizji życia po życiu.

W uścisku pomiędzy śmiercią a pozornym życiem jedynym pewnikiem jest dla mnie miłość. Odkąd życie i śmierć porzuciły antynomiczne pozycje i zaczęły przemieszczać się w przeciwnych kierunkach niczym dwa pogrążone w ciemności pokoje, między którymi otworzyły się drzwi, już nie potrafię uprawiać miłości gdzie indziej niż na skraju mogiły, na skraju mojego własnego grobu. Czuję się dobrze, odkąd wiem, że noszę w sobie martwe ciało, że kobieta, którą kocham, jest widmem i że nasze pieszczoty zdają się ożywać niczym odbicia w lustrze. Bez mistycznych ekshibicji, bez realistycznych lamentów zniosę przejście z formy mgliście zarysowanej do zupełnie rozmytej, z okręgu do gwiazdy, ze zwierzęcia do niezwierzęcia. I nigdy nie zrozumieję, jak ktoś w ogóle może ubolewać – nawet najbliższy krewny – nad śmiercią jakiegoś dyplomaty czy innego rzeźnika, ich przejście z pozabawionego sensu życia organicznego do nieorganicznego nie powinno budzić zainteresowania większego od zainteresowania

losami rozbitego talerza. „Ten proch był kiedyś rzeźnikiem” albo „ten rzeźnik już nie jest rzeźnikiem” – takie frazy wydają mi się kompletnie pozbawione treści, nic mi nie mówią, bo nie wydarzyło się nic, co słowa mogłyby faktycznie chcieć wyrazić, tak jakby nadal mówiło się, że jakiś rzeźnik jest jakimś rzeźnikiem.

Kocham motyla, pająka, kilka kamieni, muszli i kryształów, niektórych ludzi i parę książek. Nie tracę zamięłowania do tych form o unikalnej zawartości, których materialna powłoka utrzymuje świetlistość, przyciąga i uwodzi niczym zjawą. Zjawą – żywą lub martwą, organiczną lub nieorganiczną, cielesną lub cienistą – dopełnia konstelację mojego istnienia jako mglista kochanka. Krucha, lecz godna zaufania, nieprzenikniona i fascynująca rzeczywistość wypełnia mi czas, który mam do przeżycia w tym krajobrazie, i jest to coś, co wydawałoby mi się niemożliwe, gdybym zdecydował się przyjąć faktyczną egzystencję rzeźnika, rodziny, koguta lub biblii jako swoją własną.


Owa rzeczywistość, którą przemierzam we mgle, oswaja mnie z myślą o rozplynięciu się we mgle znacznie gęstszej. Mówię „oswaja mnie” w znaczeniu niedosłownym, podobnie jak wówczas, gdy mawia się, że zasłona oswaja nas z cieniem. Za to czymś, co odczuwam jako bezpośrednią konsekwencję tej podwójnej gry prowadzonej z moim przeznaczeniem, jest straszliwa, symulakryczna dążność mojej miłości do nekrofilii. Oddalam się od żywej kobiety, by móc pokochać zjawę podczas masturbacyjnych nocy, gdy oddaję się miłości z cieniami wielu kobiet naraz. Natomiast w materialnie istniejącej kobiecie nie potrafię dostrzec nic poza szkieletem. Z każdym pocałunkiem rozgrzebuję cmentarzyska, słyszę swój przyspieszony oddech, gdy rozpruwam trzewia kobiety, choć w rzeczywistości pieszczę jej ciało, i czuję grobowy chłód, który jest tym większy, im gorętsze są nasze uściski i im upalniejsze są letnie noce. Usta ukochanej zdają mi się bardziej rozkoszne, gdy udaje mi się rozmazać szminkę z jej warg po całej twarzy, twarzy teraz zaplamionej krwią, która wypełnia mi usta, krwią z ran, z nocnych, dzikich krajobrazów. Najmniejszy hałas, najmniejsze poruszenie, które wyczuwam w środku nocy, nawet błyskawice, jakie towarzyszą naszym najzwyczajszym pieszcotom, sprawiają, że drżę na samą myśl, że ktoś mógłby uchylić wieko trumny i przyłapać mnie na gorącym uczynku. Nie dowierzam realności kobiety, która leży obok mnie, bardziej niżbym wierzył w jej nieobecność. W jej nieobecności widzę ją żywą, nawet jeśli jest cieniem, muskam jej skórę, gładzę po włosach. Przy mnie ta sama kobieta przybiera ledwo widoczne, halucynacyjne kontury i byle gest budzi we mnie lęk, że rozsypie się niczym garść pyłu. Nie rozumiem aktu seksualnego, podczas którego partnerzy wykonują jednocześnie serię przeciwstawnych ruchów. Kobieta powinna tkwić pode mną z nerwami ze stali i z zimną krwią, nie ruszać się ani na milimetr w swej trupiej lodowatości, bym mógł

dokonać z jej ciałem aktu aktywnej nekrofilii o napięciu równym ogniowi, a w końcu, niczym nekrofil pasywny, zająć miejsce jej doskonałej nieruchomości, miejsce jej zranionego kwiatu.

Nigdy nie zapominam ukryć w najgłębszym zakamarku mojego pokoju noża i nożyczek, których połysk, aksamit i głębię mam zawsze w pamięci, i niczym we śnie wsuwam ich cienkie ostrza w senne podbrzusze, które staje przede mną otworem. Kobieta, którą kocham, jak gdybym śnił, jak gdybym umierał, jak gdybym jeszcze się nie narodził, darowuje mi swoje delikatne zwłoki na ruinach cmentarzyska, podczas gdy w oddali, ze strzelbą przy oku, strażnik próbuje mnie zwieść niczym hiena.

Przełożył *Jakub Kornhauser*

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-8904-9788>

Przekład na podstawie:

Gherasim LUCA: *Ecoul pictat cu roșu*. In: IDEM: *Inventatorul iubirii și alte scrieri*. Ed. Ion POP. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003, s. 190–193.

Za udzielenie zgody na opublikowanie tłumaczenia dziękujemy dysponentowi praw autorskich do opowiadania Luki – wydawnictwu Éditions Corti.



Gherasim Luca

Pragnienia pragnienia

Budzik, po który przestrzeń sięga ręką z gipsu należąca do mrocznej, skamieniałej postaci, zamiast wskazówek ma dwie pijane foki. Na cyferblacie pociętym w bloki lodu odwrócone, uroczyste liczby ukazane są jako lustra: godzina lusterka w pudernicze, godzina lustra w garderobie, godzina lustra nad umywalką, godzina gabinetu luster. Wstrząsa mną obraz samotnej krowy na łące w chwili, gdy nożyce, które zjawiły się nie wiadomo skąd, rozkrawają ją na dwie równe części, coś, co przypomina baryton nagle zagłuszony przez sopran. Najbardziej oburza mnie jednak kompletnie arbitralna więź, jaką człowiek – z istic anielską cnotliwością, z rozwiniętym do perfekcji zmysłem do szybkiego zaspokajania swoich potrzeb – zacieśnia z dwiema starymi kurwami ludzkiego myślenia: przestrzenią i czasem. To właśnie tym dwóm wampirom udało się wyssać ludzkie mózgi jak cytryny. Głupota, brzydota i strach są w człowieku nieuleczalne i nie wymaga to dodatkowych wyjaśnień. Wystarczy przyjrzeć się byle osobnikowi w kapeluszu, sprawdzającemu raz po raz godzinę na zegarku, żeby zrozumieć, czym jest lenistwo, chciwość czy uległość; albo rzucić okiem na kogoś innego, kto akurat siedzi przy oknie w wagonie kolejowym – cóż za doskonała figura opresji, próżności i religijnych sentymentów. Marzę o tym, aby stać się ucieleśnieniem przestrzeni i czasu tylko po to, by wymierzyć człowiekowi potężny, ba, ostateczny cios w potylicę, podczas gdy w stronę jego głowy wspinałaby się powoli jej własna negacja, nierzeczywista trawa z zatrutych lusterek.

Znałem kiedyś człowieka śniącego o odległych krainach, który oddałby swoje życie, a przynajmniej wywrócił je na nice, za noc w tawernie czy w kaplicy. Inny nie może pogodzić się z przemianami, śledzi zmarszczki pojawiające się na czole, jakby były drogami, o które założyło się z nim życie. Jeszcze inny w akcie żalostnej desperacji, w idiotycznej gonitwie za najbanalniejszymi rozwiązaniami, płodzi dziecko albo rezerwuje sobie miejsce na cmentarzu z marmurowym napisem „tu leży”. W każdym geście, w każdym działaniu, w każdym przedsięwzięciu człowieka wyczytuję te same grobowe i cyniczne słowa, zdradzające, że jedyny kontakt z wiecznością ma on poprzez ekskrementy, w transakcji kupna-sprzedaży zaś (na ścianie jednej z restauracji w Bukareszcie można zobaczyć fotografię, metr na sześćdziesiąt cen-

tymetrów, przedstawiającą niejakiego Gheorghego Niculescu, 1889–1940, fundatora owego przybytku) ten żarłoczny koprofil, smakosz czasu i przestrzeni, ujawnia swój komiczny status we wszechświecie lepiej, niż zrobiłyby to dziesiątki podręczników do filozofii.


Między Niculescu fundatorem restauracji i Schopenhauerem fundatorem systemu filozoficznego rozciąga się przepaść – od śmieszności po straszność. Między tymi biegunami ludzka myśl przeżywa swoją niewinną przygodę, która skrzy się pomysłami niczym kamieniami nagrobnymi, pomysłami zazwyczaj makabrycznymi i rozkosznymi, składającymi się na prawdziwą antologię czarnego humoru: fortepian z ogonem prawdy; wieloryb pełen spalonych pończoch przestrzeni; dwa końskie kopyta o miękkich podkawkach (podkawy mogą być zrobione z jogurtu, białek jaj, roztopionego wosku albo z innego materiału o niejednoznacznej konsystencji ni to cieczy, ni to nie-cieczy) tkwiące na ramionach kobiety (przy czym kobieta jest naga, na twarzy ma różową maskę, na nogach różowe pończochy, a na obu kopytach widnieje napis „być”); olbrzymi bęben zostawiony przed wiekami na jakiejś wapnistej łące – dla zasady; sześć eleganckich powozów z zamordowanymi stangretami na kozłach – dla fenomenologii; idea wolności, braterstwa i równości zbudowana z rybich łusek (wolność i braterstwo z karpia, równość ze szczupaka) i ustawiona na marmurowym cokole, który można przesuwac z miejsca na miejsce za pomocą kółeczek – dla rozumu; kilka źdźbeł trawy, serce młodego gołębia, zapach mandragory i czaszka hieny przygotowane zgodnie z magiczną recepturą wprost z jakiegoś podręcznika do magii i rzucone, po obróceniu w proch, wygłodniałemu krukowi – dla pewności; fotografia z wesela pewnej bogatej dziewczyny i młodzieńca z klasy robotniczej, przedstawiająca nowożeńców w otoczeniu rodziny, przyjaciół i znajomych, a także kilku osobistości w typie Engelsa, Freuda, Nietzschego, Beethovena, Kolumba, Maxa Ernsta i Gherasima Luki, wystawiona w witrynie studia fotograficznego – dla pomysłu; dwa jaja w pucharku – dla rzeczywistości; popularny wizerunek Szatana dostrzegalny niczym halucynacja na powierzchni talerza z zupą – dla szczegółu i ogółu; nóż znikający w kobiecym dekolcie w tym samym momencie, w którym w sąsiednim salonie parafowany jest traktat pokojowy – dla materii; stary chirurg – dla abstrakcji i konkretności; stół operacyjny przejmujący biologiczne właściwości chorych, a następnie operowany przez tego samego chirurga – dla rzeczy samej w sobie; czarny woal i pierścień należące do księżnej – dla kategorii; blizny na palmie odwzorowywane ręcznie aż do momentu, gdy drzewo się zmęczy pozowaniem – dla istoty; dziura przyniesiona do stołu jako potrawa – dla etyki; pięści zaciśnięte na kłamce, która, jak się okazuje, skrywa liczne zielniki, choć okazuje się również, że pięść zaciska się nie na kłamce, tylko na

motylach, a do tego palec w nosie – dla metafizyki; dla samoświadości – kolekcja znaczków pocztowych, obok których – z taką samą uwagą, jakby to był cień – przechowuje się ślinę do ich lizania; dla pośredniości i bezpośredniości – kapelusz albo i dwa; dla pojedynczości, dla absolutu, dla logiki, dla reprezentacji, dla granicy, dla skutku, dla skończoności, dla trwania – dwie kury kontemplujące aksamit czy błyskawicę, błyskawicę, po której sunie powoli kula, a co może skrywać kula, jeśli nie kulistość, którą ta kula otacza? jeśli nie kwadratowość tkwiącą w podejrzeniach? jeśli nie powieki, nerki, obawę, oddalenie? Obrzydza mnie każde słowo, które piszę, pismo, które redukuje kulę, oczy, rękę, aksamit i oddalenie do losów jakiejś notacji muzycznej albo innego traktatu filozoficznego; odręczne pismo, a w zasadzie sama ręka, ołowiana, całkowicie nierealna, nieistniejąca i fałszywa (albo i prawdziwa, wszystko jedno), dostrzeżona w witrynie antykwariatu, rozpoczyna swoje istnienie (palec w nosie dla istnienia) wyłącznie w chwili, gdy w moim pokoju trafi na figurę średniowiecznego rycerza, którą dotknie palcem w enigmatycznym geście, pomiędzy kilkoma czarnymi kulami przyniesionymi przez kobietę, która zaoferowała mi – w języku, który znają jedynie kobiety i kamienie – swoje okrągłe serce, swoje okrągłe jajniki, swoje okrągłe wargi, swoją okrągłą miłość, a gdy mówię „okrągła”, to rozumie się samo przez się – palec w nosie dla „samo przez się” – że chciałbym również powiedzieć „kwadratowa”, „gorąca”, „kocham cię” i „grudzień”, natomiast gdy mówię „okrągły”, to chciałbym – palec w nosie dla „chciałbym” – nie mówić nic, nie obchodzi mnie – palec w nosie dla „nie obchodzi mnie” – czy coś powiem czy nie, czy coś zakomunikuję, czy wyznam, jedyne, na czym mi zależy, to prowokować, prowokować w samym środku tego pogranicznego świata, w którym poruszam się między życiem a śmiercią, między czasem a przestrzenią, między miłością a nienawiścią, świata pełnego zjawisk, od których się uwalniam tylko po to, by znów mnie doścignęły i okrążyły niczym aureola lśniąca nad metaliczną głową lunatyka; ołowiana ręka, ów materialny, naiwny, dziki symbol miłości, otoczona miłosnymi kulami, u stóp zauroczonego kawalera, między jego nogami, gdzie inna ręka, podobnie amoralna, rozkłada różę krajobrazu – co to za świat, świat jawy i snu wybucha na naszych oczach? Co to za czas, przestrzeń, życie i śmierć powstają, by w mgnieniu oka zastąpić nasze własne życia i śmierci? W tym nieludzkim i antyludzkim świecie, który rodzi się tuż obok mnie, nieomal bez mojej woli (nie zrobiłem nic prócz wypowiedzenia magicznej formuły, naciśnięcia guzika, jestem niczym kula śniegowa, która wywołała całą lawinę konsekwencji), nie może być również mowy o pragnieniach poszukujących zaspokojenia – jak w wypadku czegoś zbyt dobrze znanego, pewnej fazy, którą osiąga się, gdy rzecz dawno przebrzmiała; interesująca jest jedynie sama gonitwa

pragnień za pragnieniami, skamieniała i chaotyczna; przyjemności są przystankami po drodze – szybkimi, migotliwymi, choć powtarzającymi się bez końca, są tym, czym dla kuli jest jej ciężar; gonitwa zaś jest nieprzerwana, od jednego pragnienia do następnego, każde pragnienie dzięki swej diabolicznej naturze staje się wyzwalczem kolejnego pragnienia; całując usta, stwarzasz język, język odsyła cię do łechtaczki, łechtaczka sugeruje nóż, którym rozkroisz ofiarę, ofiarę zawsze martwą i żywą niczym jednoczesny przypływ i odpływ miłości.

Przełożył *Jakub Kornhauser*

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-8904-9788>

Przekład na podstawie:


Gherasim LUCA: *Dorința dorită*. In: IDEM: *Inventatorul iubirii și alte scrieri*. Ed. Ion POP. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2003, s. 217–220.

Za udzielenie zgody na opublikowanie tłumaczenia dziękujemy dysponentowi praw autorskich do opowiadania Luki – wydawnictwu Éditions Corti.




Jakub Kornhauser

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-8904-9788>

Marta Baron-Milian

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5430-4339>

Piotr Bogalecki

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>

Budząc wampira

Z Jakubem Kornhauserem o Gherasimie Luce, rumuńskim surrealizmie i niespełnieniu rozmawiają Marta Baron-Milian i Piotr Bogalecki

Piotr Bogalecki: Zaczniemy od kanonu – czyli pojęcia, które w odniesieniu do twórców awangardowych bywa problematyczne. Gherasim Luca to autor wciąż słabo w Polsce znany; czy mógłbyś spróbować określić, jakie jest jego miejsce w kanonie literatury rumuńskiej i francuskiej? Pozycja Gellu Nauma, innego tłumaczonego przez Ciebie i wydanego w serii Wunderkamera członka Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, jest w Rumunii mocna; był wymieniany w gronie kandydatów do Nagrody Nobla, jego podobizna pojawiła się na znaczku pocztowym etc. Czy i Luca uznawany jest tam za ważnego poe­te, czy raczej za takiego, który wciąż czeka na swój czas? A może już go miał i moda ta przeminęła? W swoim artykule o epoce „postkanonicznej” David Damrosch mówi o hiperkanonie, czyli o autorach największych, których pozycja wciąż rośnie; o kanonie cieni, czyli o pisarzach, którzy niegdyś byli „obowiązkowi”, teraz zaś ich pozycja spadła tak bardzo, że stali się istotni jedynie dla wąskiego grona znawców; mówi wreszcie o antykanonie, czyli o nowych przybyszach, przypuszczających atak na kanoniczne pozycje. Jak miałyby się do tego Luca, także jako pisarz współtworzący historię literatury francuskiej?

Jakub Kornhauser: Pytanie, na ile w przypadku Łuki możemy mówić o czymś takim jak „kanon awangardowy”. Rozmawiamy o pisarzu, który, jak się wydaje, bardzo wyraźnie podzielił swoją twórczość na dwa segmenty: rumuński i francuski. Ten pierwszy jest surrealistyczny, ten drugi jest surrealizmem inspirowany, ale w pewnym momencie zmierza w stronę minimalizmu formalnego, oszczędności, wczesnego lingwizmu, inspirowanego z jednej strony letryzmem, z drugiej – rozwijającą się po drugiej wojnie światowej poezją konkretną. Przypadające na lata trzydzieste i pierwszą połowę lat czterdziestych

XX wieku początki Luki to czas towarzyszenia narodzinom surrealizmu w Rumunii, dokonującym się tam z kilkunastoletnim opóźnieniem względem surrealizmu francuskiego. Jest to jednak również czas tworzenia nowego planu estetycznego i ideowego, wiążącego się z surrealizmem, ale powstającego także na bazie odkryć awangardy rumuńskiej, często nastawionej polemicznie wobec tradycji „wysokomodernistycznej”. Ponadto istotne jest to, co stało się po emigracji Luki – do Paryża przez Izrael – na początku lat pięćdziesiątych. Poetyka tekstów tego autora dość znacząco się wówczas zmieniła, przez co Luca surrealista w samym Paryżu nieco stracił na znaczeniu. Przestał być kojarzony z kręgiem Bretona, co mogłoby jeszcze w tych latach zapewnić mu rozpoznawalność. Zamiast tego zniknął, zapadł się w siebie, jego intrawertyczna osobowość przełożyła się na poetykę, która uległa skurczeniu, kondensacji formalnej i tematycznej. Surrealistyczne utwory, które pisał w latach czterdziestych – w „okresie rumuńskim” – to proza poetycka o onirycznym charakterze, głęboko zanurzona w halucynacyjnych wzorach i obrazach, oferująca wizje swobodnych zestawień słów w ramach niekończących się zdań. W „okresie francuskim” zaś powstawały bardzo krótkie, oszczędne, skupione na rytmie, melodii, wygłosie wiersze, które przypominały haiku, wyliczanki, glosolalie. Luca znalazł się tym samym na marginesie zainteresowania ówczesnej francuskiej krytyki literackiej; trudno było mu wpisać się w jakiegokolwiek środowisko. Wiemy, w jaki sposób surrealizm budował – przynajmniej na mapie awangardy – swoją potęgę: odbywało się to w dużej mierze poprzez twórczość kolektywną. Luca natomiast długo – i raczej bezskutecznie – szukał swojej ścieżki w zupełnie nowych realiach, na co wpływ miała nie tylko jego neurotyczna osobowość, lecz także wspomniana wyraźna zmiana poetyki, w tym porzucenie prozy na rzecz poezji. Owszem, chwilami zainteresowanie Lucą wzrastało, między innymi z uwagi na jego przyjaźń z Paulem Celanem, z którym Luca poznał się jeszcze w Rumunii. Przez moment Celan orbitował nawet wokół Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, a część swoich tekstów napisał w tym języku. Losy Celana w jakiś sposób złączyły się zresztą z losami Luki również dlatego, że w bardzo podobny sposób zakończyli oni swą ziemską odyseję – w odmętach Sekwany. Powróćmy jednak do kwestii popularności rumuńskiego autora we francuskiej krytyce. Trafiamy tu na jeszcze jeden ważny moment – film dokumentalny i zarejestrowane w latach osiemdziesiątych nagrania, które były efektem spotkań autorskich Luki, nie tylko we Francji, lecz także w Stanach Zjednoczonych. Podczas spotkań tych Luca zapadającym w pamięć i w ucho odbiorcy sposobem recytowania swoich tekstów tworzył coś w rodzaju mikroperformansów, co zwró-

ciło na niego uwagę i na moment przypomniało go francuskiej publiczności. W Paryżu żył w końcu ponad cztery dekady.

Natomiast jeśli chodzi o Rumunię, pamięta się o Luce inicjatorze „drugiej fali” lokalnej awangardy – a więc tej, która porzuciła idee konstruktywistyczne (rozwijające się pod hasłem integralizmu) na rzecz dość swobodnie rozumianego surrealizmu. Już debiutanckie teksty Luki z lat trzydziestych, manifesty, eseje i wiersze, zapowiadały twórcę o dużej wyobraźni i mocnej charakterystyce. Luca dał się poznać jako poeta na łamach efemerycznych rumuńskich czasopism, choćby radykalnego „Alge” [„Algi”] czy „Muci” [„Smarki”], które w latach trzydziestych nadal były ważnym wehikułem awangardowych idei. O anarchistycznym duchu wystąpień Luki zaświadcza skandalizująca historia podpisanego przez niego wraz z kilkoma innymi poetami listu-manifestu zawierającego zestaw gorszących wierszy oraz gróźb skierowanych wobec konserwatywnego społeczeństwa, w tym elity kulturalnej i politycznej. List ten, zaadresowany do parlamentarzystów i wielu osób publicznych, spotkał się nie tylko z powszechnym oburzeniem, lecz także z reakcją siłową – jego autorzy zostali skazani na kilkanaście dni aresztu, do czego zresztą nawiązuje Luca w epilogu *Biernego wampira*. Po jakimś czasie autor ten ugruntował swoją pozycję na mapie rumuńskiej awangardy, a w latach 1940–1947, jako współtwórca Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, stał się najważniejszym obok Gellu Nauma eksponentem rewolucyjnych idei. Na te lata przypada również apogeum twórczości Luki; pisze on wówczas opowiadania, dłuższe teksty prozą, eseje, manifesty. To z nich jest najbardziej znany w Rumunii, między innymi dlatego, że tworzy wtedy głównie po rumuńsku, a nie wyłącznie po francusku, jak dzieje się to od lat pięćdziesiątych. Choć prawdą jest, że duża część tekstów z lat czterdziestych powstawała w dwóch wersjach językowych – po rumuńsku i po francusku, za kanoniczne wersje niektórych – na przykład *Biernego wampira* – uchodzą warianty francuskojęzyczne.

Marta Baron-Milian: Właśnie, ten dwujęzyczny charakter twórczości jest bardzo ciekawy – Luca pisze jakby „pomiędzy” językami i w obydwu jednocześnie. *Biernego wampira* tłumaczyłeś z francuskiego, natomiast opowiadania opublikowane w zbiorze *Kleptoobiekt śpi* – z rumuńskiego. Zastanawia mnie to, w jakiej relacji wobec siebie pozostają w pisarstwie Luki te dwa języki, przenikające się, sąsiadujące z sobą, a może rywalizujące właściwie od początku. Ile jest w tym z awangardowego kosmopolityzmu? A może francuskojęzyczna twórczość ma ostatecznie uśmierzać dotkliwe poczucie nieprzynależności imigranta? Jeśli tak, czyni to, jak się zdaje, z niezłym skutkiem, skoro właśnie we Francji Luca czytany był chętniej...

J.K.: To fenomen nie tylko Luki, ale w ogóle rumuńskich awangardzistów, choć jego zapewne w największym stopniu. Wiadomo, że Bukareszt chlubił się mianem „małego Paryża”, a języki romańskie są do siebie podobne. Wielu rumuńskich twórców uczyło się języka francuskiego już na początku swojej szkolnej edukacji jako niemalże drugiego języka ojczystego. Zнали francuski na tyle dobrze, że mogli się nim swobodnie posługiwać, także literacko – przypomnijmy choćby Tristana Tzarę czy Marcela Janco, a później Eugène’a Ionesco, Émile’a Ciorana i Mirceę Eliadego. To swego rodzaju fenomen, o którym przypomina się dość rzadko – a przecież już pierwsze awangardowe czasopisma rumuńskie („75 HP” czy „Punct”) były w dużej mierze dwujęzyczne. Dlatego nie powinien aż tak bardzo dziwić fakt, że od początku lat czterdziestych większość tekstów prozatorskich Luca tworzył w dwóch wariantach językowych. Trudno rozstrzygnąć, które wersje powstały jako pierwsze, ponieważ teksty przeważnie nie były datowane, a w dodatku nie wszystkie odnaleziono. Pojawiają się więc pytania: Czy Luca swoje rumuńskie teksty tłumaczył na francuski? Czy może było odwrotnie? A może teksty powstawały synchronicznie? Może też tłumaczył ktoś inny? (Prawdopodobnie Luca robił to sam). Nieznana jest także chronologia próz z tego okresu, do tej pory nie wyjaśniono, czy *Bierny wampir* jest apogeum, summą twórczości surrealistycznej Luki, czy raczej tekstem, który wszystkie pozostałe wyprzedza i zapowiada. Wiąże się z tym również kwestia chwilowej mody na Lucę, która pojawiła się w latach dwutysięcznych w Rumunii wraz z odkryciem nowych wariantów skanonizowanych już tekstów. W archiwum pisarza, które przez pół wieku nikogo nie interesowało, odnaleziono na przykład rumuńską wersję *Biernego wampira*, choć do tej pory uznawano, że był to pierwszy wyłącznie francuskojęzyczny tekst Luki, znany we Francji lepiej niż w Rumunii. Tymczasem okazało się, że istnieje rumuńska wersja tekstu, skądinąd nie w pełni kompletna. Wydano ją i opracowano z dużym namaszczeniem, co zainspirowało rozwój „lukologii”, pojawiło się bowiem sporo młodych krytyków i historyków literatury, którzy zainteresowali się tym tematem. Wówczas na nowo sięgnięto też do tej twórczości we Francji, rzeczywiście to Francja bowiem dbała wydawniczo o Lucę, to tam częściej wznawiany był *Bierny wampir* i inne prozy „rumuńskie”.

P.B.: W zeszłym roku miał nawet Luca wystawę w Centre Pompidou...

J.K.: Tak, była wystawa w Paryżu, a także pomniejsze wystawy w Stanach Zjednoczonych, kilka lat temu wydano też antologię opowiadań Luki i *Biernego wampira* w przekładach na język angielski. Ta moda więc w jakimś stopniu się wzmogła. Miało to też niewątpliwie związek z tym, że przeczytano raz jeszcze

Anty-Edypa Deleuze'a i Guattariego i wyszło na to, że kategoria antyedypalności czy nieedypalności dużo zawdzięcza Gherasimowi Luce z jego konceptami człowieka i świata nieedypalnego. W paru miejscach Deleuze i Guattari piszą o Luce i o Dolfim Troście, jego współpracowniku, jako o prekursorach nowatorskiego myślenia o podmiocie wyzwolonym z piętna kompleksu Edypa, podmiocie, który aby przełamać swą traumatyczną istotę, musi zanegować sam siebie, innymi słowy – aby żyć, najpierw musi umrzeć.

M.B.M.: *Anty-Edyp* to dobry kontekst, by wrócić do kwestii związanych z historią. Jak mówiłeś, mamy problem z datowaniem tekstów Luki, w tym *Biernego wampira*. Przyjmuje się, że został on napisany w języku rumuńskim w latach 1940–1941, podczas gdy francuska wersja tego tekstu miałyby powstać w roku 1945 – co oznacza, że prace nad *Biernym wampirem* rozciągają się niemal na cały czas wojny. Tymczasem jednym z motywów wciąż powracających w tej prozie jest bycie poza czasem historycznym, w synchronicznych układach zdarzeń, w czasie onirycznym – tak jak zresztą ów wampir, który żyje w bezczasie: w przyszłości i przeszłości zarazem. Sytuuje się więc z jednej strony poza historią, ale z drugiej zdaje się z nią przecieć w najwyższym stopniu związany. Jak widziałbyś działanie historii w tekstach Luki?

J.K.: To bardzo ciekawa koncepcja, bo z jednej strony jest tak, jak mówisz – pozaczasowość i pozaprzestrzenność tej prozy rzuca się w oczy. Z drugiej strony jednak znajdziemy w niej fragmenty o charakterze autobiograficznym, wprost odwołujące się do konkretnych zdarzeń, na przykład trzęsienia ziemi w Bukareszcie, które Gherasim Luca przeżył i którego zapis włączył w wampiryczną, oniryczną, oderwaną od realistycznych formuł opowieść. Odległe czasoprzestrzenie stapiają się w jedną wizję, tak samo jak splatają się z sobą doświadczenia empiryczne z – powiedzmy – *quasi*-mistycznymi czy też będącymi powidokami obrazów projektowanych przez nieświadomość. Zgodnie z surrealistyczną doktryną, marzenie senne splatające się z jawą, a czas faktyczny, historyczny – z czasem sennym możemy przeczytać jako emanację nadrzeczywistości; choć nie należy zapominać, że proza Luki, który chętnie korzystał z formy okołoesejstycznej, jest bardzo mocno przesiąknięta doświadczeniem „ja”, które jest główną siłą napędową, motorem silnie autobiograficznych opowieści. Ta autobiograficzność zdaje się jednak podwójna; jest autobiograficznością faktyczną, dotyczącą „ja” w świecie zewnętrznym, i autobiograficznością widmową, kreującą tożsamość „ja” w świecie sennym, onirycznym. To dwa „ja”, które są cały czas negocjowane.

Bierny wampir powstawał, gdy Rumunia nie była jeszcze dotknięta działaniami frontowymi. Jak wiemy, przystąpiła ona

do drugiej wojny światowej sprzymierzona z III Rzeszą, co zapewniało krajowi, przynajmniej na początku, nieco spokoju; potem sytuacja uległa zmianie. Rumuńska Grupa Surrealistyczna, która została oficjalnie powołana do życia w połowie 1940 roku, miała zatem trudny początek swojej działalności. Niemniej członkom grupy udawało się pisać i wydawać w latach 1940–1941. Po przerwie w swobodnym publikowaniu, które uniemożliwiła rzeczywistość frontowa, surrealiści wrócili do pracy – było to w latach 1945–1947. Zgromadzona w rękopisach twórczość ukazywała się w seriach wydawniczych aż do momentu, gdy reżim Gheorghiego Gheorghiu-Deja zablokował wszelką działalność wywrotową i „formalistyczne brewerie”, a twórcy albo zostali zmuszeni do zamknięcia, jak Gellu Naum, albo wsparli nową władzę, jak Virgil Teodorescu, albo zostali „wypchnięci” do Izraela czy do Francji.

Charakterystyczny dla Luki i innych surrealistów jest trop wiodący również w stronę polemiki z odkryciami wcześniejszej, konstruktywistycznie nastawionej awangardy rumuńskiej oraz w ogóle kultury narodowej, mocno przywiązanej do postromantycznych i symbolistycznych wzorców. Z jednej strony wiele wiemy o surrealizmie jako o międzynarodówce łączącej twórczość artystów z różnych krajów, o wspólnej doktrynie, którą artyści ci realizowali w swoim pisarstwie mniej lub bardziej solennie. Z drugiej strony warto pamiętać o odrębności poszczególnych wariantów surrealizmu, inspirujących się aspektami lokalnymi, ikonami i symbolami związanymi z konkretnym tu i teraz. Tak jak francuscy surrealiści realizowali uniwersalny plan powołania nowego człowieka i nowego ładu światowego, zanurzając się w paryskich uliczkach, pchlich targach i kafejkach (aby to dostrzec, wystarczy przeczytać jakąkolwiek prozę francuskiego surrealizmu, ale również wiersze Bretona), podobnie w prozach Luki czy Nau- ma przenosimy się w sferę rekwizytów rumuńskiej kultury: nie tylko znajdujemy tu odtworzenie topografii rumuńskich miast, głównie Bukaresztu, lecz także raz po raz spotykamy figurę wampira. Oczywiście, wampir jest najsłynniejszym rumuńskim towarem eksportowym, ale jest też stałym elementem symboliki związanej z kulturą rumuńską, mocno zakorzenionym w sztuce i literaturze. W twórczości Luki mamy do czynienia z rekontekstualizacją tego motywu. Mówimy o wampirze, który wprawdzie jest istotą demoniczną, ale jednocześnie zaskakuje biernością, brakiem inicjatywy. Ssiej raczej mleko niż krew. Jest postawiony w roli niespełnionego podmiotu, tułającego się na marginesach historii, wykluczonego, spętanego traumami, ogarniętego różnymi fobiami. Figura wampira pozbawionego swojej męskiej sprawczości odnosi się wprost do głównego bohatera, narratora tych próz, który zdaje

się strauumatyzowany, znerwicowany, spętany lękiem kastracyjnym. Wampir, który w tradycyjnym ujęciu jest podmiotem mocnym, władczy, także pod względem seksualnym, który zdobywa, triumfuje, wywołuje lęk u innych, tutaj staje się źródłem lęku, lęka się rzeczywistości, lęka się też swojej impotencji. Sam fakt, że wampir ssie mleko, a nie krew, jest wyraźnym znakiem seksualnego niespełnienia.

P.B.: Nie tylko dlatego, że rozmawiamy na krakowskim Kazimierzu, należałoby wspomnieć, że Salman Locker – bo tak naprawdę nazywał się Gherasim Luca – jest także reprezentantem kultury żydowskiej. Co powiedziałbyś na uznanie Luki za marana – kogoś, kto musi swą żydowskość ukrywać, dokonuje więc typowo marańskiego gestu zmiany imienia, u kogo jednak wciąż pojawiają się żydowskie motywy, jak „kabała fonetyczna” czy kabalistyczna wykładnia dziewiątki z zakończenia *Biernego wampira*? „Maranizm” ów byłby oczywiście bardzo ściśle związany z sytuacją historyczną, z antysemityzmem w Rumunii przed wojną i w jej trakcie; w końcu z emigracją Luki. Wydaje mi się, że ów niepokój i lęk, o którym mówiłeś, a do pewnego stopnia nawet sama figura wampira – który się chowa, nie chodzi w słońcu, za dnia musi pozostać skryty – mogłyby otwierać możliwość tego rodzaju marańsko-zagładowej interpretacji.

J.K.: Tak, to jest niezwykle ciekawy wątek. Zgodzę się z Tobą i dodam, że całe życie i twórczość Luki wiążą się z wykorzenieniem, poczuciem bycia nie na swoim miejscu, bycia innym, obcym, niepełnowartościowym. Luca chętnie posługiwał się, stworzoną przez siebie, etykietą „obcożyda” (*étranger*), czyli kogoś, kogo cechuje specyficzny rodzaj podwójnego naznaczenia. Z jednej strony jest to doświadczenie bycia Żydem w fašyzującej się w latach trzydziestych Rumunii. Luca nie był zresztą jedynym żydowskim twórcą w rumuńskim środowisku awangardowym, przywołajmy tu jeszcze choćby przewodawcę dadaizmu Tristana Tzarę (właściwie Samuela Rosenstocka), modernistycznego prozaika Maxa Blechera czy ideologa integralizmu Ilariego Voroncę (właściwie Eduarda Marcusa). Z drugiej strony Luca emigrant był zarazem Żydem i Rumunem we Francji, podwójnie wyalienowanym, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że płynnie mówił po francusku. Inna sprawa, że nawet w łonie samej rumuńskiej awangardy stał Luca nieco na uboczu. Gellu Naum, drugi z ważnych surrealistów rumuńskich, cieszył się, jak już wspominaliśmy, pewną estymą, związaną także z jego swobodnym podejściem do życia i ekstrawertycznością – być może te cechy były jednymi z powodów zainteresowania Naumem w samej Rumunii i wzięcia go na sztandar nie tylko jako najważniejszego awangardowego twórcy, ale po prostu jako jednego z najważniejszych

poetów czy pisarzy rumuńskich drugiej połowy XX wieku. Natomiast nad drogą życiową i twórczą Luki zaciążyły zarówno neurotyczna osobowość, jak i wspomniane poczucie inności, niedopasowania. Byłbym wręcz skłonny interpretować jego późniejszą twórczość z „okresu francuskiego” – minimalistyczną, lingwistyczną, „skondensowaną” – także pod tym właśnie kątem. Niewykluczone, że był to sposób pisarza na radzenie sobie z otoczeniem: już nie za pomocą prób zagadania swoich lęków, jak w operującej poetyką nadmiaru twórczości z „okresu rumuńskiego”, lecz przeciwnie – za pomocą „skurczenia się” i próby ujawnienia traumy, która nie może zostać wypowiedziana, zostaje więc tylko zasugerowana, zarysowana.

M.B.M.: Wampir jako figura inności i wykluczenia może prowadzić nas też jednak nieoczekiwanie w zupełnie inne rejony. W szerszym kulturowym sensie wampir funkcjonuje jako ten, który jest zawsze blisko natury, bo na sposób najbardziej „pierwotny” pragnie krwi. Między innymi z tego powodu Jochen Hörisch interpretuje *Draculę* jako krytykę nowoczesności, a zarazem krytykę „drugiej natury”, samego pieniądza, uznawanego za jej „medium przewodnie”. W tekstach Luki pojawia się, jak sądzę, ciekawy obraz innej ekonomii, ustawiącej się niejako przeciwko pieniężnemu pośrednictwu. Jej działanie dostrzegamy wraz z pojawieniem się „obiektów obiektywnie ofiarowanych”. Są one oderwanymi od swojej funkcji, nieużytecznymi i bezcennymi zarazem przedmiotami, które ofiarowują się sobie nawzajem, wprowadzając nas w sferę niekończącej się cyrkulacji darów... A może w surrealistycznych tekstach Luki analogią tego systemu ekonomicznego byłaby osobliwa cyrkulacja językowych znaków, które nie „wymieniają się” na rzeczy, ale raczej tworzą obieg alternatywny?

J.K.: Poruszyłeś kilka istotnych wątków. Jeśli chodzi o ekonomię związaną z wymianą i zarazem z wykluczeniem podmiotu, który w tradycyjnym ujęciu bierze udział w wymianie, w tekstach Luki rzeczywiście mowa jest o chęci stworzenia autonomicznego procesu wymiany obiektów. Jakiś podmiot konstruuje obiekt, natomiast później – w tej surrealistycznej, a więc quasi-utopijnej wizji – obiekt ten ożywa, uniezależnia się od podmiotu i rozpoczyna nowy proces wymiany, w którym to już same obiekty ofiarowują się sobie nawzajem bez udziału człowieka. To oczywiście część większej koncepcji Luki, która związana jest ze słabym, pozbawionym oparcia w rozumie, surrealistycznym podmiotem, ustępującym na rzecz niezależnych procesów inicjowanych przez nie-ludzkie byty. Przy czym nie chodzi tylko o obiekty w znaczeniu przedmiotów martwych, ale o wszystkie byty nie-ludzkie, a więc zwierzęta, rośliny, pojęcia, które nagle się ukonkretniają i materializują.

Wspomnieliśmy już, że ma to podłoże lękowo-traumatyczne. W sensie „organicznym” mamy w prozach Luki do czynienia ze słabym podmiotem, który nie jest w stanie zapanować nad rzeczywistością, wpływać na nią w sposób, w jaki by chciał: jako aktywny gracz, ktoś, kto potrafi regulować rzeczywistość, mający poczucie sprawczości i potencji. Nie jest to podmiot mocny, silny, potężny; jest ukryty, zamaskowany, skurczony, nie może działać na korzyść swoich wewnętrznych pragnień czy żądz. Pragnienia te wykraczają poza podmiot i przejmują nad nim kontrolę. Większość próz Luki opowiada o rzeczywistości, w której uświadomione bądź nieuświadomione pragnienia są siłą napędową wszelkiej działalności. Przejmują one kontrolę nie tylko nad całym światem, lecz także nad pojedynczym podmiotem, który – nawiąże do „obiektów obiektywnie ofiarowanych” – wprawdzie powołuje je do życia w celu zaspokojenia swoich erotycznych lub towarzyskich potrzeb, lecz po tym pierwszym ruchu, do którego jest potrzebna sprawcza natura podmiotu, znika, przepada, zostaje „zjedzony” przez rozpędzone pragnienia i żądze niczym samiec modliszki; wywołują one dziwną sekwencję, są *perpetuum mobile* kolejnych procesów, degradujących podmiot do roli biernego obserwatora. Obiekty stają się władcze, to w nich jest siła, moc, napęd, natomiast podmiot zdaje się świadom swojej klęski, jest też jakby pozbawiony tożsamości – przybiera widmową, cieniastą formę. Zresztą figura cienia, widma, fantomu pojawia się w prozach Luki bardzo często.

P.B.: Podążmy drogą klęski, choć nieco innej niż klęska podmiotu – porażki surrealizmu jako projektu politycznego. Zredagowałeś ostatnio i opatrzyłeś komentarzem fragment *Swobodnej historii surrealizmu* Raoula Vaneigema, w której pojawia się teza o zarzuceniu przez surrealistów obecnego w ich pierwszych wystąpieniach projektu radykalnej rewolucji społecznej. „Ci młodzi ludzie – pisze Vaneigem – którzy powinni byli ogłosić się teoretykami i praktykami rewolucji życia codziennego, zadowolą się byciem artystami, prowadząc wojnę podjazdową ze społeczeństwem mieszczańskim”. Zarzut ten można wysunąć również przeciw teorii „obiektywnie ofiarowanego”, o której rozmawiacie. Z jednej strony występuje w niej Luca przeciw burżuazyjnemu „procesowi standaryzacji” i opowiada się po stronie „całkowitej transformacji relacji międzyludzkich”. Z drugiej strony jednak można przecież spojrzeć na opisywane tam działania jako na elitarną, wręcz salonową zabawę, w której wąskie grono artystów wymienia się bibelotami, by czerpać, jak Luca przyznaje, „równoczesną przyjemność z obdarowywania i bycia obdarowywanym”. Jak w tym kontekście widziałbyś polityczność Gherasima Luki i w ogóle polityczność surrealizmu?

J.K.: Cóż, problem ten pojawia się w rozmowie o surrealizmie i jego materialnych artefaktach nierzadko. Dobrze wiemy, że startował on z pozycji egalitarystycznych – postulował wyzwolenie człowieka – każdego człowieka – z pętających go norm i form, tj. rozmaitych konwenansów, mieszczańskich ograniczeń i rygorów. Od początku było też jednak wiadomo, że jest to zabawa ograniczona do kręgu znajomych – wyznawców André Bretona. Rewolucyjne zapędy i radykalne postulaty zawarte w doktrynie surrealizmu głoszone były w dość wąskim gronie. Nie chciałbym, by zabrzmiało to efekciarsko, ale pamiętamy, co stało się, gdy francuscy surrealiści przybyli do Pragi. Mieli przyjechać radykałowie, anarchiści – przyjechało paru smutnych panów w garniturach, mówiących co prawda o socjalizmie i rewolucji społecznej, lecz prezentujących przy tym isticie wysokomieszczańskie maniery... Nie składało się to więc w spójną całość. Rozbicie dotychczasowych struktur czy konwencji społecznych i estetycznych, a także naruszenie politycznego *status quo* proponowane były przez ludzi, których postrzegano jako niewiarygodnych. Wiarygodni byli na samym początku, w tekstach programowych, które brzmiały efektownie i atrakcyjnie. Cokolwiek by mówić, surrealistyczne manifesty przetrwały próbę czasu – jeśli interesujemy się surrealizmem, to od nich zaczynamy lekturę (inna sprawa, czy nie przerosły one praktyki twórczej, podobnie jak teksty programowe innych kierunków awangardowych, łącznie z futuryzmem). O atrakcyjności manifestów stanowią ponadto głoszone w nich poglądy, stanowiące próbę dowartościowania codzienności, zwyczajności, zwyczajności. Mówiąc o rzeczach wymykających się rozumowi, paradoksalnie był surrealizm blisko codziennego życia, a jego figury wydają się odpowiadać doświadczeniu wielu ludzi – jak *flâneur*, jak człowiek odwiedzający pchle targi w poszukiwaniu „obiektów znalezionych”, jak ktoś obserwujący rzeczywistość i odkrywający w niej ukryty wymiar. Uwolnienie podmiotu z norm i konwencji mogło być atrakcyjne, choć okazało się ograniczone do kontekstów wysokoartystycznych. To jednak generalnie problem awangardy i jej trudności z pogodzeniem radykalnych, egalitarnych postulatów z elitarnością głoszących je środowisk i ich eksponentów – dodajmy, że głównie mężczyzn, co znaczące, gdyż wbrew pozorom kobieta pojawiała się tu w zachowawczym, dobrze znanym, wręcz konserwatywnym obrazowaniu: muzy, ideału miłości szalonej itd. Jak wiemy, istniały surrealistyczne twórczynie, które osiągnęły wysoką pozycję, ale jakim kosztem! Dobrym przykładem jest Toyen – czeska artystka Marie Čermínová, która przybrała męski pseudonim i nosiła się po męsku, co nie mogło nie stanowić jakiegoś rodzaju karty przetargowej w szukaniu indywidualnej pozycji w grupie praskich surrealistów.

Powróćmy jednak do surrealistów rumuńskich. Powiedzieć trzeba, że w manifestach ponawiali oni szereg ideologicznych i polityczno-społecznych postulatów; Luca w odezwach do międzynarodowego ruchu surrealistycznego pisze o swoim poparciu dla socjalistycznych ideałów, choć niekoniecznie dla konkretnej partii. Natomiast jeśli chodzi o samą twórczość, to można powiedzieć, że pomysł konstruowania artefaktów i gry towarzyskiej odzwierciedlał teorie z kręgu Bretona; na początku *Biernego wampira* Luca przyznaje otwarcie, że wszystko zaczęło się jako gra towarzyska dla znajomych i krewnych znajomych. Jest to jednak nieco inna historia niż w przypadku surrealistów francuskich – wymiar autobiograficzny i temat przepracowywania własnych traum i lęków jest w prozach Luki znacznie silniejszy niż w twórczości surrealistów francuskich, bardziej szczery, bez udawania, że bawimy się w uniwersalia, i bez zwodzenia potencjalnych naśladowców, mogących poszukiwać w tych tekstach instrukcji obsługi własnych żądz. Wszystko jest tu silnie skoncentrowane na podmiocie, mocno związanym z autorem, który w dość egocentrycznym pamiętniku informuje nas o przeprowadzonych przez siebie jednostkowych działaniach. To ów strauumatyzowany podmiot stoi w centrum; konstruowanie obiektów pozwala mu na przezwyciężanie traumy i w jakiś sposób kanalizowanie swoich emocji i popędów; w tym sensie twórczość Luki postrzegać można jako rezultat mechanizmów sublimacji. Ponadto nie widzę tu elementu udawania, który zmienił doktrynę surrealizmu w katalog modnych chwytów, wykorzystywanych w reklamie i popkulturze – na skutek czego surrealizm stał się zaprzeczeniem samego siebie. Postulując faktyczną rewolucję społeczną, stał się rezerwuarem atrakcyjnych obrazów i zabiegów.

M.B.M.: Czy mówiąc tak, nie umniejszasz aby za bardzo roli wywrotowości, która jednak w surrealizmie jest?

J.K.: Mówię tak, bo chcę przeciwstawić surrealizm francuski surrealizmom „mniejszym”, a w każdym razie mniej znanym – jak właśnie rumuńskiemu. Wydają mi się one ciekawsze, gdyż pozbawione są balastu wielkiej surrealistycznej maszyny, z jaką z awangardowej niszy surrealizm francuski wypłynął na szerokie wody mainstreamu. Inaczej stało się w krajach, w których surrealizm zachował swój w istocie antyestablishmentowy, rewolucyjny i radykalny wymiar, jak w Serbii, Japonii, Szwecji czy właśnie w Rumunii, gdzie nigdy nie wszedł do głównego obiegu, nie zapłodnił całej literackiej i artystycznej twórczości drugiej połowy XX wieku aż tak bardzo, by móc zarzucać temu prądowi zaprzeczenie ideałów. W tekstach tych widać bezinteresowność, szczerość, wierność ideom.

M.B.M.: Kiedy myślę o fiasku surrealistycznego (ale też futurystycznego) rewolucyjnego projektu społecznego – uwidacz-

niającym się oczywiście na wiele sposobów: w niemożności przekroczenia granicy pomiędzy tym, co elitarne, a tym, co egalitarne, czy w niezadowalającej realizacji postulatu zniesienia granicy między życiem a sztuką – zastanawiam się, w jakim stopniu prawdziwie subwersywny potencjał może kryć się tu w sile estetycznego oddziaływania. Myślę, że tym, co na czytelnika Luki działa naprawdę mocno, jest wstręt, na którego polityczny wymiar wielokrotnie wskazuje Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia*, gdy pisze o wstręcie jako o stale wypieranej „odwrotnej stronie kodów religijnych, moralnych, ideologicznych, na których opiera się zdrowy sen jednostek oraz spokój społeczeństw”. Czy ta „odwrotna strona” dochodzi więc w tym sensie do głosu w prozie Luki, którego wampir zdaje się czyhać na „spokojny sen mieszczaucha”? Czy właśnie nie to, co obrzydliwe, wstrętne, potworne, szokujące, a występujące tu w ogromnym, miejscami wręcz groteskowym, natężeniu – liczne obrazy wolnego przepływu ustrojowych płynów, ranionego, kawałkowanego kobiecego ciała, przemocy i wyrafinowanych tortur, seryjnych morderców – funkcjonuje jako politycznie wymierzone w społeczny porządek?

J.K.: Zgoda – a obrzydliwość ta wydaje się funkcjonować w prozach Luki na różne sposoby. Z jednej strony znajdziemy tam wprost podane obrazy budzące repulsję, jak te motywowane sadystycznie bądź masochistycznie; z drugiej – przywoływane są z nazwiska postaci zbrodniarzy, jak Gilles de Rais. Warto też spojrzeć pod tym kątem na sam proces tworzenia obiektów, który przekracza ramy zwyczajnej fabrykacji przedmiotów; wchodzą one z wytwarzającym w jakiś rodzaj relacji, nie zawsze przyjaznej. Wszystko to mocno wiąże się z wizjami prześladowającymi samego autora. W *Martwej śmierci* – czyli w tekście, który włączyłem do zbioru opowiadań Luki *Kleptoobiekt śpi i inne prozy* – narrator opisuje pięć prób samobójczych, z biografii pisarza zaś wiemy, że właśnie tyle razy próbował on targnąć się na swoje życie. Próby te podmiot relacjonuje w sposób wypruty z emocji – przynajmniej tych tradycyjnie kojarzonych z tego typu działaniami. Stawia bowiem na pozbawiony afektywnego oddziaływania, naturalistyczny sposób opisu i przedstawia je w sposób niemal mechaniczny, tak jakby sam był przedmiotem w rękach jakiegoś silniejszego, dominującego podmiotu, decydującego się jego własnymi rękami dokonać – no właśnie – już nie samobójstwa przecież, lecz zabójstwa. Mamy tu rozdzielenie podmiotu, przypominające nieco figurę dybuka czy realia *Rąk Orlaka* Maurice’a Renarda, których bohater zmagają się z tkwiącą w przeszczepionych mu dłoniach siłą, pchającą go do zbrodni. W tej właśnie powieści, zekranizowanej przed stu laty przez Roberta Wienego, ręce stają się bytem autonomicznym – podobnie jak

w prozach Luki, w których fragmenty, kawałki, resztki innych bytów odgrywają istotną rolę. Mamy też w końcu liczne obrazy cięcia, przenikania, odkrawania, przekłuwania i rozgryzania – jedzenie, gryzienie i pożeranie to w ogóle często powracający motyw w rumuńskim surrealizmie (wystarczy sięgnąć po wiersze Gellu Nauma).

M.B.M.: Można by dodać jeszcze zazębianie. Gdy pojawia się na przykład grzebień, od razu łączy się w wyobraźni Luki z zębami i gryzieniem; to zazębianie się języka i świata, słowa i przedmiotu wydaje mi się świetne.

P.B.: Co innego wydawało się u Luki świetne wspomnianemu już Deleuze'owi, spod którego pióra wyszedł największy znany mi komplement pod adresem rumuńskiego artysty. W zamieszczonym w *Krytyce i klinice* eseju *Wyjąkał* Deleuze pisze mianowicie: „Słowo Gherasima Luki jest wybitnie poetyckie dlatego, że z jąkania czyni on afekt językowy, nie zaś pobudzenie mowy”. Sąd ten pada w kontekście wiersza *Passionnément*, w którego sugestywnej autorskiej recytacji owo jąkanie jest bardzo dobrze słyszalne. W teorii Deleuze'a „jąkanie języka” to jednak coś więcej. Wielu pisarzy potrafi stworzyć jąkającego się bohatera (to poziom mowy), natomiast tylko najwięksi potrafią sprawić, by jąkał się język jako taki. Obok Luki padają tu nazwiska Kafki i Becketta – autorów, którzy piszą niejako nie w swoim języku, co czyni go w ten sposób jąkalskim, a zatem – jak powiada Deleuze, zgodnie z konceptem literatury mniejszej – „minoryzują” język poprzez „mniejszościowe użycie języka większościowego”. Czy byłbyś skłonny podążyć tym deleuzjańskim tropem i spojrzeć na rumuńskość Luki jako na element, który robi coś ciekawego z jego francuszczyzną? A może język jąkałby się także w jego wcześniejszych, pisanych po rumuńsku tekstach?

J.K.: Kategoria jąkania i jego afektywności wydaje się dobrze pasować do francuskiej fazy twórczości Luki; faza rumuńska wydaje się natomiast jej rewersem. Mielibyśmy w niej do czynienia z czymś odwrotnym: jąkanie byłoby zatem poprzedzone rodzajem słowotoku czy kompulsywnego powtarzania pewnych sformułowań, zwrotów, obrazów itd. Jest to wyraźne w *Wampirze*, ale jeszcze wyraźniejsze w krótszych prozach, w których język zamienia się w coś magmatycznego, co wykorzystuje nie tylko bogate, szeroko stosowane epitety, aliteracje, kojarzenie słów z bardzo odległych dziedzin, lecz także melodykę, opartą na wręcz refrenicznych powrotach do określonych modułów zdania – pojedynczych słów bądź sekwencji. Nawracają one i nawracają, niczym fale: zdanie wzbiera i opada, po czym znów wzbiera i opada. Ten rodzaj sinusoidy widoczny jest zwłaszcza w opowiadaniach, zbudowanych często na bazie dwóch–trzech zdań, które powracają w określonym

rytmie. Jąkanie widziałbym właśnie tutaj: w kompulsywnym powracaniu do tych samych motywów. To raczej poetyka nadmiaru niż niedomiaru; sam mechanizm wydaje się zachowany, ale w trochę innej postaci.

P.B.: Jako perseweracja?

J.K.: Tak, jako perseweracja; natomiast w kwestii francuszczyzny dodałbym tylko, że w wydaniu Luki była ona w istocie specyficzna, niejako wbrew francuszczyźnie literackiej używanej wówczas przez francuskich autorów, zwłaszcza w zakresie składni i jej wymogów. W stosunku do nich Luca konstruował zdania w nieco inny, uproszczony sposób – co widać w budowie zdań wtrąconych i złożonych. W gramatyce francuskiej mogą przybierać one bardzo wiele wariantów; w prozach Luki stosowane są bardzo podstawowe mechanizmy łączenia z sobą zdań – i być może dlatego, na przykład w *Wampirze*, charakteryzują się one jakimś rodzajem cykliczności, płynności, lecz także magmatyczności składniowej.

M.B.M.: Ta płynność związana jest też chyba z enumeratywnością prozy Luki. Wiele zdań łączy się tu z sobą na zasadzie wyliczenia.

J.K.: Tak, wydaje mi się to konsekwencją uproszczonej gramatyki. Mamy tu dużo rzeczowników i przymiotników, czasowniki zaś wprowadzane są na bardzo podstawowym poziomie, a często w ogóle zastępowane imiesłowami lub równoważnikami zdań. Można tu również mówić o chwycie anadiplozy – podobnie zresztą jak u Gellu Nauma, który stosuje anadiplozę w swoich tekstach pisanych po rumuńsku. Część kończąca jedno zdanie lub wers (przydawka bądź okolicznik) staje się podmiotem kolejnego zdania, i tak w kółko.

M.B.M.: Pasowałyby tu być może także dość liczne w prozach Luki poliptoty – jak choćby „obiekt obiektywnie ofiarowany” czy „pragnienie pragnienia”.


J.K.: Właśnie – i tu pojawia się kwestia, która wymagałaby solidniejszych analiz: na ile rumuński Luki upodabnia się do jego francuszczyzny, na ile tworząc rumuńskie warianty swoich tekstów, pisze je Luca nie w swoim „pierwszym” rumuńskim, lecz w języku rumuńskim przetworzonym przez francuski? W efekcie Luca tłumaczyłby je już na inny, zapośredniczony w specyficie francuszczyzny, język rumuński. To dla mnie ciekawy wątek, gdyż rumuński tłumaczonych przeze mnie opowiadań Luki wydaje mi się bardzo podobny do jego francuszczyzny, czasami miałem wręcz wrażenie, jakbym przekładał ze sztucznie wykreowanego na potrzeby konkretnego tekstu języka, języka-eksperymentu, który obowiązuje w obrębie jednego passusu. Być może jest tak dlatego, że część tekstów rzeczywiście powstawać mogła po francusku, następnie zaś była przez Lucę przekładana na rumuński zgodnie z tą nieco

już zwichrowaną francuską składnią. Gdy czyta się innych rumuńskich awangardzistów, nie ma się wrażenia, że ich teksty są aż tak mocno przetworzone. W prozach Luki wydaje się to natomiast konsekwentnie stosowaną poetyką – świadomie bądź nie.



Michalina Kmiecik

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-0118-3657>

Kochając obiekty wdzięcznie niejasne Teoria miłości Gherasima Luki

Loving Gracefully Unclear Objects Gherasim Luca's Theory of Love

Abstract: The article endeavours to present the “theory of love” of the Romanian writer Gherasim Luca and to place it within the wider context of reflections on the pleasure of writing/reading in literary theory. On the one hand, Luca's prose works are analysed taking into consideration his approaches to the theme of love and its conceptual understanding: for love, according to the writer, should be treated as the highest act of transgression, a revolutionary activity enabling us to lay bare the mystifications of identity projects. On the other hand, however, it influences the composition and the style of Luca's poems, shaping their exuberance and “debauchery”, justifying the eccentric syntax and the richness of vocabulary. The theory of love, therefore, is a lens that focuses all the important issues in Luca's avant-garde quests: it enables him to build a labile and ontologically uncertain world, in which interpersonal and also interobject relations are always in a state of flux, and the poetic language undergoes the trial of permanent experimentation.

Keywords: avant-garde, Gherasim Luca, transgression

Malombra albo miłość i nic prócz miłości.

(G. Luca, G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, D. Trost:

Pochwała Malombry – SIEWIOR, KORNHAUSER, red., 2014, s. 561)

Surrealistyczne prozy Gherasima Luki przesycane są potrzebą nurzania się w nieskończonej, nieskrępowanej, nigdy nie znajdującej swojego końca grze miłosnej. Uniki i ucieczki, voyeurystyczne pragnienie zajrzenia pod podszewkę rzeczy, dobrowolne wpadanie w „sidła z aksamitu” (LUCA, 2018, s. 57), paradoksy miłosnych zwarć, w których słabość staje się życiodajną siłą – one właśnie organizują długie, pozbawione kulminacji zdania pisarstwa Luki. Miłość jest rozciągnięta: rozwija się przed podmiotem oraz czytelnikiem niczym nieograniczona przestrzeń eksploracji; jest niczym sfałdowane plateau, na którym język może ulegać nieskończonym transformacjom i czynić cuda.

Teoria miłości, pozwalająca dostrzec w niej „ogólną rewolucyjną metodę właściwą surrealizmowi” (KORNHAUSER, SIEWIOR, red., 2014, s. 514), stanowi jeden z najciekawszych projektów, który moglibyśmy wpisać w rozważania nad „przyjemnością tekstu”.

Trzeba przy tym podkreślić, iż przyjemność zyskuje tutaj wszelkie możliwe odcienie i wymiary. Jak bowiem podsumowuje sam Luca w *Dialektyce dialektyki*:

Mimo że akceptujemy wszelkie poznane formy miłości – libertynizm, samogwałt, miłość grupową, psychopatologię miłości – chcemy, przynajmniej na planie teoretycznym, przekroczyć ich ograniczenia. Staramy się pojmować miłość we wszystkich jej najbardziej gwałtownych i ostatecznych, najbardziej pociągających i niemożliwych postaciach. Dlatego nie może nas zadowolić wizerunek miłości traktowanej wyłącznie jako nieokiełznana siła, której udaje się tu i ówdzie, od czasu do czasu, złamać podziały klasowe. Destrukcyjne moce miłości skierowane przeciwko jakemukolwiek ustalonemu porządkowi jednocześnie zawierają i przewyższają rewolucyjne potrzeby naszych czasów (G. Luca: *Dialektyka dialektyki* – cyt. za: KORNHAUSER, SIEWIÓR, red., 2014, s. 514).

Miłość nie jest tutaj pojęciem z domeny psychologii uczuć – ma stać się najbardziej transgresywnym, niepokojącym i wstrząsającym doświadczeniem. Luca upomina się o włączenie w spektrum miłosnych doznań wszelkich form erotycznego eksperymentu; otwarcie na nie stanowi jedynie część szeroko zakrojonego planu „nowej egzystencji” realizowanej poprzez miłość i za sprawą miłości. Jego celem jest raczej kreacja

bezgranicznego zaufania wobec każdej delirycznej aktywności, choćby na pierwszy rzut oka była niezrozumiała i bezkształtna (LUCA, 2016a, s. 251).

Teorię miłości Luca będzie zatem wykladał w formie manifestu, ale przede wszystkim w poetyckich prozach: tętniących życiem, pisanych stylem spazmatycznym, pełnych nagłych zwrotów akcji, wykroczeń przeciwko rozsądkowi, nieprawdopodobnych zderzeń obrazów. Aktywność miłosna to bowiem przede wszystkim aktywność twórcza. Wyraża się w pisaniu, powoływaniu do życia nowych obiektów (o formach zupełnie realnych, jak „obiekty obiektywnie ofiarowane”, prezentowane w *Biernym wampirze*, lub też obleczonych jedynie w słowa, jak w fantastycznych krótkich prozach poetyckich), modelowaniu relacji pomiędzy snem a jawą za pomocą rozluźniania związków przyczynowo-skutkowych – zarówno w literaturze, jak i w codziennym doświadczeniu.

Granica między tekstem a światem pozostaje bowiem dla Luki tak samo płynna jak linia oddzielająca noc od dnia, sen od jawy, marzenie od działania. Widać to w poetyce *Biernego wampira*, w którym zobiektywizowana narracja służąca prezentacji kon-

kretnych prac związanych z wytwarzaniem obiektów oraz psychoanalityczne opisy tychże płynnie przechodzą w prozę poetycką pełną „niezrozumiałych i bezkształtnych” obrazów. W prozach także możemy śledzić podobne transformacje w mikroskali. Tekst *Wulkany wewnątrz roślin* pełen jest zdań, które brzmią, jakbyśmy wycięli je z autoanalitycznego dziennika osoby poddającej się terapii:

Zdaję sobie sprawę z analitycznych konsekwencji podobnych stwierdzeń i sądzę, że mógłbym ułatwić zadanie ewentualnemu analitykowi, przypominając mu o długich ćwiczeniach masturbacyjnych, jakim oddawał się autor tych słów za młodu, ćwiczeniach, do których jeszcze nawet dzisiaj ciągnie mnie jak zbrodniarza na miejsce zbrodni (LUCA, 2016a, s. 247-248).

Mamy tu więc znaczniki autobiograficzne: podmiot wyraźnie odsyła czytelnika do swoich realnych doświadczeń i dokonuje ich oceny. Robi to w sposób logicznie uporządkowany, jakby chciał osiągnąć efekt terapeutyczny, przepracować własne sposoby reagowania. Trzy zdania dalej jednak zaczyna snuć narrację przypominającą zapis marzenia sennego:

Zdumiony widzę u stóp drzewa kobietę w obcisłej czerwonej bluzce, o długich, czarnych włosach spływających na ramiona, o oczach jak spalone grzebienie. Pieszczoty i kąsania tej kobiety wydają mi się rozkosznie znajome, ale jest w tym element zaskoczenia, przechodzący nagle w paniczną ekscytację, która może unicestwić wszystkie dotychczasowe przyzwyczajenia (LUCA, 2016a, s. 248).

Zapisywany przez podmiot „sen” czy też wyobrażenie stanowi nie tylko komentarz do wcześniej dyskursywizowanych rozważań o masturbacji i polucjach – staje się również pośrednio wykładem własnej teorii miłości. Napotkana kobieta to jednocześnie ktoś znajomy i obcy. Przeprowadza podmiot od sfery doznań rozpoznawalnych ku czemuś zupełnie nowemu. Miłość, jaką oferuje, staje się synonimem przekroczenia granicy. Pisanie – poprzez eksplorację różnych stylów i języków – ma być zaś analogonem owego przejścia od tego, co oczywiste, do tego, co niespodziewane. Cud miłości polega bowiem na metamorfozie; bezkształtność dominuje nad kształtem ze względu na swoją plastyczność, dawanie możliwości bycia jednocześnie tym i innym. Luca w dalszej części tekstu wyrazi ową fascynację wprost:

Ściany się chwieją, po moich wargach pływają łodzie i zioła, może to moje słowa, kto wie. Moje słowa podgry-

zają cię w łydki, zupełnie jakby moje zęby były napisane (LUCA, 2016a, s. 249).

Między słowem a rzeczą, światem a językiem nie zachodzi żaden rozdział. Mówiąc, kreuję nowe obiekty, a dotykając przedmiotów, uświadamiam sobie, iż są jedynie wyrazami zapisanymi na papierze. „Napisane zęby” gryzą jednak równie boleśnie jak te w jamie ustnej.

Relacje między rzeczywistością tekstu i poza-tekstu wydają się rozluźnione i labilne. Prozy Luki wprowadzają nas bowiem w świat wiecznego falowania oraz dryfu. Poeta zbliża się tym samym do takiej kreacji literackiej przestrzeni, w której zewnątrz (poza-tekst, jawa) stanowi sfałdowaną płaszczyznę; z jej zagięć i zagłębień wychyla się wewnątrz (tekst, sen). Gilles Deleuze w swoim komentarzu do myśli Michela Foucaulta opisywał ową zależność wyjątkowo plastycznie: „Wnętrze jako działanie (*operation*) zewnątrz: w całym swym dziele Foucault wydaje się poruszony owym tematem wnętrza, które byłoby jedynie fałdem zewnątrz, jak gdyby okręt był efektem falowania morza” (DELEUZE, 2004, s. 124). Zależność między nimi w pewnym sensie wyklucza możliwość wyodrębnienia i pomyślenia granic, ale jednocześnie każe zakładać istnienie różnicy. Deleuze analizuje to na przykładzie idei sobowótora, będącego nie tym samym na zewnątrz, ale różnym wewnątrz: „chodzi dokładnie o coś takiego, jak inwaginacja tkanki w embriologii czy też szycie podszewki, jak w krawiectwie: wykręcić, splisować (*replier*), zatrzymać, itd.” (DELEUZE, 2004, s. 124). Pofałdowana nadrzeczywistość, w której jawa i sen stają się splisowane i w siebie zwinięte, nie domaga się w prozach Luki rozsunięcia ani rozprasowania; wręcz przeciwnie, siła nadrzeczywistości tkwi w uchyleniu się od konieczności dookreślenia raz na zawsze indywidualnej tożsamości. Pomaga w tym teoria miłości, będącej przekroczeniem siebie (a wedle Foucaulta: wyzbyciem się siebie) w celu zatroszczenia się o siebie: „Walka o nowoczesną subiektywność prowadzi przez opór wobec dwóch obecnych form ujarznienia – jednej, polegającej na tym, że indywidualizujemy się wedle wymogów władzy, drugiej, polegającej na przytwierdzeniu każdej jednostki do znanej i poznanej, określonej raz na zawsze tożsamości. Walka o subiektywność przedstawia się więc jako prawo do różnicy, prawo do odmiany (*variation*), do przemiany” (DELEUZE, 2004, s. 133). Nie chodzi zatem o zaakceptowanie i ujednolicenie sprzeczności (na przykład poprzez zanegowanie różnicy między snem a jawą), ale raczej o wydostanie się z kręgu opozycyjnych możliwości i wszczęcie symultanicznej rewolucji na wszystkich poziomach.

Jedną z form rewolucji staje się od-tożsamienie i uczynienie samego siebie obcym. Luca kreuje ów obraz absolutnej obcości i nieistnienia w słynnym poemacie *Wynalazca miłości*. Rozpoczy-

na go od zdefiniowania podmiotu, który wyodrębnia się ze sfaldowanego i pozbawionego granic świata:

Jestem zmuszony wymyślić sobie własny sposób chodzenia, oddychania, istnienia, bowiem świat, po którym się poruszam, nie jest ani wodą, ani powietrzem, ani ziemią, ani ogniem i dlatego nie umiem zawczasu stwierdzić, czy powinienem pływać, latać, czy też chodzić na dwóch nogach. [...]

Witam swoją podwójność, potrójność. Spoglądam w lustro i widzę twarz pełną oczu, ust, uszu, cyfr. W świetle księżyca moje ciało rzuca cień, półcień, co jest jak jama, ciche jezioro, cebula. Naprawdę nikt nie mógłby mnie rozpoznać (LUCA, 2016b, s. 272).

„Ja” wydaje się nie tyle rozszczępione, ile metamorficzne, poddane prawu absolutnej plastyczności. Odkształciwszy się, nigdy nie wraca do wcześniejszej postaci; miejsce **elastyczności** i umiejętności dostosowania się zajmuje **plastyczność**, rozumiana w duchu rozważań Catherine Malabou jako zdolność do przeobrażenia i przebudowania swojej osobowości: „Najczęściej życie podąża swym torem jak rzeka. Występuje niekiedy ze swego koryta i żaden ruch geologiczny, żaden podziemny szlak nie pozwala wyjaśnić tego wezbrania, tego wystąpienia z brzegów. Niespodziewanie zbaczająca, odchylona forma tego życia jest formą wybuchowej plastyczności” (MALABOU, 2017, s. 10). Transgresja nie oznacza bowiem umiejętności przystosowania; jest raczej „fabrykacją nowej osoby, nieznannej formy życia, bez żadnego punktu wspólnego z formą, która ją poprzedza” (MALABOU, 2017, s. 33), podmiotu zdolnego do kreowania innych światów i innych form bycia – będących oczywiście reakcją na metamorficzną tożsamość oraz rzeczywistość. Forma plastyczna zawsze poddaje się przy tym kształtowaniu z zewnątrz – cechuje ją swoista bierność, „obojętność na ból, nieczułość, zapomnienie, utrata symbolicznych punktów odniesienia” (MALABOU, 2017, s. 34).

Podmiot w prozach Luki także zostaje osłabiony i często sprowadzony jest do roli obserwatora przejmujących władzę przedmiotów. Nie podejmuje jednak walki o odzyskanie utraconej pozycji; ulega raczej mocy „wampirycznych” obiektów. Jak słusznie odnotowuje Jakub Kornhauser w odniesieniu do *Biernego wampira*: „Zagubiony wśród ożywionych przedmiotów narrator wyraża obawę, a może raczej wewnętrzne oczekiwanie, że będzie uczestniczył w grze przeobrażeń, w której banalne przedmioty zmieniają się w postaci ludzkie [...]. Obiekty przeobrażają się nieprzerwanie, potęgując dezorientację obserwatora” (KORNHAUSER, 2015, s. 193). Zmiany, jakim podlega rzeczywistość, prowadzące do destabilizacji ontologicznej, nie tylko przekreślają granicę między

wnętrzem i zewnętrzem, podmiotem i przedmiotem, lecz przede wszystkim prowadzą w stronę takiej konstrukcji podmiotowości, która zakłada jej absolutną otwartość i oderwanie od stabilizujących tożsamość elementów (narodzin, usytuowania społecznego i rodzinnego, relacji międzyludzkich, śmierci). Luca sam określił ten rodzaj podmiotowości jako nieedypalny: „»Wszystko trzeba wymyślić na nowo, niczego już nie ma na świecie« – ta fraza, niczym lejtmotyw, pobrzmiewa na przestrzeni całego tekstu [*Biernego wampira* – M.K.]. Narodziny, miłość i śmierć to realia trzymające na uwięzi »aksjomatycznego człowieka edypalnego«, panoszącego się niczym »ogłupiająca zaraza« od paru tysięcy lat. Zanegować narodziny, odrzucić wszelkie fałszywe pewniki, »nawet gdyby stwarzały one pozór pewności«: oto proponowane przez Lukę [sic!] rozwiązanie. Miałoby ono utorować drogę nowemu człowiekowi: człowiekowi bez przeszłości, bez znamion, bez narzuconych z góry sądów” (RĂILEANU, 2016, s. 267). Ów nowy, plastyczny człowiek wymyśla nieustannie inne – by posłużyć się pojęciem Foucaultowskim – „techniki siebie”, umożliwiające wykonywanie „operacji na własnych ciałach oraz duszach, myślach, zachowaniu, sposobie bycia” (FOUCAULT, 2000, s. 249) i pragnie się w ten sposób wyzwolić się z ograniczających jego rozwój schematów myślenia oraz działania. Idea askesis, rozumiana po Foucaultowsku dużo szerzej niż asceza, oznacza bowiem „pracę wykonywaną na sobie po to, by się zmienić i uczynić siebie tak szczęśliwym, jak to tylko możliwe” (FOUCAULT, 1996, s. 309–310). Filozof komentuje możliwości, jakie przynosi ta praktyka, wskazując na transgresywny społecznie charakter homoseksualnej więzi. Służy ona przebudowie skonwencjonalizowanych i genderowo uwarunkowanych relacji między jednostkami i domaga się „pracy nad sobą i wynalezienia, a nie odkrycia, takich sposobów bycia, które wciąż wydają się nieprawdopodobne” (FOUCAULT, 1996, s. 310). Kreacja „nieprzewidywalnych rodzajów związków, których ludzie nie będą potrafili tolerować” (FOUCAULT, 1996, s. 332)¹, staje się najważniejszą techniką „siebie”.

Dla Luki rozrusznikiem przemiany wszelkich relacji między podmiotami (a także obiektami) okazuje się odrzucenie kompleksu edypalnego, jako determinującego budowanie własnej tożsa-

1 Ten utopijny aspekt myśli Foucaulta, pokazujący, iż istnieją doświadczenia niejako „pierwotne”, które mogą stać się formą wyjścia poza relację władzy, podejmuje (i poddaje krytyce) Judith Butler, gdy komentuje Foucaultowską interpretację postaci Herkuliną Barbin (zob. BUTLER, 2008, s. 186–202). Stanowisko Luki byłoby jednak – jak sądzę – bliższe poglądom samej Butler niżli Foucaulta. O ile rumuński pisarz dowartościowuje w swoich tekstach kategorię transgresji, nie znajduje dla niej „pierwotnych” uzasadnień (na przykład wyrażających się w przekonaniu, że pewne uchodzące za nienormalne formy płciowości czy seksualności będą gwarantem transgresji) – zawsze traktuje tożsamość jako konstrukt.

mości². Artysta próbuje to zrobić na wiele sposobów. Po pierwsze, powołuje do istnienia serię „obiektów obiektywnie ofiarowanych”, pozwalających na mediumiczną komunikację wszelkich potrzeb (zob. LUCA, 2018, s. 9–54). Po drugie, destabilizuje moment śmierci i dokonuje jej zwielokrotnienia w prozach z *Martwej śmierci* (zbiornik o wiele mówiącym podtytuł: *Pięć nieedypalnych prób samobójczych*), w których rejestruje swoje samobójcze doświadczenia na kilka różnych sposobów: w formie manifestu, prozy poetyckiej, listu pożegnalnego, grafiki. Wyrwanie się ze szponów „Generalnego Absolutnego Paralityka”, jakim jest śmierć, dokonuje się tutaj za sprawą nie tylko intermedialnego przekroczenia (analogicznego zresztą do zrealizowanego w *Biernym wampirze*), lecz także nieustannego ponawiania prób odebrania sobie życia i eksperymentowania z technikami autodestrukcyjnymi³.

Eksperyment staje się zatem techniką „siebie”, formą troski o własne jestestwo, rozrywane nieustannie przez narzucane społecznie kompleksy i kalki psychologiczne. Luca nie tylko odżegnuje się od nich; pragnie za pomocą apoteozy delirycznych niespodzianek i nagłych przeobrażeń tożsamości zakończyć podany terrorowi Edypa żywot i rozpocząć etap, w którym wszystko może się zdarzyć. Miłość stanowi zaś stan totalnego otwarcia na nieznanne (i nienazywalne) – jest najwyższą formą transgresji, przechwycenia, a także „przejęcia”⁴. Zawsze performująca, „nietrwale budowana w czasie”⁵ poprzez gesty i stylizacje, przemiany języka i form, w jakie przyobleka się wszelkie istnienie, okazuje się jedną z dróg wyjścia poza edypalne ograniczenia. Dlatego właśnie w *Wynalazcy miłości* nietrwały i wiecznie performujący swoje „ja” Luca spotyka „nienarodzoną kochankę”, by z nią na nowo „wynajdywać” (czyli odkrywać, penetrować, laboratoryjnie testować) miłość. Wspólnie odrzucają oni przeszłość (wszystko jest możliwe jedynie w „świecie bez przeszłości, bez jakiegokolwiek punktu odniesienia” – LUCA, 2016b, s. 274), odrzucają początek w postaci narodzin i koniec w postaci śmierci, czas rozumiany linearnie. Odrzucają również biologię i związane z nią dychotomiczne podziały płciowe czy erotyczne:

2 Luca podejmuje ten temat wielokrotnie; jego najbardziej szczegółowym opracowaniem mogłby być – nieodnaleziony – *Premier manifeste non-oedipien*, napisany najpewniej w latach czterdziestych. Tekst ten zwrócił uwagę Gilles’a Deleuze’a na postać Luki, co zaowocowało przywołaniem koncepcji pisarza w *Anty-Edypie* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego (zob. ТОМА, 2015, s. 1–11).

3 Polskie tłumaczenie *Martwej śmierci* (dokonane przez Jakuba Kornhausera) ukaże się niebawem w serii Wunderkamera Instytutu Mikołowskiego jako część próz zebranych Gherasima Luki.

4 Rozumianego tutaj jako kampfowanie własnej tożsamości.

5 Miłość w ujęciu Luki staje się kategorią performatywną, na wzór genderu w rozumieniu Judith Butler (zob. BUTLER, 2008, s. 244–254).

Nienarodzona kobieta [...] wydostaje się z tego zakłętego, ciasnego i dusznego kręgu, zastawionego na nas niczym si-
dła przez perfidną i tępą biologię człowieka, biologię, która
wciąż krąży między normalnością i anormalnością i której
dialektyczne rozwiązanie (w części znalezione) nie zmie-
ni nic, jeśli chodzi o prekaryzację istnienia (LUCA, 2016b,
s. 278–279).

Co ważne, w prozach Luki nie znajdziemy apoteozy „zniknię-
cia płci” (rozwiązania dialektyki), które pojawi się na przykład
w komentarzu Foucaulta do pamiętników hermafrodyty Herku-
liny Barbin. Słusznie zauważa Judith Butler: „Być określonym ze
względem na płęć to, według Foucaulta, być poddanym zbiorowi
społecznych regulacji oraz podlegać kierującemu tymi regulacja-
mi prawu [...]. [...] zniknięcie »płci« pociągnie za sobą pozytywne
w skutkach rozproszenie tychże rozmaitych funkcji, znaczeń, na-
rzędów, somatycznych i fizjologicznych procesów, a także pomno-
żenie rozkoszy” (BUTLER, 2008, s. 189). Do owego rozproszenia czy
rozbicia w pismach rumuńskiego artysty dochodzi za sprawą celo-
wego, plastycznego traktowania własnej tożsamości i genderowej
normy. Płęć okazuje się – jak w sformułowanej przez Butler teorii
płci kulturowej – „aktem”, podobnie jak wszelkie inne zachowania,
rzeczy, zjawiska: „trzeba raczej spojrzeć na nią jako na rozrzedzo-
ną tożsamość, ustanawianą w czasie i zatwierdzaną w przestrzeni
publicznej **dzięki stylizowanemu powtarzaniu aktów**” (BU-
TLER, 2008, s. 252–253).

Odrzucenie normatywności biologicznej⁶ uruchamia w pro-
zach Luki całą serię aktów transgresywnych: głównie związa-
nych z przekroczeniem o charakterze erotycznym. Wspomniane
w *Dialektyce dialektyki* formy miłosnego spełnienia przybierają
często postać doświadczeń granicznych w tym sensie, jaki in-
teresował Michela Foucaulta. Przyjemność – w literaturze osią-
gana przede wszystkim za sprawą stylu (o czym będzie mowa
w kolejnych akapitach) – „»musi być czymś niewiarygodnie in-
tensywnym«, inaczej jest »dla mnie niczym«” (jak komentuje
Richard Shusterman myśl teoretyczną Foucaulta). „Prawdziwa
przyjemność zostaje zatem utożsamiona z obezwładniającymi
doświadczeniami granicznymi, a co za tym idzie – »powiązana
ze śmiercią«, najbardziej ostatecznym doświadczeniem gra-
nicznym” (SHUSTERMAN, 2016, s. 61). Ujawnia ona też absolut-
ną „suwerenność” podmiotu, o którą upominał się Georges Ba-

6 Normatywność biologiczna staje się u Luki nierozzerwalnie sprzężona z iden-
tyfikacją genderową i seksualną; plastyczna produkcja nowych tożsamości
(zmieniających się i fluktuujących) realizuje się bowiem „na powierzchni ciała”
(zob. BUTLER, 2008, s. 246) traktowanego jako kolejna poddająca się modyfika-
cjom forma.

taille, gdy interpretował pisma markiza de Sade'a. Bataille także wiązał rozkosz ze śmiercią, a jej skrajne warianty utożsamiał z „negacją swojej zasady” (BATAILLE, 2015, s. 181), która jednak wciąż pozostawała nieusuwalną częścią ludzkiej istoty: „może chodzi tu o suwerenną i nieredukowalną część człowieka, **która wymyka się świadomości?** Może chodzi, jednym słowem, o jego serce – mam na myśli nie organ układu krwionośnego, lecz gwałtowne uczucie – o głęboką zasadę, której ten organ jest znakiem?” (BATAILLE, 2015, s. 181). Suwerenność serca wyznacza reguły ludzkiego działania: prowadzi ku aktom z jednej strony destrukcyjnym, ale z drugiej – zupełnie bezinteresownym, autotelicznym. Człowiek Luki – wyrwany niejako z czasu i jasno określonej przestrzeni – oddaje się gestom „suwerennym”, czyli absolutnie bezcelowym. Ich bezsensowność widać najwyraźniej, kiedy Luca prezentuje swoją teorię symulowanej kleptomanii oraz kleptoobjektów:

Ale, dajmy na to, kradzież pieniędzy, która kończyłaby się paleniem łupu, rozwiewałaby wszelkie wątpliwości związane z rzeczywistymi potrzebami złodzieja. Mówię tu o spaleniu, któremu nie towarzyszyłyby wyrzuty sumienia ani inne przejawy cenzury, o spaleniu bezinteresownym, infantylnym, powodowanym kaprysem. Po obrabowaniu banku kupić sobie tylko ciastko, krawat i naboje, a walizkę z pieniędzmi podarować pierwszemu lepszemu przechodniowi, spalić albo wyrzucić (LUCA, 2016a, s. 259).

Człowiek podporządkowany władzy obiektu domagającego się pieszczoty („nasze palce drżą przy każdym dotknięciu” – LUCA, 2016a, s. 255) nie powstrzymuje się przed dokonywaniem aktów społecznie suwerennych. Żyje w symbiozie z błagającymi o „bycie ukradzionymi” przedmiotami i oddaje się podmiotowo-przedmiotowej ekstazie podbierania, zagarniania, a następnie – niszczenia czy wyrzucania. Nie dba o korzyści czy cele; podobnie jak kleptoobiekt „przyćmiewa wszystkie praktyczne przedmioty” (LUCA, 2016a, s. 259), tak kleptomaniak rezygnuje ze wszelkich praktycznych wymiarów swoich działań i zastępuje je afirmacją aktów przypadkowych. Jego siłą napędową pozostaje rewolucyjne dążenie bez celu. Podejmowane akty transgresji są akumulowane i nie wieńczy ich żaden spektakularny finisz. Luce nie chodzi bowiem o dotarcie do jakiegokolwiek punktu spełnienia, osiągnięcie momentalnego rozwiązania, ale o utrzymywanie się w stanie najwyższego, granicznego napięcia, które nie znajduje rozładowania – o plateau bez orgazmu:

W jednoczesnym oddziaływaniu na siebie najróżniejszych rewolucyjnych dążeń, wśród których trzeba wspomnieć

choćby o sposobie, w jaki się czesemy, całujemy i w jaki patrzymy (bo nikt mnie nie przekona, że po popełnieniu pierwszego morderstwa patrzymy w oczy kobiety przechodzącej przez ulicę cały czas tak samo), a także o maniackalnej dbałości o to, by nie pozostawiać w zawieszeniu jakiegokolwiek pragnienia, by w każdej sekundzie móc realizować się w pełni, by stawać się coraz bardziej wymagającym, nieprzejednanym i okrutnym, zawiera się gwarancja, że wolność, którą sobie wywalczymy, nigdy nie zostanie nam odebrana (LUCA, 2016b, s. 279).

Rewolucja polega zatem na ustawicznej transgresji (należy stawać się „coraz bardziej”) w każdym aspekcie naszego życia. Codzienne aktywności przynoszą takie same emocjonalne niespodzianki, jak akty mordu, gwałtu, przyjmowania bólu. Przemiana dokonuje się nieustannie i nie zostanie nigdy niczym zwieńczona. Wolność nie jawi się tu jako cel, ale raczej jako bezbrzeżna płaszczyzna eksperymentowania.

Idea podtrzymywania stanu napięcia, który nie jest tylko przedtaktem do jego rozładowania i spełnienia, staje się dla Luki kolejnym elementem polemiki z Freudem i jego wyobrażeniem dojrzałości. Luca dokonuje w ten sposób krytyki prezentowanego w *Życiu seksualnym* schematu dojrzałości seksualnej, wiodącego przez fazy oralną i analną ku genitalnej, będącej zwieńczeniem drogi ku satysfakcjonującej relacji erotycznej z innym człowiekiem. Uprzywilejowanie fazy genitalnej jest bowiem zdecydowanym opowiedzeniem się po stronie takiej wizji seksualności, która dowartościowuje orgazm jako punktowe spełnienie, brak orgazmu zaś uważa za swoistą patologię⁷. Ten model zostaje w pismach Luki poddany krytyce zarówno na poziomie konceptualnym (Luca opowiada się za ideą permanentnej rewolucji), jak i formalno-stylistycznym.

Laboratorium owych antyfreudowskich prób staje się przede wszystkim język. Jego bujność i „rozwiązłość”, ekscentryczność

⁷ Teoria Freuda stoi zresztą u podstaw zaproponowanego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku modelu cyklu reakcji seksualnej (w badaniach Williama Mastersa i Virginii Johnson), który następnie mocno oddziałał na klasyfikacje seksualnych dysfunkcji. Wskazanie na orgazm jako konieczny punkt dojścia udanego aktu seksualnego ustanowiło na długie lata dominację myślenia o ludzkiej seksualności w kategoriach sukcesu (spełnienia) i porażki (niespełnienia). Podejście to było krytykowane z wielu punktów widzenia (feministycznego, naukowego, klinicznego; zob. TIEFER, 1995, s. 41–58). W pismach Luki możemy zaś odnaleźć stwierdzenia, które pokazywałyby, że analogiczne modelowe wyobrażenia mają zgubny wpływ na ludzkie postrzeganie seksualności i odbierają jej subwersywny czy eksperymentatorski charakter. Co więcej, stanowią podstawę represji wobec zachowań „nienormatywnych”, czyli nastawionych nie na kulminację, ale raczej jej uniknięcie (na temat filozoficznej krytyki Freudowskiej zasady dojrzałości seksualnej zob. NANCY, VAN REETH, 2017).

składni i bogactwo słownictwa, stylistyczna niejednorodność poświadczają jedno z przekonań wyrażonych przez Bataille'a: „milczenie nie może zlikwidować tego, czego język nie chce powiedzieć: gwałt, tak samo jak śmierć, nie daje się zredukować i jeśli język wykręca się i zataja uniwersalne unicestwienie [...], to tylko język na tym traci, tym się ogranicza” (BATAILLE, 2015, s. 183). Nieedypalny człowiek pragnie mówić o swoim doświadczeniu i aby to robić, musi odważyć się na **eksces** w języku, eksces bowiem „sprzeciwia się rozumowi” (BATAILLE, 2015, s. 182) i go unieważnia, dzięki czemu otwiera nieograniczoną przestrzeń wolności.

Luca tworzy więc językowy analogon permanentnie rewolucyjnej rzeczywistości, w której zanurza się bohater jego prozy. Rekonstruuje też wielorakość odczuwanej przez niego przyjemności: bolesnej, ekstatycznej, nieprzewidywalnej. Prozy rumuńskiego artysty zostają zapisane tak, abyśmy jako czytelnicy mogli współdzielić somatyczne wrażenia podmiotu. Podczas głośnej lektury drugiego zdania z poematu *Bierny wampir*, które w polskim przekładzie zajmuje w druku czterdzieści linijek, z pewnością zabraknie nam tchu. Jeśli będziemy ulegać wyznaczanym przez średniki fluktuacjom rytmu, dojrzymy do końca zdania skrajnie wycieńczeni, przepełnieni obrazami zmieniających się niczym w kalejdoskopie miejsc i rzeczy. Jednocześnie jednak wolni wolnością człowieka ocierającego się o śmierć przez uduszenie: „nareszcie wolni, nareszcie sami ze sobą i ze wszystkimi innymi, poruszamy się w ciemności z kocimi oczami” (LUCA, 2018, s. 57). Krążymy w labiryntowych zdaniach Luki jak po ciemnym pokoju, w którym zastawiono na nas pułapki (pomyliły zatem wraz z narratorem „krzesło ze średniowiecznym rycerzem, trzewik z bladym markizem, który go wkłada” – LUCA, 2018, s. 61), ale rozpoznajemy je widzącymi nocą „kocimi oczami”. Przeobrażający się świat szybko przestaje nas zadziwiać, choć nie przestaje fascynować. Czekamy jedynie na więcej wrażeń, nagłych zwrotów akcji – i nie chcemy ich końca. Luca wciąga nas w świat okropny, ale przepełniony możliwościami. Każdy akt gwałtu i zniszczenia okazuje się w nim bowiem przemianą, odrodzeniem: nie istnieje koniec żadnej z dróg, uchodzimy zawsze ku następnym ścieżkom. Napędzane rytmem rozkoszy i miłości obrazy, słowa, zdania rozwijają się przed nami, by umożliwić penetrację (jeśli zdecydujemy się łączyć je w całość, poszukiwać w nich filozoficznych idei, zasad organizujących myślenie i świat) lub niespieszne gładzenie ich powierzchni (jeśli poddamy się brzmieniu, przepływowi wizji, doświadczeniu lekturowej przyjemności). Bez względu na to, czy pochwycimy z prozy Luki jakiś sens, jej lektura nie pozostanie bez znaczenia. Przeprowadza nas bowiem na drugą stronę, pod „podszewkę”:

nic mnie nie przekona, że miłość może być czymś innym niż śmiertelną ingerencją w cudowność, w lubieżne zagrożenia, w chaotyczne podziemia rozkoszy, gdzie już się nie spotkamy i już się nie zobaczymy są stałymi postaciami nigdy niekończącej się niespodzianki; samo zanurzenie się na śmierć i życie w cudowności jest dla mnie newralgicznym punktem istnienia, momentem granicznym, od którego życie zaczyna być warte przeżycia, graniczny moment istnienia zawiera bowiem w swoich sekretnych oznakach przekroczenie kondycji ludzkiej we wszystkich jej opresyjnych wymiarach (LUCA, 2016b, s. 282–283).

Miłość rozumiana jako „życie w cudowności”, będąca permanentnym przekraczaniem samego siebie i społecznie (a także biologicznie) ustanowionej kondycji, jest tu nazwana nie bez powodu „ingerencją”. Staje się bowiem dla Luki przede wszystkim formą działania; język miłości zaś – wymykającym się lingwistycznej terminologii performatywem.

Owo miłosne pismo Luki funkcjonuje na zasadzie podobnej do Barthes'owskiego „kocham-cię”: „nie ma jednego zastosowania”, „jest bez niuansów”, „nie ma swego gdzie indziej”, „nie przekazuje sensu, lecz trzyma się sytuacji granicznej” (BARTHES, 1999, s. 214–215). Możemy zatem powiedzieć, że zmienia się w zależności od kontekstu i jawi się jednocześnie jako „wzniosłe, uroczyste, lekkie, może być erotyczne, pornograficzne” (BARTHES, 1999, s. 214) – korzysta z całego spektrum stylistycznych i formalnych opcji, nie boi się konstrukcji ironicznych, kempowych. Jest za każdym razem ekscesem, bo nie zna wartości pośrednich (nie rozpoznaje niuansów, niczego nie metaforyzuje). Pismo miłości, „kocham-cię” Luki, ustanawia absolutną teraźniejszość (bez przeszłości i przyszłości), zawiesza uczestników spektaklu miłosnego poza linearnym czasem, pozwala na ich wielokrotne i wielorakie zetknięcia pod różnymi postaciami. Nie ma na celu przekazywania znaczenia (miłość nie jest bowiem dla Luki narracją, opowieścią o współbyciu, metaforą sensu istnienia), ale roztrącenie znaku, zgubienie jego miejsca w języku, zaplątanie w nieprzejrzysty gąszcz obrazów i skojarzeń. Słowo w prozach Luki „trzyma się sytuacji granicznej”, ponieważ przemieszcza się wraz z nią w nieustannym eksperymencie wyobraźni. Rozkosz pisania i czytania staje się (podobnie jak w tekstach Barthes'a, choć Luca pozbawia ją charakteru punktowego, charakteru do-znania – zob. BARTHES, 1999, s. 216) **nieprzewidywalna**: „nie kończcie jeszcze gry, rzucajmy kości!” (BARTHES, 1997, s. 9). Niespodzianka czekająca za każdą wieńczącą zdanie kropką wrzuca nas w świat nieskończonego dryfowania: „kręcę się w kółko wokół nieznośnej rozkoszy, która łączy mnie z tekstem” (BARTHES, 1997, s. 25). Nieznośność pisarstwa Luki polegałaby

zatem na kreowaniu świata przesyty i nadmiaru, smakowanego, pożeranego i pochłanianego przez czytelnika bez końca, do niemożliwości, do wyczerpania (które nie oznacza spełnienia). Na dnie, którego wcale nie ma, choć się do niego dociera, nie odkrywa jednak siebie, ale Innego w sobie, nieznanego, na jakiego nieświadomie czekał. Podobnie jak nieistniejące kobiety Luki, czytelnicy również „gdy nie należą już do siebie, [...] pozwalają się oczarować i zczarować swoim wewnętrznym podszeptem” (LUCA, 2016b, s. 283–284).

Bibliografia


- BARTHES Roland, 1997: *Przyjemność tekstu*. Tłum. Ariadna LEWAŃSKA. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- BARTHES Roland, 1999: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Tłum. Marek BIENIŃCZYK. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- BATAILLE Georges, 2015: *Erotyzm*. Tłum. Maryna OCHAB. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- BUTLER Judith, 2008: *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. Karolina KRASUSKA. Wstęp Olga TOKARCZUK. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- DELEUZE Gilles, 2004: *Foucault*. Przeł. i wstępem opatrzył Michał GUSIN. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- FOUCAULT Michel, 1996: *Foucault Live. Collected Interviews, 1961–1984*. Transl. Lysa HOCHROTH, John JOHNSTON. Ed. Sylvère LOTRINGER. New York: Semiotext(e).
- FOUCAULT Michel, 2000: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Tłum. i wstęp Damian LESZCZYŃSKI, Lotar RASIŃSKI. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KORNHAUSER Jakub, 2015: *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KORNHAUSER Jakub, SIEWIOR Kinga, red., 2014: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LUCA Gherasim, 2016a: *Prozy*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. „Literatura na Świecie”, nr 01–02 (536–537), s. 243–260.
- LUCA Gherasim, 2016b: *Wynalazca miłości*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. „Literatura na Świecie”, nr 01–02 (536–537), s. 271–286.
- LUCA Gherasim, 2018: *Bierny wampir. Z wstępem na temat obiektu obiektywnie ofiarowanego*. Przeł. z języka francuskiego, oprac. i opatrzył posłowiem Jakub KORNHAUSER. Mikołów: Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka.

- MALABOU Catherine, 2017: *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przeł. i posłowiem opatrzył Piotr SKALSKI. Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego.
- NANCY Jean-Luc, VAN REETH Adèle, 2017: *Coming*. Trans. Charlotte MANDELL. New York: Fordham University Press.
- RĂILEANU Petre, 2016: *Ontopoetyka albo głos transsurrealizmu*. Przeł. Natalia CHWAJA. „Literatura na Świecie”, nr 01-02 (536-537), s. 261-270.
- SHUSTERMAN Richard, 2016: *Świadomość ciała: dociekania z zakresu somaestetyki*. Przekł. Wojciech MAŁECKI, Sebastian STANKIEWICZ. Red. nauk. Krystyna WILKOSZEWSKA. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- TIEFER Leonore, 1995: *Sex Is Not a Natural Act and Other Essays*. Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press.
- TOMA Iulian, 2015: *Gilles Deleuze/Gherasim Luca: The Paradoxal Encounter between „Anti-Oedipus” and „Non-Oedipus”*. „Dada/Surrealism”, no. 20. <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1302>



Jakub Kornhauser

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-8904-9788>

**Obiekty obiektywnie ofiarowane
w *Biernym wampirze* Gherasima Luki
jako przedmioty niedostępne i ambiwalentne**

**Objectively Offered Objects
in *The Passive Vampire* by Gherasim Luca
as Ambivalent and Unapproachable Things**

Abstract: The paper analyzes the notion of objectively offered object (OOO) which is a crucial part of Gherasim Luca's Surrealist oeuvre. In the manifesto-like foreword to his early masterpiece, *The Passive Vampire*, Luca masterminds the game of constructing collage objects, which gain supranatural powers when offered to somebody. Becoming a fetish, the OOO could be interpreted in Hartmut Böhme's terms as ambivalent and unapproachable thing, shifted between desire and anxiety. With this concept Luca proves the predominant role of the Surrealist object in the theories and textual praxis of the Romanian avant-garde.

Keywords: Gherasim Luca, surrealism, Romanian avant-garde, object theory

Namysł nad obiektami zajmuje we wczesnej, datowanej na lata czterdzieste XX wieku, twórczości Gherasima Luki miejsce szczególne. Z jednej strony wynika to z jego ambicji metodycznego uzupełniania odkryć surrealizmu francuskiego. André Breton pisze ważne w tym kontekście manifesty z *Kryzysem przedmiotu* na czele w połowie lat trzydziestych, czym inspiruje przebywających w Paryżu Lucę i Gellu Nauma, przyszłych założycieli Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej (1940–1947), do obrania przedmiotocentrycznej perspektywy. Zdecydowana większość esejów programowych surrealizmu rumuńskiego będzie rozwijać wątki zrekontekstualizowanych relacji między człowiekiem a rzeczami, poczynając od Bretonowskich kategorii przypadku obiektywnego czy obiektu znalezionego. Z drugiej strony zainteresowanie obiektami bierze się z ogólniejszej zmiany charakteru późnych nurtów międzywojennej awangardy, szczególnie awangard środkowo-europejskich. Miejsce futurystyczno-konstruktywistycznej utopii wielkich, stechnicyzowanych metropolii zajmą katastroficzne wizje zniszczonych przez przemysł miast; w wizjach tych nierównościom społecznym towarzyszy zgiełek ideologii. Postdadaistyczne wezwania do anarchizacji codzienności ustąpią zaś mrocznym teoriom spod znaku kryzysu podmiotu – tym mroczniejszym, że podbitym wybuchem drugiej wojny światowej i jej konsekwencjami, odczuwalnymi dla twórców i dla sztuki jako takiej. Co za tym

idzie, emancypacja obiektów okaże się symptomem przewartościowania w zakresie ontologii współmieszkańców świata zewnętrznego oraz, w konsekwencji, świata wewnętrznego.

Obie tendencje można zaobserwować choćby w opublikowanym w 1940 roku manifestie *Świat, w którym żyjemy* autorstwa jednego z przyszłych liderów awangardowej praskiej Grupy 42 Jindřicha Chalupceckiego. Chalupcecký, niejako w kontrze do dogmatycznych ustaleń czeskiego surrealizmu lat trzydziestych, lecz i z duchem zmieniających się czasów, napisze: „Rzeczy są zatem czymś więcej niż tylko ograniczeniem i negacją podmiotu, są one również warunkiem i konstytutywnym elementem świadomości” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 178) – świadomości, co ważne, przynależnej nie tylko człowiekowi, lecz także przedmiotom. Przystają one wszak spełniać wyłącznie funkcje utylitarne i przekształcają się w nośniki nowych znaczeń: „Nie zmartwiałe, ujednolicone, typowe produkty abstrahujące od wspomnień, ale rzeczy żywe, niezaprzeczone, istniejące, wyjątkowe ze względu na swą krnąbrną tajemniczość, ze względu na swą nieredukowalną realność, zdolną potwierdzić i zapewnić realność życia podmiotu” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 178–179). Nie powinna zatem dziwić konstatacja, że obiekty jednocześnie żyją – a więc wymykają się realnemu poznaniu i realistycznym wzorcom obrazowania – oraz są realności i realizmu gwarantem. Paradoksalna natura obiektów tkwi w założeniach nadrzeczywistości (nadrealności), platformy styku marzenia sennego i jawy, które to założenia przedstawił w pierwszym *Manifestie surrealizmu* Breton (nadrealność to „pewnego rodzaju rzeczywistość absolutna”; BRETON, 1973c, s. 66), a którym poświęca uwagę także Luca w jednym z kluczowych dla ewolucji rumuńskiego surrealizmu manifestów. To w napisanej wspólnie z Dolfim Trostem *Dialektyce dialektyki* (1945) Luca notuje:

Rozpoznajemy w niesłuchanie konkretny sposób funkcjonowanie rzeczywistości naszego myślenia w życiu codziennym, obłądnie i marzeniach sennych. Te trzy możliwości stanowią dla nas przy tym wyłącznie sztuczne rozróżnienie podtrzymywane dla dezorientacji toku myślenia w różnorodnych warunkach zewnętrznych (LUCA, TROST, 2014, s. 518).

Nadrzeczywistość stapałaby zatem w jedno to, co realnie istnieje, oraz to, co istnieje w porządku irracjonalnym (na jawie – obłąd lub we śnie – marzenie senne).

Obiekty, wyzyskując swą „krnąbrną tajemniczość”, którą opisywał Chalupcecký, mają zdolność przemieszczania się między tymi porządkami, i to właśnie w tej zdolności upatruje Luca ich ponadstandardowego znaczenia dla procesu kreowania nowego,

nieedypalnego ładu. Nieedypalność natomiast, jak określa to Luca w tekście *Kubomanie i obiekty* (1945), wyłania się z postawy „opartej na nieeuklidesowej geometrii, mechanice nienewtonowskiej i biologii niepasteurowskiej”, która

może być porównana do ruchów wyzwolenia człowieka w takim stopniu, w jakim owe ruchy wyrażają, na planie całkowitej wolności, nieskończoną aktywność, pragnienie pragnienia (LUCA, 2014, s. 523).

Doktrynę nieedypalności objaśnia Luca w szeregu manifestów publikowanych tuż po zakończeniu wojny, a także wplata w sfikcjonalizowaną materię krótszych i dłuższych próz poetyckich. Mówiąc ogólnie, obiekty jawią się w tej koncepcji jako rozsądni utajonych mocy, dzięki którym są w stanie przeobrażać rzeczywistość na własnych warunkach – a więc z pominięciem przeszkody racjonalnej kontroli podmiotu ludzkiego nad działaniami jego własnych wytworów. Wszystko to ma w założeniu doprowadzić do zrealizowania podwójnego celu: wyzwolenia człowieka na wszystkich płaszczyznach egzystencji – zgodnie z sugestiami Bretona z *Drugiego manifestu surrealizmu* (1930), w którym mowa o „buncie absolutnym i całkowitym nieposłuszeństwie” wobec nawyków codzienności (BRETON, 1973a, s. 127) – oraz wyzwolenia przedmiotu spod kurateli człowieka. Innymi słowy, człowiek musi przypłacić wywalczenie pełnej wolności życiowej utratą dominacji w świecie – jakkolwiek byłby on definiowany. Obiekty, przeciwnie, uzyskują nieznan wcześniej status, lecz wcale nie musi się on wiązać z automatycznie osiągniętą ich wolnością od podmiotu.

Wróćmy do Luki. Ustaliliśmy, że obiekty są podporą jego surrealistycznej doktryny, w tym, specyficznie, teorii świata nieedypalnego. Najistotniejszym jednak faktem świadczącym o randze tej tematyki jest osobista predylekcja Luki do koncentrowania się zarówno w twórczości literackiej, jak i w pismach teoretycznych wokół zagadnienia obiektu surrealistycznego. Obiekty – rozumiane tutaj szeroko, jako wszystkie byty nie-ludzkie, którym nadaje się daleko posuniętą autonomię – funkcjonują w pracach rumuńskiego surrealisty na trzy co najmniej sposoby: jako elementy teorii (w manifestach); jako składniki obrazu poetyckiego (w prozach); wreszcie jako materialnie istniejące artefakty (których fotografie towarzyszą i manifestom, i prozom). Owo intermedialne pojmowanie obiektu, funkcjonującego jednocześnie na kilku płaszczyznach: fikcjonalnej i materialnej, nadrzeczywistej i realnej, a także literackiej i artystycznej (należy dodać, że Luca był również grafikiem tworzącym kolażowe formy – kubomanie inspirowane dadaistycznymi kolażami w stylu Tristana Tzary), powoduje, że trudno w odniesieniu do twórczości autora *Biernego*

wampira dokonywać sztywnych podziałów na teksty „czysto” fikcjonalne i eseje czy prace o nachyleniu teoretycznym.

Dobrym przykładem intermedialnego traktowania problematyki przedmiotu jest uchodzący za *opus magnum* Luki *Bierny wampir* (1945), złożony ze wstępu przedstawiającego teorię obiektu obiektywnie ofiarowanego (OOO), z właściwej prozy poetyckiej o fikcjonalnym charakterze oraz towarzyszących tekstowi fotografii fizycznie wytworzonych obiektów. Sama teoria OOO, analizowana przez Lucę również w wielu innych manifestach, leży u podstaw jego surrealistycznej filozofii. Gérard Durozoi twierdzi w swej monumentalnej *Histoire du mouvement surréaliste*, że w połączeniu z ideami głoszonymi w *Dialektyce dialektyki* teoria OOO stanowi sedno problematyki nieedypalności w pismach Luki, przyczynia się bowiem do przełamywania opozycji zewnętrzne – wewnętrzne oraz świadome – nieświadome i prowadzi do „rewolucyjnego przewyciężenia kompleksów uniemożliwiających człowiekowi uzyskanie wolności” (DUROZOI, 1997, s. 448)¹. Przy czym, jak wspomniałem, najgłębszym kompleksem, który według Luki zawiera w sobie wszystkie pozostałe i w sposób szczególny sprzyja zniewoleniu podmiotu, jest kompleks Edypa (nazwany przez Lucę „ropiejącą raną”; LUCA, 2014, s. 523). Proces zainicjowany w akcie tworzenia, jak pisze w odniesieniu do OOO Agnieszka Taborska, „dziwnych, onirycznych obiektów-fetyszy” (TABORSKA, 2007, s. 199) ma dialektyczny, rewolucyjny charakter „nieedypalny” wyrażający się poprzez burzenie barier racjonalności, codziennych przyzwyczajzeń i inicjowanie nowych relacji międzyludzkich. Owo burzenie wspomagane jest działaniem sił magicznych (Luca nader chętnie sięga po repertuar ezoteryki i okultyzmu, nieobca jest artyście również kabała) – Taborska sądzi wręcz, że „rzecz ofiarowana przemawia zaklętym językiem” (TABORSKA, 2007, s. 200).

Skąd więc idea obiektu obiektywnie ofiarowanego? W *Biernym wampirze* – dziele napisanym w dwóch wersjach językowych: francuskiej i rumuńskiej, a wydanym pierwotnie tylko po francusku – Luca szczegółowo opisuje ideę konstruowania i wprowadzania w obieg tajemniczych „obektów-fetyszy, obektów tabu czy totemów” (SELEJAN, 2007, s. 36). Obiekty takie uzyskują „obiektywną” moc w akcie ofiarowania (funkcjonują jako podarunki składane konkretnie wytypowanej już w trakcie konstruowania obiektów osobie), wywierając zakładany przez wytwórcę wpływ na osobę obdarowaną. Formuła ta zakłada rzeczywistość – w odniesieniu do rzeczywistości świata zewnętrznego – fabrykację obiektów, którą postulował w *Kryzysie przedmiotu* (1936) André Breton, w celu wprowadzania subwersywnych elementów o surrealistycznym charakterze w tkankę codzienno-

1 Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów – J.K.

ści. Skądinąd jeszcze wcześniej upominał się o nią na łamach „Le Surréalisme au service de la révolution” Salvador Dalí – rozwijał koncepcję produkowania „przedmiotów o funkcjach symbolicznych”, które miałyby być „upostaciowieniem pragnień” i łączyć się z empirycznymi doświadczeniami jednostki (DALÍ, 2005, s. 48). Wspólnym hasłem byłaby tu surrealistycznie uwarunkowana „całkowita rewolucja” przedmiotu, który po odpowiedniej rekontekstualizacji w przestrzeni nadrzeczywistości uzyskałby nowy status niezależnego bytu – i to właśnie w niezależności tkwiłaby jego moc fetysza.

We wstępie do *Biernego wampira* czytamy zatem o genezie tych intermedialnych, funkcjonujących na styku teorii, fikcji i materialności bytów:

Zabawa o jawnie megalomańskim charakterze umożliwiła mi spotkanie z nowym obiektem wywołanym przez pragnienie, obiektem, który rzucił straszliwe i fascynujące światło na wewnętrzne życie ludzkości. Zabawa, podczas której odkryłem wraz z przyjaciółmi symboliczną formę ekspresji, stojącą w sprzeczności z powszechną manią prześladowczą, polegała na wzajemnym obdarowywaniu się. Pozwalało nam to na równoczesną przyjemność z obdarowywania i bycia obdarowywanym [...]. Podczas tworzenia podarunków powstał pierwszy obiekt obiektywnie ofiarowany (OOO). Oczywiście, sam akt tworzenia podarunków i związana z nim ograniczona mobilność psychiczna są niczym wobec bezkresnych motywacji wypływających z aktu ofiarowania. Biorąc ten akt za stały punkt wyjścia, ofiarowany obiekt może rozwijać się w swej dynamicznej i wielokrotnej złożoności (LUCA, 2018, s. 9–10).

Już w tym początkowym fragmencie pobrzmiewają echa Bretonowskiego *Kryzysu przedmiotu*. Wydaje się, że Luca nie tylko przeprowadza paralelę z odpowiednim passusem z manifestu Bretona, lecz także uściśla ramy, w jakich obiekty poruszałyby się w nowej, zobiektywizowanej przestrzeni. Ich status uwzględniałby zatem dwoistość ich natury – z jednej strony zakorzenionej w nieświadomionych pragnieniach, z drugiej zaś całkowicie materialnej, poddanej pracy zmysłów wytwórcy i odbiorcy. Relacje między podmiotami – relacje, które powstałyby w wyniku dokonania się aktu ofiarowania obiektu – musiałyby się opierać na zasadzie nieskrępowanej wolności, czym wypełniałyby znamiona nieedytalności. Przypomnijmy, że Breton w *Kryzysie przedmiotu* relacjonował: „kiedy proponowałem fabrykację i puszczanie w obieg przedmiotów, które się przyśniły, nadanie tym przedmiotom konkretnego bytu, mimo niezwykłego wyglądu, jaki mogłyby przybrać, traktowałem to raczej jako środek niż jako cel [...].

Ale daleko ważniejszym niż produkcja takich obiektów celem, do którego dążyłem, było uprzedmiotowienie działalności sennie, jej przejście do rzeczywistości” (BRETON, 1973b, s. 164-165). Przeświadczenie autora o możliwości prowadzenia pozarozumowego dialogu z przedmiotami, które dzięki temu są w stanie przewyciężyć statyczność i uwolnić swoją oniryczną naturę, antycypuje pewność, z jaką Luca mówi o tym, że „ofiarowany obiekt może rozwijać się w swej dynamicznej i wielokrotnej złożoności”. Niemniej Luca rozpoczyna swój manifest od zarysowania osi podmiot-(wy)twórca – przedmiot-(wy)twór, choć, jak się zdaje, tylko po to, aby ten mechanizm rozregulować w części „fikcjonalnej” *Wampira*. Podkreślenie rangi podmiotu-(wy)twórcy nie oznacza przy tym redukcji oddziaływania obiektu. Przeciwnie, sam fakt nadania obiektowi mocy ewolucyjnej nakazuje myśleć o nim w kategoriach autonomicznego bytu. Ponadto Luca – inaczej niż Breton – opisuje spotkanie z obiektem, co sugerowałoby rodzaj równorzędnej relacji między podmiotem i przedmiotem. Przy czym „relacja pomiędzy poszukującym podmiotem i przedmiotem, który czeka na odnalezienie” (LUCA, 2018, s. 29), wcale nie musi świadczyć o zgodnym współdziałaniu obydwu uczestników zdarzenia. To „spotkanie” czy „odnalezienie” ma w sobie przecież wymiar nieledwie magicznego rytuału, u którego podstaw leży niemożliwość przewidzenia konsekwencji.

We wstępie do *Wampira* opisany jest choćby przypadek obiektu nazwanego *litera l*, będącego lalką z drugą główką (okraszoną wbitymi w nią żyletkami) przymocowaną w miejscu krocza – skądinąd obiekt ten przywołuje natychmiastowe skojarzenia z lalkami Hansa Bellmera. Narrator w trakcie nadawania lalce statusu obiektu obiektywnie ofiarowanego stwierdza:

lalka zaczęła wywierać na mnie ogromną presję [...] i zaczęła szeptać zaklęcia w języku czarnej magii; jej słowa brzmiały niczym prąjczyk i przypominały marzenia sennie (LUCA, 2018, s. 30).

Jawnie fetyszystyczna zależność, jaką odnajdujemy w tej relacji, opiera się na paradoksie podmiotowości. Z jednej strony podmiot powołuje do życia przedmiot, na który przelewa swoje żądze, by móc doznać spełnienia; z drugiej strony spełnienie to następuje dopiero wówczas, gdy podmiot wyrzeknie się swojej podmiotowości na rzecz obiektu-fetysza, który przejmuje w tym spotkaniu dominującą rolę. Dobrze obrazuje to choćby scena z ważnego filmu czeskiego surrealisty Jana Švankmajera *Spis-kowcy rozkoszy* (1996), w której skonstruowane z przedmiotów codziennego użytku (wałków do ciasta, gwoździ czy pędzli do golenia) „maszyny masturbacyjne” zostają przez jednego z bohaterów wprowadzone w ruch, by zaspokoić jego żądze, po chwili

zaś zaczynają poruszać się samoistnie, niczym zupełnie autonomiczne byty, i „biorą w posiadanie” ich wytwórcę. Obiekty obiektywnie ofiarowane w koncepcji Luki działałyby na podobnej zasadzie – wykorzystywałyby człowieka do wprowadzania ich w obieg, po czym natychmiast uniezależniałyby się od tego człowieka i awansowałyby do roli budowniczych nowego świata, świata rzeczy, określanego w *Biernym wampirze* jako „świat niespodziewanych zjaw i zjawisk” (LUCA, 2018, s. 62).

Jesteśmy tu blisko tego, o czym pisze w *Fetyzyzmie i kulturze* Hartmut Böhme, gdy rozważa warunki, jakie trzeba byłoby spełnić w drodze ku rzeczywistości uniezależnionych obiektów. U podstaw powołania takiego świata musiałyby leżeć swoisty „bunt przedmiotów”, który stanowiłby odpowiednik „niepohamowanego buntu”, o którym pisał w *Drugim manifeście surrealizmu* Breton. Wykorzystując pojęcie Erharta Kästnera, analizuje Böhme „możliwość strajku generalnego rzeczy” (BÖHME, 2012, s. 37), czyli sytuację, w której przedmioty „odwracają się i oddalają”, udowadniając „konserwatywnej krytyce”, że tkwi w nich utajona moc, wola, odczucia i potrzeba samookreślenia (BÖHME, 2012, s. 38). W koncepcji „buntu rzeczy” przejawia się wyraźna tendencja do antropomorfizacji przedmiotów, tak by „ożywić rzeczy, przyznając im status podmiotu, a zatem i prawa analogiczne do praw człowieka oraz autonomię” (BÖHME, 2012, s. 38). Jak czytamy w *Biernym wampirze*, „po raz pierwszy obiekty użytkowe, a więc nieistniejące, istnieją” (LUCA, 2018, s. 70). Ów „reżim użyteczności” (BÖHME, 2012, s. 34–35) przedmiotów, tak krytykowany przez surrealizm, obejmuje wydawanie im rozkazów, oczekiwanie niezawodności i katagorycznej uległości. „Bunt przedmiotów” polegałby na zakwestionowaniu tych „imperialistycznych” przyzwyczajzeń, które dobrze oddaje postulat, że „krzesło wolałoby nie stać”. „Świat rzeczy” zakładający ich „krnąbrną obecność” (BÖHME, 2012, s. 34) – która idzie w parze „krnąbrną tajemniczością” z manifestu Chalupeckiego – wymusza Bretonowską walkę z „bestią nawyku” (BRETON, 1973c, s. 77) i uniezależnienie od dominacji podmiotu.

W konsekwencji proces powoływania do życia obiektów obiektywnie ofiarowanych, określony przez Lucę jako „zabawa”, a więc domena dziecięcej, nieskrępowanej wyobraźni, nie zaś mrocznych sił, wskazywałby na chęć uprzedniego „udobruchania” przedmiotów, skłonienia ich do przyjaźniejszego nastawienia wobec wytwórcy. Przywołuje to na myśl „strategię okiełznania” zbuntowanych przedmiotów, którą za Grantem Davidem McCrackenem analizuje w studium *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów* Marek Krajewski. „Strategia okiełznania” może być realizowana na różne i wzajemnie sprzeczne sposoby. Najważniejsze z nich to „rytuały troski”, których celem jest „przebłaganie” przedmiotów opieką nad nimi, ich konserwacją, myciem, lub też – co dobrze oddaje intermedialność OOO – personifikowanie ich

i odnoszenie się do ich „dobrej woli” (KRAJEWSKI, 2013, s. 14–15). W tytułowej postaci biernego wampira znajdziemy ilustrację tego zjawiska: wampir Luki jest wyzuty z dominujących cech mocnego podmiotu, upodabnia się do cienia, a zamiast krwi pije mleko. W łaski obiektów zaś próbuje się wkupić obietnicą czułości, jak w passusie:

Dotarliśmy do ostatniej komnaty, mój obiekcie! Zejdźmy schodami, które zaprowadzą nas do zamkowych podziemi, dajmy się zwieść tym długim korytarzom, tym głosom dalekim jak rzeka widziana od ujścia w górę, stąpajmy delikatnie, aby nie zetrzeć kurzu spoczywającego na kamieniach (LUCA, 2018, s. 62).

Proces prześlągiwania obiektów wpisuje się zatem w fetyszystyczne inklinacje podmiotu, wprawia go w stan wewnętrznego rozedrgania spowodowanego utratą „zaprogramowanej” libidinalnej obsady; walka o względy obiektu – nawet jeśli określi się go poufale, lecz dzierżawczo „moim obiektem” – nie jest do wygrania.

Mechanizmy fetysyzacji obiektów objaśnia Luca w *Kubomaniach i obiektach*, gdzie opisuje zjawisko „obektów konstruowanych na odległość przy pomocy medium”, które otrzymuje się „dzięki erotycznemu zabiegowi mediumicznemu”, a które jest „projekcją własnej lubieżnej skłonności” na istniejące w nieświadomości byty (LUCA, 2014, s. 524). Wedle Böhme przedmiotem estetycznym – a więc również przedmiotem surrealistycznym (w każdym z intermedialnych wcieleń) – przynależy status fetysza. Taki obiekt „z samej swej istoty jest niedostępny [...]. Dzięki temu wykluczeniu z obszaru jakkolwiek pojętej poręczności, z wszelkiej społecznej cyrkulacji, dzięki swoistemu »zamknięciu« obiektu estetycznego zyskuje on nieuchronnie status fetysza – staje się (1) przedmiotem dewocyjnego kultu, który skupia się w jego niecodziennej i wyjątkowej sile atrakcji; (2) przedmiotem ambiwalentnym, oscylującym między zablokowanym pragnieniem przyswojenia a lękiem przed jego nadzwyczajną, fascynującą i przemożną naturą; (3) źródłem przyjemności, chronionej szkłem przed agresją obiektu, podobnie jak on chroniony jest przed nami” (BÖHME, 2012, s. 321–322).

Widać wyraźnie, że zaproponowane kategorie mogą odnosić się do obiektów obiektywnie ofiarowanych. Są one, po pierwsze, poddane kultowi – kultowi, który przybiera na sile dzięki niedostępności przedmiotu wyodrębnionemu spośród wielu innych, podobnych do siebie, a następnie „oddalonemu semantycznie” od pierwotnego, utylitarne kontekstu. Gdy czytamy w *Biernym wampirze* Luki, że obiekty „przemieszczane są między tornadami i mgłami” (LUCA, 2018, s. 85), „obiekty o żarzącej się rzeczy-

wistości wydostają się przez okna” (LUCA, 2018, s. 93), „cienisto-drapieżna zjawia” zaś staje się „jedynym dążeniem aż po kres mych dni” (LUCA, 2018, s. 106), to jasne staje się, jak bardzo zależy podmiotowi na restytucji swojego panowania również w przestrzeni nadrzeczywistej. Otóż wizja, w której ukazane są sposoby uniezależniania się obiektów, kontrapunktowana jest przez wyrazy uwielbienia dla ich fetyszystycznej mocy – tym bardziej pociągającej, im bardziej niedostępnej i trudnej do pochwycenia (duchowego i cielesnego). Obiekty określane są jako „te kamienie filozoficzne, które odkrywają, przeobrażają, wywołują halucynacje, które przekazują nasze wycie” (LUCA, 2018, s. 52), by podkreślić ich nieomal boskie (czy raczej: diable) pochodzenie.

Po drugie zaś, obiekty surrealistyczne byłyby „przedmiotami ambiwalentnymi”, i to na wielu poziomach. Böhme interesuje przede wszystkim brak możliwości dotarcia do istoty przedmiotu. Jednocześnie fascynujący i odpychający, bliski i odległy obiekt dysponuje „przemocną” naturą, sytuującą się na przecięciu rzeczywistości realnej i fikcjonalnej, materialnej i duchowej, codziennej i magicznej. Jednoczesne doznawanie pragnienia i lęku, blokujące prawidłowe rozwiązanie sytuacji libidinalnej, prowadzi do pogłębienia frustracji i zaburzeń tożsamości. Podmiot ulega manii prześladowczej – w roli prześladowcy obsadza zanimizowane obiekty – po czym zaczyna dążyć do samobójczej śmierci jako jedynej odpowiedzi na niemożliwe do zracjonalizowania naciski *superego*. Z jednej strony podmiot zapewnia sam siebie:

Jem, oddycham, piję, myślę, neguję, ubieram się i poruszam *afrodyzjakowo*. Utrzymuję każdą komórkę mojego organizmu w stanie permanentnego podniecenia (LUCA, 2018, s. 76);

z drugiej ujawnia swoją impotencję (rozumianą, rzecz jasna, wieloznacznie):

Poruszam się w gąszczu zdarzeń, które raz po raz mi umykają, wdycham zioła, o których zaplątanych korzeniach wolę nie wiedzieć, moje gesty są gestami nowicjusza (LUCA, 2018, s. 122).

Ambiwalencja zawarta w samych obiektach, która przenosi się na podmiot, prowokuje u niego hipnotyczne stany. W ich konsekwencji ów „mroczny przedmiot pożądania” musi stać się dla podmiotu symptomem ostatecznej klęski – klęski jako decyzyjnego agensa, ale także jako podmiotu jako takiego; innymi słowy, dokonuje się tu akt świadomej rezygnacji z podmiotowości na rzecz bytów nie-ludzkich, które przejmując status podmiotów, dokonują przewartościowania relacji z człowiekiem.

Kiedy narrator-bohater *Biernego wampira* ekspresyjnie sprawozdaje zmagania z materią:

Z czołem broczącym krwią posuwam się przez las obiektów, moje ubranie, skóra, mięśnie i skrzydła są rozrywane przez ich agresywne kanty (LUCA, 2018, s. 85)

- przypomina to sadomasochistyczną praktykę, której rezultatem może być jedynie śmierć w męczarniach. Pod pewnymi względami jesteśmy blisko doświadczenia Bess, głównej protagonistki *Przełamując fale* Larsa von Triera, która mimo świadomości niebezpieczeństw, jakie jej grożą, i wbrew wyznawanym przez siebie surowym zasadom moralnym zmusza się do aktów agresywnego seksu z bandytami tylko po to, by zadowolić libido swojego sparaliżowanego męża, co kończy się dla niej tragicznie; oczywiście w wypadku *Biernego wampira* mamy do czynienia z wizją całkowicie surrealistyczną, która jednak wychwytuje analogiczne mechanizmy ambiwalencji. Utracie męskości, a co za tym idzie, utracie podmiotowej tożsamości, następnie zaś jej zdublowaniu w czymś, co moglibyśmy nazwać nadrzeczywistością – tak jak dzieje się to w *Zagubionej autostradzie* Davida Lyncha – wtóruje wewnętrzne przekonanie podmiotu o konieczności wybrania radykalnych rozwiązań za wszelką cenę, nawet jeśli miałyby to być ostatnia decyzja w jego życiu. W tym sensie wybór śmierci – czy innej formy anihilacji własnej mocy sprawczej – jest tej mocy uwzniośleniem; tym samym ambiwalencja łączy się z niedostępnością.

Z tej perspektywy fetysz – w ambiwalentnej i niedostępnej postaci – byłby zatem fortunnym domknięciem ostatniego etapu postulowanej przez surrealistów „całkowitej rewolucji przedmiotu”; w pełni autonomicznym i ożywionym obiektem, który uzyskuje kontrolę nad wolą człowieka. Böhme notuje, że „fetyszyzacja oznacza triumf przedmiotu nad podmiotem: język staje się magicznym obiektem, któremu podlega podmiot i przez który – co więcej – jest dopiero wytwarzany, który ustanawia dopiero jego tożsamość” (BÖHME, 2012, s. 418) – zauważa coś, co można by wpisać w sens surrealistycznej estetyki. Mamy oto obiekt, który dominuje nad człowiekiem, mamy język sam będący samodzielny obiekt, mamy zredukowaną i zastąpioną przez obiekty postać ludzką, mamy wreszcie odrębną rzeczywistość – nadrzeczywistość – gdzie toczy się bezustanny proces transformacji. Podsumowaniem tego zjawiska w *Biernym wampirze* byłaby formuła OOOO, a więc „obiektywie ofiarowanego obiektowi” (LUCA, 2018, s. 62–63). Określa ona likwidację obecności podmiotu w akcie obdarowywania; w tej wizji przedmioty obdarowują się samymi sobą. Przeszkoda realności, jak twierdzi narrator, zostaje usunięta i zastąpiona komunikacją magiczną,

która obywatel się bez jakiegokolwiek udziału – aktywnego lub biernego – podmiotu. I w tym miejscu wracamy do schyłku międzywojennej awangardy: otóż likwidację podmiotu, a przynajmniej życia podmiotu pojmowanego w najprostszych biologicznych kategoriach, wizualizował sobie już Chalupceky, gdy pisał w przywoływanym manifestie *Świat, w którym żyjemy*: „Żyć, żyć. Wbrew wszystkiemu, mimo wygody, jaką niesie z sobą nie-życie” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 176). To dramatyczne – ale podbite omówioną tu ambiwalencją pragnienia i lęku – wezwanie rozbija się o świadomość końca, końca, od którego, paradoksalnie lub nie, mogą uchronić człowieka jedynie rzeczy, ale nie rzeczy „piękne, zadbane, delikatne, tylko rzeczy twarde, złe, tajemnicze, nieustępliwie realizujące swą nieprzenikalną konsystencję” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 178).

Bibliografia

- BÖHME Hartmut, 2012: *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*. Przeł. Mateusz FALKOWSKI. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BRETON André, 1973a: *Drugi manifest surrealizmu*. Przeł. Adam WAŻYK. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik, s. 125-150.
- BRETON André, 1973b: *Kryzys przedmiotu*. Przeł. Adam WAŻYK. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik, s. 162-170.
- BRETON André, 1973c: *Manifest surrealizmu*. Przeł. Adam WAŻYK. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik, s. 55-102.
- CHALUPECKÝ Jindřich, 2014: *Świat, w którym żyjemy*. Przeł. Hanna MARCINIAK. W: *Głuchy brudnopis. Antologia awangard Europy Środkowej*. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 173-179.
- DALÍ Salvador, 2005: *Objets surréalistes*. In: *L'objet surréaliste*. Éd. Emmanuel GUIGON. Paris: Jean-Michel Place, s. 48-54.
- DUROZOI Gérard, 2007: *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan.
- KRAJEWSKI Marek, 2013: *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- LUCA Gherasim, 2014: *Kubomanie i obiekty*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. W: *Głuchy brudnopis. Antologia awangard Europy Środkowej*. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 523-524.
- LUCA Gherasim, 2018: *Bierny wampir*. Przeł. i oprac. Jakub KORNHAUSER. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- LUCA Gherasim, TROST Dolfi, 2014: *Dialektyka dialektyki*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. W: *Głuchy brudnopis. Antologia awangard Europy*

Środkowej. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 509–520.

SELEJAN Anna, 2007: *Poezia românească în tranziție (1944–1948)*. București: Cartea Românească.


TABORSKA Agnieszka, 2007: *Surrealizm. Spiskowcy wyobraźni*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.

Varia



Joanna Szweda

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5839-3519>

Po-słowie katowickiej neoawangardy

Wokół tekstów Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika

After-word of the Katowice Neo-avant-garde

Around the Texts by Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik

Abstract: The main aim of this article is to open a discussion on literary and other, related strands in the works of two artists from Upper Silesia: Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik. They belong to the Katowice neo-avant-garde environment gathered around the group called Oneiron, active around 1970. The author analyses the relations between textual and visual strands in the oeuvres of both the artists. The article consists of two parts. The first part contains an introductory exploration of Halor's *Kopertografika*, which is a pioneering work of mail art in Poland, as well as a brief analysis of a few translations of this author, published in single copies as art books. The second part is devoted to Stuchlik and contains an analysis of his oneiric small prose works and a poem that has by now been archived.

Keywords: Oneiron, mail art, *Kopertografika*, neo-avant-garde, dream, symmetry

Słowem, po-słowie

We wstępie do *Nauki chodzenia* literackim przejawom polskiej neoawangardy przypisuje się „»niewczesność« wobec światowej kontrkultury” (ORSKA, 2018, s. 19) oraz „opóźniony powrót” w dyskursie kulturowym XX i XXI wieku. Szczególnie druga z tych cech zdaje się charakteryzować „późnych awangardystów” (ORSKA, 2018, s. 18) z katowickiej grupy Oneiron. Zarówno bowiem teksty archiwalne jej członków, zawarte w antologii *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku* (ZAGRODZKI, red., 2004), jak i chociażby artykuł Pawła Gawlika i Laury Waniek, uzupełniony o niepublikowane wcześniej informacje o życiu literackim oneironautów (GAWLIK, WANIEK, 2018, s. 225–261) **wybrzmiewają po-właściwym-słowie Oneironu**, wypowiedzianym niemal pół wieku wcześniej. Wiele dokumentów znajdujących się w prywatnych archiwach wciąż czeka na odczytanie. Zbiory pism Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika stanowią doskonały tego przykład. Niniejszy artykuł ma na celu otwarcie dyskusji o – niesłusznie, jak mi nie mam, zmarginalizowanych –

eksperymentach literackich i okołoliterackich autorstwa Halora i Stuchlika¹.

W kręgu neoawangardowej grupy Oneiron, do której – obok Halora i Stuchlika – należeli jeszcze – znacznie lepiej znani – Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz i Henryk Waniek, słowo zyskało uprzywilejowany status. Stanowiło pretekst dla niezależnej, kolektywnej i indywidualnej działalności plastycznej artystów z Katowic. Literatura – tłumaczona, czytana i żywo dyskutowana – była punktem wyjścia różnorodnych inicjatyw artystycznych, także parateatralnych oraz transdyscyplinarnych o prawdziwie undergroundowym charakterze. Wszystko odbywało się zatem **po słowie** – słowie przeczytanym, wypowiedzianym, spisany w aurze otwartości i „lokalnej gościnności” (SŁAWEK, 2019b).

Forpoczta – Antoni Halor i jego *Kopertografika*

Gdybyśmy narracje Oneironu pozbawili wątku literackiego, dorobek artystyczny Antoniego Halora zostałby znacząco uszczuplony. Mimo że w tekstach o Halorze w pierwszej kolejności wskazuje się jego działalność malarską i filmową, nie można zapomnieć o jego pasji literackiej. Zainteresowanie to Halor rozwinął w pełni dopiero po właściwym czasie działalności grupy Oneiron; powstały wówczas *Pejzaże mitologiczne* – cykl ukazujących się w miesięczniku „Śląsk” esejów, korespondujących z tematyką pracy doktorskiej Halora pod tytułem *Legenda i prawda. Wokół wybranych mitów w kulturze śląskiej* (HALOR, 2003); siemianowicki artysta podjął także wieloletnią współpracę z „Magazynem Hutniczym” i „Gońcem Górnośląskim”, na łamach których publikował pod pseudonimami Jan Długosz lub Jh. LONGOS. Z inicjatywy i w oprawie graficznej Halora powstawał wreszcie „Kalendarz Siemianowicki” (2004–2009), a w archiwum prywatnym twórcy znajduje się – łączący inspiracje obrazem i słowem – cykl poetycki zatytułowany *Nawet teraz*, poświęcony przedwcześnie zmarłej żonie autora. Co istotne, Halor chętnie wykraczał w swej twórczości poza ramy sztuk wizualnych i literatury, a najlepszym tego przejawem jest *Kopertografika* – eksperyment w stylu sztuki mail art.

¹ Szczególne podziękowania – za czas poświęcony na rozmowy o literaturze Oneironu, a także za udostępnienie materiałów archiwalnych na potrzeby niniejszego artykułu – składam Panu Zygmuntowi Stuchlikowi i Panu Jakubowi Halorowi. W tekście przywołuję również informacje pochodzące od Państwa Urszuli Broll, Henryka Wańka oraz Tadeusza Sławka, którzy podzielili się ze mną swoimi wspomnieniami w trakcie wywiadów – dziękuję Państwu za zaangażowanie i pomoc. Wyrazy szacunku i wdzięczności kieruję także do Pani Małgorzaty Borowskiej, kuratorki Pracowni „Piastowska 1” w Katowicach, miejsca kultowego i dawnej siedziby grupy Oneiron.

Zacznijmy jednak od wydanej przez Halora własnym sumptem w kilku egzemplarzach książki artystycznej – bogato ilustrowanego i zdobionego *Zegarmistrza* Gustawa Meyrinka, w tłumaczeniu i z szatą graficzną autorstwa Halora. Książka ta często powraca we wspomnieniach Wańka, Broll czy Stuchlika. Każdy z oneironautów otrzymał własny i niepowtarzalny egzemplarz *Zegarmistrza*. Kunszt wykonania – misterne zdobienia, ilustracje, inicjały okraszone ornamentem – przywodzi na myśl średniowieczne inkunabuły, a zarazem odzwierciedla afirmatywny stosunek Halora do literatury. W samym tekście zaś uwagę zwraca oryginalna, choć prosta składnia w archaizującym stylu. Halor stara się oddać w swoim przekładzie charakterystyczną praską tajemniczość i ukazać typowe dla autora *Golema* wątki alchemiczne:

„Co? Naprawić, żeby znów zaczął chodzić!” – zapytał zdumiony antykwariusz, nasunął okulary na czoło i spojrzał na mnie z niedowierzaniem. „Dlaczego panu w ogóle zależy na tym, żeby znów zaczął chodzić? Ma przecież tylko jedną wskazówkę i żadnych liczb na cyferblacie” – dodał, oglądając zegar w zamyśleniu pod jaskrawym światłem lampy; „tylko twarze z kwiatów, głowy zwierząt i demonów zamiast godzin” – zaczął liczyć i rzucił mi badawcze spojrzenie. „Czternaście? Dzielimy przecież dzień na dwanaście części. Nie widziałem jeszcze takiego dziwoląga. Radzę panu – niech pan to zostawi tak, jak to jest [...]”. Antykwariusz wywnioskował z tego, że obstają przy swoim życzeniu uruchomienia zegarka, pokiwał głową, wziął nożyk z kości słoniowej i otworzył ostrożnie oprawioną w drogą kamienie kopertę, na której widoczny był wymalowany, stojący na kwadrydze baśniowy stwór: mężczyzna z piersiami kobiecymi, dwa węże zamiast nóg, głowa koga, w prawej ręce słońce, a w lewej bicz (MEYRINK, 1967).

Wykonanemu na potrzeby oneironowych dyskusji przekładowi Halora daleko do machinalnej surowości. Warstwa stylistyczna *Zegarmistrza* jest urozmaicona – znajdziemy tutaj efektowne epitetę, dynamizujące tekst wykrzyknienia, peryfrazy, poetyzmy, aliteracje. Mimo to język zachowuje swą przejrzystość, a fabuła noweli rysuje się jako spójna i wciągająca opowieść o duchowej inicjacji Meyrinka. W 1993 roku *Zegarmistrz* doczekał się oficjalnego polskiego przekładu, który został dołączony do drugiego numeru miesięcznika „Nie z Tej Ziemi”. Tekst w tłumaczeniu Leszka Mateli trafił do biblioteki pracowni przy ulicy Piastowskiej w Katowicach i zajął miejsce w licznych zbiorze czasopism z dziedziny ezoteryki i astrologii. Dla porównania przytoczę opublikowane dwadzieścia sześć lat po przekładzie Halora tłumaczenie tego samego fragmentu:

- Ten? Wyregulować? Żeby znowu chodził? - spytał zdziwiony antykwariusz, nasuwając okulary na czoło i patrząc na mnie z osłupieniem. - Dlaczego właściwie chce pan, żeby znowu chodził? Ma przecież tylko jedną wskazówkę... i brakuje mu cyfr na tarczy - dodał, oglądając zegarek w jaskrawym świetle lampy. - Zamiast godzin są tylko twarze kwiatów, głowy zwierząt i demonów. Zaczął liczyć, przyglądając mi się pytająco: - Czternaście? Przecież dzień na tarczy dzieli się na dwanaście części! Tak rzadkiego dzieła jeszcze nie widziałem. Radzę panu, niech pan pozostawi rzecz taką, jaka jest. [...] Antykwariusz wywnioskował z tego, iż chce trwać w swoim postanowieniu, aby zobaczyć, jak znowu chodzi. Potrząsnął zatem głową, wziął nożyk z kości słoniowej i otworzył przyozdobioną kamieniami szlachetnymi oprawkę zegarka, na której namalowano baśniowego stwora stojącego na kwadrydze. Była to postać o kobiecych piersiach, z dwoma wężami zamiast nóg, i o koguciej głowie, trzymająca w prawej ręce słońce, a w lewej pejcz (MEYRINK, 1993, s. 14).

Zarówno Halor, jak i Matela starali się oddać w swych przekładach złożoność psychologicznych procesów bohaterów. Fragmenty nie różnią się znacząco na poziomie leksykalnym. Zamiennie pojawiają się określenia takie jak: „tarcza” - „cyferblat”, „rzadkie dzieło” - „dziwolaż” czy „oprawa zegarka” - „koperta”, nadal jednak mowa o synonimach lub wyrazach na tyle zbliżonych pod względem semantycznym, że różnica ta nie determinuje rozumienia tekstu. Ostatnie wersy przytoczonego fragmentu zostały przez Matelę rozbite - nie zrobił tego Halor w swoim tłumaczeniu - na dwa osobne zdania, dzięki czemu opis zdobienia zegarka należącego do narratora stał się bardziej klarowny. To zarazem jedyne w porównywanych tłumaczeniach miejsce, w którym warianty istotnie się od siebie różnią. Rozbieżność tkwi w nazwaniu postaci znajdującej się na kwadrydze „postać o kobiecych piersiach” lub „mężczyznę z piersiami kobiecymi”. O ile w pierwszym przypadku może chodzić wyłącznie o sylwetkę antropomorficzną o kobiecych cechach, drugi fragment przywodzi na myśl postać hermafrodyty. Figura androgyna - „sylwetka charakterystyczna dla tradycji orfizmu, gnostycyzmu, hermetyzmu, kabały, alchemii czy jungowskiej psychologii analitycznej” (BATTISINI, 2002, s. 100) - była dla Oneironu bardzo istotna, podobnie jak wszystkie z wymienionych szkół myślowych, które poddawano przy Piastowskiej mniej lub bardziej zaawansowanym analizom. Nie dziwi więc, że „ein Mann mit frauenbrüsten” (MEYRINK, 2020) stanowił dla Halora mężczyznę z kobiecym biustem, a nie, jak miało to miejsce w późniejszym przekładzie, ludzką postać o kobiecych cechach. Strategia, jaką obrał w swym tłumaczeniu artysta, silniej

odzwierciedla sprzeczność natury postaci z zegarka – tak zwaną jedność przeciwieństw, ukazywaną od starożytności pod postacią hermafrodyty lub węża Uroborosa (FRANZ, 2015, s. 219).

Korespondencyjny obieg wydawnictw własnych Halora stanowił ledwo preludium do jego sztuki poczty. Siemianowickiego artystę uważać można bowiem za prekursora polskiego mail artu. Jego *Kopertografika* (HALOR, 1960–1966), której pokaz miał miejsce w ramach warszawskiego Salonu Debiutów w 1966 roku, należy do eksperymentów granicznych – łączących w sobie pasję do obrazu oraz fascynację pismem. Zdaniem Piotra Rypsona mail art mówi „zawsze o kontakcie pomiędzy ludźmi: człowiek + człowiek + człowiek... brzmi to jak truizm, jak często trzeba pisać takie słowa, ale tak to właśnie jest” (RYPSON, wybrał i oprac., 1985, s. 7). Ów kontakt między ludźmi w *Kopertografice* uwidacznia się w jej trzech głównych składowych; są nimi: 1) koperta (kanał lub łącznik sztuki i korespondencji pocztowej); 2) sztuka (wyrażona w obrazie i słowie); 3) komunikacja. Tak jak mail art, zwany też „sztuką kontaktu” (RYPSON, wybrał i oprac., 1985, s. 11), *Kopertografika* Halora gwarantowała przepływ informacji (ryc. 1).

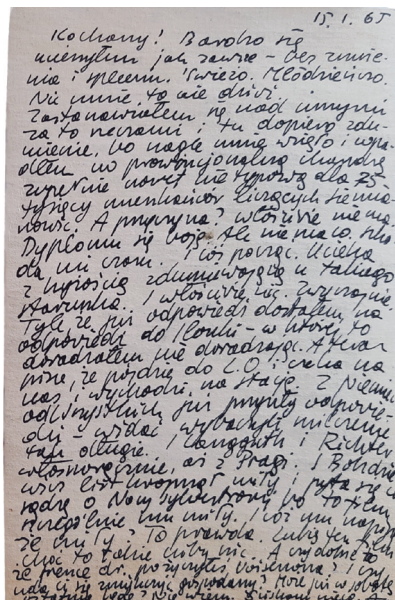


Ryc. 1. Antoni Halor:
Kopertografika (1960–1966)
Koperta adresowana do
Henryka Depty.
Źródło: HALOR, 1960–1966.

Dziś starannie przyozdobione przez Halora listy – ich wizualna i literalna formuła wraz ze znaczkami i stemplami – pozostają w zbiorach prywatnych Jakuba Halora, syna artysty, oraz Henryka Depty, adresata listów i inicjatora warszawskiego pokazu tej wyjątkowej epistolografii, który odbył się 20 kwietnia 1966 roku w warszawskim Salonie Debiutów. O wydarzeniu tym możemy przeczytać w archiwalnym numerze czasopisma „Dookoła Świata”: „Co to jest kopertografika? Jak sugeruje sama nazwa, kopertografika polega na wkomponowaniu pomysłów graficznych w kopertę, co w polskim wydaniu jest o tyle cenne, iż koperty nasze są na ogół ohydne, a w najlepszym razie szablonowe” (B.A., 1966, s. 10). Choć w opisie tym „wkomponowanie grafik w przestrzeń koperty” bynajmniej nie wydaje się skomplikowane, koncept

Halora zasługuje na miano białego kruka na mapie aktywności górnośląskiej neoawangardy.

Na *Kopertografikę* składają się dwie zasadnicze przestrzenie: zewnętrzna i wewnętrzna. Podczas gdy pierwsza, najogólniej, odnosi się do pola pisma i obrazu wyznaczonego przez kopertę, druga kryje się w jej środku – wymaga otwarcia koperty, sięgnięcia w głąb (ryc. 2).



Ryc. 2. Antoni Halor: *Kopertografika* (1960–1966)

Od lewej: koperta (adresowana do Henryka Depty) i jej wnętrze (list opatrzony datą 15 stycznia 1965).

Źródło: HALOR, 1960–1966.

Gdybyśmy wpisali dzieło Halora w szereg działań spod znaku mail artu, moglibyśmy – jak czyni to z innymi przykładami tej sztuki chociażby Grzegorz Dziamski – upatrywać źródeł *Kopertografiki* w ruchu dada z początku ubiegłego stulecia (DZIAMSKI, 1995, s. 76). Podobnie o pierwotnych inspiracjach mail artu pisze Rypson, który podkreśla buntowniczy charakter przedsięwzięcia: „wielka część mail artu powstaje w świecie absurdu; anarchia tworzenia, futur-gappismo Vittore Baroniego, neo-dada artystów kalifornijskiej zatoki – jeszcze nieskostniałe w historycznym urozmaiceniu – mówią o tej samej samotności, która stwarzała buntowników sztuki sprzed lat – już! – siedemdziesięciu” (RYPSON, wybrał i oprac., 1985, s. 8).

Ozdabianie kopert, istotnie, miało w sobie pierwiastek buntu i politycznej zaczepki, ocierało się w końcu o zabawę – z kon-

wencją, z polityką państwa², z powagą instytucji Poczty Polskiej, a także z *alter ego* autora i odbiorcy, o czym świadczą żartobliwe formy adresowania listów. Przyjaciel Halora, zwany między innymi „Henrykiem van Deptą”, „Jaśnie Wielmożnym Dobrodziejem”, „Waćpanem Henrykiem” czy – nieco bardziej pieszczotliwie – „Henryczkiem”, był głównym adresatem listów (w liście Halora do Depty z 15 stycznia 1965 roku przywołane są także nazwiska piszących z Pragi Vanggutha i Richtera, co poszerza krąg korespondujących z artystą osób). *Kopertografika* Halora nie docierała do szerszego grona odbiorców, a więc nie tworzyła, charakterystycznego dla mail artu, efektu sieci – krajowych i międzynarodowych relacji, kontaktów. Dekorowaniu kopert nie można przypisać miana awangardowego performansu czy jednodniówki, był to raczej kularowy i rozłożony w czasie eksperyment. Wypełnienie obu przestrzeni – kopert i listów – stanowiło autorski projekt Halora, ale sens *Kopertografiki* tkwił także w dobranym duecie nadawcy i odbiorcy. Pomysł nie został wchłonięty przez kulturę popularną, jak w wielu przypadkach mail artu zachodniego, choć kilkukrotnie próbowano go naśladować. *Kopertografika* spełniała też swoją podstawową funkcję – była nośnikiem informacji, medium służącym wymianie myśli i sposobem komunikowania się. W tym kontekście znów na uwagę zasługuje myśl Dziamskiego: „Rzeczywiście, przedstawiciele awangardowych kierunków początku stulecia bardzo często korzystali z usług poczty, informując się wzajemnie o swoich planach artystycznych, wysyłając manifesty, katalogi, publikacje i otrzymując podobnego rodzaju wydawnictwa od innych ugrupowań, a wszystko po to, by zapewnić sobie stały kontakt ze środowiskiem europejskiej awangardy, scalić wysiłki poszczególnych grup oraz zyskać orientację w aktualnych przeobrażeniach myśli awangardowej” (DZIAMSKI, 1995, s. 76). Jeśli taki był początek mail artu w Europie, to w skali mikro, w obrębie zjawisk, jakie zachodziły w grupie Oneiron, sztuka poczty Halora mogła być impulsem do powstania „Nowego Bezpretensjonalnego Pisma Świętego” – prężnie działającego periodyku, który, podobnie jak koperty Halora, realizował schemat: koperta, sztuka, komunikacja. Poczta okazała się odrębnym i efektywnym polem uprawiania sztuki i przekazywania informacji w jednym, a wyjątkowa oprawa, o którą zadbał siemianowicki artysta, stanowiła niestandardowy i efektowny sposób przełamania szarżyzny dookolnej rzeczywistości. Medium to częściowo uchylało się od cenzorskich ingerencji, co wpłynęło na jego popularność w świecie niezależnej sztuki.

2 Na myśl przychodzi jeden z trzech głównych przymiotów literatury mniejszej w ujęciu Félix'a Guattariego i Gilles'a Deleuze'a, czyli upolitycznienie literatury, w tym przypadku epistolografii (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 86).

Nie sposób omówić tutaj choćby części zawartości *Kopertografiki* Halora, dlatego dalsza jej charakterystyka będzie wyłącznie próbą rozpoznania materiału.

Losowo otwarty list, opatrzony krakowskim adresem Depty, zawiera rękopis, którego odczytanie nie należy do zadań najłatwiejszych. Kolorowe pismo, naniesione na papier za pomocą farb i grubego pędzla, zawiera fragment *Ballady o paniach minionego czasu* (VILLON, 1461) w przekładzie Halora. Dalsza treść utworu znajdzie się w odrębnych kopertach, prawdopodobnie więc autor tłumaczył i przesyłał koledze balladę partiami. Następna koperta zawiera fragment *Medytacji XVII* autorstwa Johna Donne'a, która w tłumaczeniu Halora brzmi następująco:

Nikt samotną nie jest wyspą, każdy częścią kontynentu –
ziarnko piasku w równym stopniu pomniejsza Europę, gdy
porwane falą, jak zniknięcie przyłądka, domu przyjaciół
czy twego własnego. Każda ludzka śmierć umniejsza mnie.
Bowień częścią jestem ludzkości. Przeto nie pytaj, komu
bije dzwon – bije on tobie (DONNE, [b.r.]).

Na wewnętrznej stronie kopert również zamieszczane były liczne rysunki, szkice, obrazki – małoformatowe dziełka, które reprezentują drugi zbiór wchodzący w skład zawartości *Kopertografiki* – warstwę obrazową. Na uwagę zasługuje misterne wykonanie i bogactwo materiału ilustracyjnego zachowanego w listach. Tematyka dzieł plastycznych krąży wokół świata fantastyki i mitologii, motywów z dawnego malarstwa czy postaci popkultury. Właściwym miejscem warstwy wizualnej jest jednak zewnątrz *Kopertografiki*, stanowiące ciekawy spłot słowa i technik plastycznych. Ważnym elementem kopert są nie tylko ilustracje naniesione farbą, lecz także wariacje interkolażowe, obrazy nakrapiane tuszem czy misterna ornamentyka. Ostatni element zaś, niejako wieńczący dzieło, to sam znaczek pocztowy – przypieczętowany stemplem, odpowiednio wkomponowany, dopasowany kolorystycznie i wielkościami materiał o wartości historycznej, którego pojawienie się na kopercie stanowić mogło rodzaj politycznej prowokacji.

Czy w *Kopertografice* Halora istnieje jakiś szczególny związek pomiędzy tym, co plastyczne, a tym, co literackie? Bywa, że obrazki dodawane są do treści listu na zasadzie luźnych skojarzeń; czasem stanowią element materiału towarzyszącego treści; innym razem pełnią wyłącznie rolę zdobienia. Zarówno umieszczenie ilustracji na kopertach, jak i wewnątrz świadczyć mogłoby o bliskości obu sposobów wyrażania się. Bardziej radykalna teza głosi zaś, że obraz i słowo w kopertografikach Halora – a także w innych granicznych działaniach oneironautów – stanowią nierozzerwalny duet.

Widzące ręce Zygmunta Stuchlika

Jako poeta Zygmunt Stuchlik zadebiutował 17 czerwca 1968 roku w pracowni Oneironu przy Piastowskiej. Tego dnia oneironauci zajmowali się zjawiskiem snu (URBANOWICZ, 2006, s. 61), a orzeski artysta pełnił rolę prowadzącego i odpowiadał za część materiałów edukacyjnych. Zaprezentował wówczas własny utwór, który – podobnie jak pozostałe z jego pism, nie licząc eseistyki historycznej z lat późniejszych – epatował wizją o tyle intrygującą, co surreálną:

Trzymałeś już z pewnością w rękach własne oczy.
Oglądałeś je zafascynowany ich błyskiem
i nigdy nie czułeś jeszcze tak jak w tej chwili
niezbędności tego organu.
Niemniej doświadczyłeś jedynie ich zewnętrznego wyglądu
– wewnątrz pozostały nie poznane.
A jednak nie były Ci obce
i z ulgą włożyłybyś je nie naruszone w ich naturalne łożysko,
gdyby nie pewne odkształcenia – skutek niezwykłych
warunków
w jakich się znalazły: oto widzisz je zwiędłe i pomarszczone
jak przebita powłoka pęcherza.
Pozostałeś pomimo tego obojętnym obserwatorem,
a zniszczenie twojej własności nie sprawia ci
spodziewanego bólu.
Uświadamiasz sobie bowiem, że prócz wzroku,
który wcale nie utracił ostrości widzenia,
zyskałeś jeszcze widzące ręce.
Nigdy dotąd nie przeżyłeś tak doskonałej radości.

(Z. Stuchlik: *Widzące ręce* –
cyt. za: ZAGRODZKI, red., 2004, s. 70)

Dwa lata przed odczytem przy Piastowskiej odbyła się wystawa wczesnych prac malarskich Stuchlika w Galerii Studio 66 w Domu Artysty Plastyka w Warszawie. Recenzent tego wydarzenia Marian Bogusz podkreślił, że obrazy orzeskiego twórcy „przywodzą raczej na myśl magiczny znak dłoni odciskany u wejścia do skalnych jaskiń, który bronić miał pierwotnego człowieka przed złem czyhającym wśród otaczającego go świata” (BOGUSZ, 1966, s. 10). W *Widzących rękach* wykorzystano bogatą symbolikę zmysłu wzroku – która odgrywa niebagatelną rolę w procesie interpretacji snu – oraz podkreślono uprzywilejowaną pozycję widzenia w klasycznej hierarchii doświadczania. „Akt widzenia wyraża korespondencję z aktem ducha, symbolizuje zatem rozumienie” (CIRLOT, 2007, s. 284); dodatkowo oko konotuje skojarzenia z żywiołem ognia jako pierwiastkiem mądrości, pierwiastkiem boskim. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że wiersz Stuchlika, podob-

nie jak wczesne malarstwo materii, uaktywnia pewną pierwotną i instynktowną więź łączącą oko i dłoń, widzenie i dotykanie, poznanie wzrokowe i sensoryczne. Ze zjawiskiem tym koresponduje obraz Stuchlika *Ave caesar*, którego motywem przewodnim są palce dłoni – smukłe kamienne posągi, sięgające nieba. Kompozycja przypomina piętrzące się skały lub ludzkie sylwetki zastygłe w błagalnych pozach. Zdaje się, jakby tłum skamieniałych dłoni domagał się czegoś, kierował w stronę nieba niemy krzyk (ryc. 3).



Ryc. 3. Zygmunt Stuchlik:
Ave caesar (1980).
Płótno, olej, 55 × 55 cm.
Źródło: STUCHLIK, 2008,
s. 57.

To wyrażone w obrazie pragnienie – za sprawą bliskości dłoni i oka – odnosi się do samej praktyki czytania, do odbioru literatury, a w szczególności jej warstwy wizualnej. Stuchlik, podobnie jak reszta oneironautów, był zagorzałym bibliofilem, książka stanowiła dla niego medium o potencjale transgresyjnym. Choć do podstawowych par skojarzeń w obrębie lektury należą czytanie i widzenie, autor *Relacji...* nie kwestionuje wartości czytania opartego na dotyku. Wręcz przeciwnie, Stuchlik uprzywilejowuje sensoryczne poznanie, a wspomnienia artysty dotyczące parafialnej biblioteczki³ przywodzą na myśl fragment *Dotyku*

³ Stuchlik przyznał w wywiadzie, że w młodości czytanie było jego prawdziwą obsesją, a biblioteka stanowiła dla niego drugi dom (STUCHLIK, 2019).

literatury Krystyny Koziółek: „w szkole podstawowej alfabet nie wzbudzał we mnie intelektualnego niepokoju. Jak niewidoma, zawierzyłam kształtom liter pisanych, z którymi właściwy kontakt odbywał się poprzez ołówek lub pióro. Trud pracy w literach, utrzymanie nieosiągalnego wzoru przykładów, gumowanie lub skrobanie żyłką kształtów niewydarzonych [...] – wszystko to stanowiło namacalny dowód, że praca nad językiem odbywa się ręcznie; że język, wbrew cielesnemu położeniu, działa za pomocą dłoni, że jest rzemiosłem rąk” (KOZIOŁEK, 2017, s. 55).

Stuchlik wykazuje w swoim tekście tę wyjątkową świadomość rzemiosła, o której pisze Koziółek. Dostrzega też potrzebę powrotu do swoistego „rytuału poznania” opartego na tym, co intymne i cielesne, materialne i duchowe. Jak zaznacza Władysław Strzemiński, „naszego widzenia nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej [...], widzenie – to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych” (STRZEMIŃSKI, 1958, s. 13), toteż proces ów powinien przebiegać na wielu poziomach, w sposób dynamiczny oraz angażujący twórcze pokłady wyobraźni i intelektu. Warto przywołać w tym miejscu słowa Anny Sobolewskiej, zwracające uwagę na fakt, iż „marzenie senne, oprócz tkanki fabularnej i słownej, zawiera żywioł jakiejś obrazowo-uczuciowej »masy plastycznej«, wypełniacza, który wdziera się wprost w świadomość” (SOBOLEWSKA, 1999, s. 15). Gdy mowa o wyobraźni artysty malarza, określenie użyte przez autorkę *Map duchowych współczesności* zdaje się jeszcze pełniej oddawać istotę tegoż zestawienia, wedle którego materia snu i ekspresja twórcza uzupełniają się, mają pewien wspólny rdzeń. **Sfera snu**, którą obrał Stuchlik jako przedmiot swych artystycznych dociekań i prób literackich, **okazała się podatnym na eksperymenty gruntem, miejscem zderzenia świadomego i nieświadomego**. Na styku jawy i snu, podobnie jak na skraju zmysłów, wytwarza się sfera silnie zindywidualizowanego poznania. Jest to przestrzeń podobna do tej, którą Gaston Bachelard nazywał „domem onirycznym”: „Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy, idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów” (BACHELARD, 1975, s. 301).

Przestrzeń upragniona, wyidealizowana i utopijna, nieosiągalna, choć obecna w snach, jest niemalże możliwa do uchwycenia dłońmi, namacalna, jak w wierszu Stuchlika. Swoim zaangażowaniem się w badanie sfery snu Stuchlik aktywizuje dodatkową, surreálną aparaturę, niezbędną do przetrwania w świecie, które-

go „rzeczywista fantastyczność” polega na skrajnym ignorowaniu duchowych potrzeb. Tego pragnęli oneironauci: poszerzyć horyzont – uszczuplony w realnym świecie o wszelkie niedogodności czasu, w którym przyszło grupie funkcjonować – dzięki zagłębieniu się w nieosiągalne: sferę snu i nieświadomości, które oferują poznanie wykraczające poza schematycznie nakreślone ramy zmysłów. Myślenie z ducha mistyczne i metafizyczne, ewokowane za pośrednictwem sfery snu, wkracza w twórczości Stuchlika na poziom świadomości ekologicznej (co dalece wyprzedza tamte czasy), która upomina się tutaj o trzecią kulturę, symbiotycznie zakotwiczoną w sztuce i cielesności (FIEDORCZUK, BELTRÁN, 2015, s. 39). Metafizyka materii, o której wspomina Marian Bogusz, dowodzi, że domem jest ciało, domem jest ziemia, domem jest podziemna przestrzeń śląskich kopalń i domem jest sen – enklawa pierwotnych wyobrażeń.

Literami malowane

Sądzę, że w twórczości Stuchlika, tak jak w pismach Bachelarda, chodzi o „przebywanie oniryczne” (BACHELARD, 1975, s. 303) – przebywanie nie tylko za sprawą wspomnień, lecz także poprzez głębsze warstwy nieświadomego. Potwierdzają to słowa orzelskiego artysty:

używam słowa „sen” w dwu odmiennych znaczeniach: sen jako stan wyłączonej świadomości podczas codziennej regeneracji ciała i ducha (niem. *Schlaf*) oraz sen jako proces śnienia (niem. *Traum*). Używa się wprawdzie określenia „marzenie sennie”, lecz jest ono mylące, bo sugeruje jedynie kompensacyjny charakter śnienia, a tu opisujemy wszak zjawisko bogatsze, o znacznie bardziej złożonej funkcji (STUCHLIK, 2008, s. 3-4).

Cirlot pisze, że „tym, czym dla jakiegoś ludu, kultury bądź momentu historycznego jest mit, dla życia jednostkowego jest symboliczny obraz ze snu, wizja, fantazja bądź ekspresja liryczna” (CIRLOT, 2007, s. 25). To myślenie bliskie Jungowskiej wizji archetypu, którego znamionymi formami wyrazu będą właśnie mit lub bajka (JUNG, 2016, s. 13). Sam Stuchlik również rozumie sen jako doświadczenie zwielokrotnione, odbywające się w przestrzeni wyjątkowo głęboko zakorzenionej. Pierwsze wersy kolejnego, znajdującego się w archiwaliach wiersza wizualnego Stuchlika przywodzą natomiast na myśl wstęp do mitycznej opowieści, o której pisał Cirlot. *Symetria Naturalna* wchodzi w skład rozbudowanego układu, który w całości przypomina fraktalne, organiczne obrazy lub sekwencję komórek w mikroskopowym powiększeniu (ryc. 4).

wodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
ruchowo-słownikowym, świecie dwubiegunowym,
ychotomicznych układów wypełnionych przeci-
twnami, sprzecznościami. *Symetria Naturalna*
t bowiem zjawiskiem typowym dla świata
eograniczonej i nieskończonej złożoności,
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próba opisanie fenomenu)

Już megaliczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsca,
służyły mu do nawiązania kontaktu z Bogiem,
akiego spotkania, co oczywiście, wynikała z zako-
wiadomości kolektywnej gatunku ludzkiego przekona-
niata idealnego. Zastanawiający jest jednak fakt, że struk-
turalnie się zawsze i wyróżnia również dzisiaj cechami,
rdynie w *Symetrii Naturalnej*, zadziwiający zjawisku wym-
heliocentrycznym świecie. Człowiek „intuicyjnie” odkrył
ści *Symetrii Naturalnej*, przypisując jej trafnie boskie pocho-
dzenie. Właściwością *Symetrii Naturalnej* jest mianowicie zdolność łączenia lub
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicznego z czasem ducht-
netrnej z przestrzenią wewnętrzną. Dlatego też przez niektó-
runge, 1777-1810) uważana jest za pozostałość po raju, który,
tyś na ziemi. Próby racjonalnego wyjaśnienia zjawiska będą
wodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
ruchowo-słownikowym, świecie dwubiegunowym,
ychotomicznych układów wypełnionych przeci-
twnami, sprzecznościami. *Symetria Naturalna*
t bowiem zjawiskiem typowym dla świata
eograniczonej i nieskończonej złożoności,
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próba opisanie fenomenu)

Już megaliczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsca,
które służyły mu do nawiązania kontaktu z Bogiem.
Potrzeba takiego spotkania, co oczywiście, wynikała z zako-
dowanego w świadomości kolektywnej gatunku ludzkiego przekona-
nia o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jednak fakt, że struk-
tura tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia również dzisiaj cechami,
które odkrywamy jedynie w *Symetrii Naturalnej*, zadziwiający zjawisku wyst-
ępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek „intuicyjnie” odkrył
niezwykle właściwości *Symetrii Naturalnej*, przypisując jej trafnie boskie pocho-
dzenie. Właściwością *Symetrii Naturalnej* jest mianowicie zdolność łączenia lub
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicznego z czasem ducht-
netrnej z przestrzenią wewnętrzną. Dlatego też przez niektó-
rych badaczy, (P.O.Runge, 1777-1810) uważana jest za pozostałość po raju, który,
jak się sądzi, był kiedyś na ziemi. Próby racjonalnego wyjaśnienia zjawiska będą
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
w świecie przyuczynowo-słownikowym, świecie dwubiegunowym,
świecie dychotomicznych układów wypełnionych przeci-
wienstwami, sprzecznościami. *Symetria Naturalna*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla świata
nieograniczonej i nieskończonej złożoności,
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria Naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próba opisanie fenomenu)

Już megaliczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsca,
które służyły mu do nawiązania kontaktu z Bogiem.
Potrzeba takiego spotkania, co oczywiście, wynikała z zako-
dowanego w świadomości kolektywnej gatunku ludzkiego przekona-
nia o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jednak fakt, że struk-
tura tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia również dzisiaj cechami,
które odkrywamy jedynie w *symetrii naturalnej*, zadziwiający zjawisku wyst-
ępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek „intuicyjnie” odkrył
niezwykle właściwości *symetrii naturalnej*, przypisując jej trafnie boskie pocho-
dzenie. Właściwością *symetrii naturalnej* jest mianowicie zdolność łączenia lub
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicznego z czasem ducht-
netrnej z przestrzenią wewnętrzną. Dlatego też przez niektó-
rych badaczy, (P.O.Runge, 1777-1810) uważana jest za pozostałość po raju, który,
jak się sądzi, był kiedyś na ziemi. Próby racjonalnego wyjaśnienia zjawiska będą
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
w świecie przyuczynowo-słownikowym, świecie dwubiegunowym.

skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody po-
w świecie przyuczynowo-słownikowym, świecie dwu-
świecie dychotomicznych układów wypełniony
wienstwami, sprzecznościami. *Symetria Na*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla św
nieograniczonej i nieskończonej złożono-
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria Naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próba opisanie fenomenu)

Już megaliczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsc
które służyły mu do nawiązania kontaktu z l
Potrzeba takiego spotkania, co oczywiście, wynik
dowanego w świadomości kolektywnej gatunku ludz
nia o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jed
tura tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia równi
które odkrywamy jedynie w *Symetrii Naturalnej*, zadziwi
stępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek
niezwykle właściwości *Symetrii Naturalnej*, przypisując jej
dzenie. Właściwością *Symetrii Naturalnej* jest mianowicie
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicz
wym, przestrzeni zewnętrznej z przestrzenią wewnętrzną. D
rych badaczy, (P.O.Runge, 1777-1810) uważana jest za poz
jak się sądzi, był kiedyś na ziemi. Próby racjonalnego wyja
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody po
w świecie przyuczynowo-słownikowym, świecie dwul
świecie dychotomicznych układów wypełniony
wienstwami, sprzecznościami. *Symetria Nat*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla św
nieograniczonej i nieskończonej złożon-
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Ryc. 4. Zygmunt Stuchlik: *Symetria Naturalna* (lata sześćdziesiąte).

Źródło: archiwum prywatne Zygmunta Stuchlika w Orzeszu.

Symetria Naturalna, ten interesujący relikw dawnych rozważań
teoretycznych Stuchlika, w swojej warstwie obrazowej przypo-
mina barokowe wiersze konceptualne, *carmina figurata* czy kali-
gramy Appolinaire’a, a także przywołuje ustalenia Włodzimierza
Boleckiego, który wielopoziomą i intermedialną wizualizację
tekstu uważał za „kluczowy wynalazek modernistów awangardy”
(BOLECKI, 2002, s. 31). Obraz, projektowany przez układ wersów
Symetrii Naturalnej, kształtem przypomina balon lub żarówkę -

mogące symbolizować oświecenie, wiedzę i postęp. Co ciekawe, balon, jako znaczący rekwizyt, pojawi się również w sennej wizji Stuchlika pod tytułem *Literami malowane* (STUCHLIK, 2008, s. VII). Ów oniryczny tekst przedstawia dwoje ludzi przygotowujących do startu balon z uwiązany doń białym i matowym jajem sporych rozmiarów. Kiedy maszyna wzlatuje nad miastem, przeobraża się nagle w „istotę z ogromnymi skrzydłami”. „Ikar”, bo tak nazwane zostaje latające monstrum, osiada na kamiennym tarasie, gdzie towarzyszą mu czerwony byk i narrator. Następnie pierwszoosobowy mówiący próbuje zgłodzić byka, ale wkrótce orientuje się, że zwierzę to tylko teatralna atrapa, część scenografii. Ta surrealna i absurdalna jednocześnie opowieść stanowi swoisty przekład intersemiotyczny snu (SOBOLEWSKA, 1999, s. 28), ale przywodzi na myśl także strukturę spektaklu – „spektaklu wyobraźni” (DUDEK, 2007, s. 147). Dochodzi do zwiększenia częstości zdarzeń, a sama opowieść odbywa się na kilku odrębnych planach – w towarzystwie zmiennej scenografii, na kilku poziomach. Litera zaś okazuje się w tym transferze elementem newralgicznym, spaja wszelkie rozwarstwienia efemerycznej fabuły – stąd też, jak mniemam, litery w tytule. Balon zwizualizowany poprzez układ znaków i balon obecny w postaci rekwizytu w przytoczonym tutaj opowiadaniu-scenariuszu zdają się funkcjonować podobnie jak hasło przedmiotowe w popularnej grze oneironautów, w ramach której wokół danego pola semantycznego autorzy nadbudowywali poszczególne narracje. Słowo lub litera stanowią **klucz do konstruowania onirycznego leksykonu czy też wyśnionego scenariusza**.

W *Symetrii Naturalnej* Stuchlika na uwagę zasługuje jeszcze jego teoretyzowanie. Tekst nosi znamiona traktatu lub eseju teoretycznego, o czym świadczy przede wszystkim podtytuł: *Próba opisanie fenomenu*, oraz, umieszczony w centralnym miejscu wiersza, przypis. Stuchlik ma świadomość ścisłej symbiozy światów naukowego i artystycznego. Wie doskonale, że „ani nauka nie jest więzieniem prawdy, ani też poezja nie jest wolna od ciężaru poznania. [...] poezja i nauka zawierają element twórczości, a więc stwarzania, a także element odkrywania, to jest ujawniania rzeczywistości już istniejącej” (BIAŁKOWSKI, 1968, s. 160) – i wiedzę tę wykorzystuje w poetycko-malarskim projekcie poszukiwania sensów. W tym miejscu przywołać można wątek poruszony przez Denisa Diderota: „Nasz ślepy ma doskonale wyobrażenie o symetrii. Symetria, która dla nas polega prawdopodobnie na czystej umowie, z pewnością jest pod wieloma względami umową między ślepcem i tymi, co widzą” (DIDEROT, 1953, s. 181). Widzenie ślepca podlega niepisanej umowie. Jest umowne, podobnie jak wyobrażenie, którego zasadniczą oś stanowi, wbudowana w naturalny porządek świata, linia symetrii. Ta zaś jawi się jako niezbędny w procesie kreacji element,

który partycypuje w wizji doskonałości dzieła, wizji, do której przy Piastowskiej przywiązywano swego czasu wielką wagę. Symetria pozwala niewidomemu odnaleźć właściwy kurs, dzięki czemu ma charakter doskonałego narzędzia. Dotyk i wyobraźnia korzystają z dobrodziejstwa proporcjonalności, polegają na usytuowaniu kształtu wobec osi. Ta z kolei wyznacza, równoległe do siebie, dwie sfery wpływów, dwie przestrzenie znaczące, ale także dwie połowy składające się na pełnię, o której pisał Cirlot, że „równoznaczna jest z osiągnięciem celu, uwieńczeniem triumfu i najwyższą równowagą” (CIRLOT, 2007, s. 398) – a więc czymś na kształt duchowego spełnienia, a zarazem intelektualnego oświecenia, które znów odnieść można do, symbolicznych, żarówki i balonu. „Widzący” za sprawą symetrii ślepiec przekracza granicę, może bowiem – paradoksalnie – dostrzegać doskonałość i harmonię tam, gdzie nie widzą jej inni. W tym sensie ślepcem jest malujący artysta czy pisarz, którzy poprzez swoje dzieła projektują światy równoległe i możliwe; w tym sensie ślepcem jest także przebywający w „onirycznym domu”.

Symetria snu, symetria słowa

Jednym z najbardziej konsekwentnych projektów słowno-wizualnych z kręgu Oneironu jest niewielkich rozmiarów książka Zygmunta Stuchlika zatytułowana *Relacje z nocnych podróży*. Choć publikacja trafiła na rynek wydawniczy dopiero w 2008 roku, powstanie treści w niej zawartych – krótkiego wprowadzenia, szesnastu tekstów zwanych relacjami, eseju pod tytułem *Nieświadomość a sen*, a także siedemnastu „wyśnionych obrazów” – datuje się na przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

W *Relacjach...* w kontekście symetrii i konotowanych przez nią skojarzeń wskazać można parę sąsiadujących z sobą utworów pod tytułem *Scenariusz równoległy* (STUHLIK, 2008, s. XXVI-XXVII). Utwory mają podobny, niemalże symetryczny układ – różnią się dopiskami w tytułach. Podtytuły, awers i rewers, pozwalają sytuować teksty w dwóch odmiennych przestrzeniach: snu i jawy, lub dwóch różniących się od siebie marzeniach sennych, następujących w cyklicznych nocnych wizjach. Choć pierwsze wersy w obu wariantach wyglądają i brzmią identycznie, kolejne stanowią już uzasadnienie różnicującego podtytułu. Warto zaznaczyć, że liczba wersów w obu wariantach jest podobna (odpowiednio dziewięć i dziesięć wersów), a w trzech końcowych wersach wprowadzone zostały drobne modyfikacje. Całość różni się poszczególnymi słowami i wyrażeniami, co najlepiej zaobserwować na przykładzie:

Scenariusz równoległy (awers)

Dookoła cisza. Wstrzymane oddechy,
trzepoczące
serca, oczy wpatrzone w jeden skrawek placu:
naprężone
postacie. Obok posąg z podniesioną ręką.
Wystrzał!
Nieruchome dotąd sylwetki, wyrzucone
z miejsca
trzaskiem wystrzału, przesuwają się na
śmiesznie
drgających nogach w kierunku wyznaczonego
celu.
Tam wśród wiwatów stojących na podestach
obwieszają laurami.

FINIS CORONAT OPUS.

Scenariusz równoległy (rewers)

Dookoła cisza. Wstrzymane oddechy,
trzepoczące
serca, oczy wpatrzone w jeden punkt:
naprężone
postacie. Obok posąg z podniesioną ręką.
Wystrzał!
Nieruchome dotąd sylwetki popchnięte
z miejsca
trzaskiem wystrzału, przesuwają się na
śmiesznie
drgających nogach, z bryłami kamieni
uniesionymi
nad głowami, w kierunku wyznaczonego celu.
Tam wśród ciszy, padających dobijają strzałami.

FINIS CORONAT OPUS?

(STUCHLIK, 2008, s. XXVI-XXVII)

Stuchlik pisze więc dwa krótkie scenariusze dwóch podobnych opowieści osadzonych w sennie przestrzeni. Teksty składają się z fragmentarycznych, niedługich fraz, przypominających w swej formie didaskalia do sztuki. Oba utwory zamyka ta sama łacińska maksyma, która jednak w drugim przypadku przybiera formę pytania, co otwiera utwór na interpretację i sygnalizuje „nowe rozdanie”. Pytanie: Czy koniec wieńczy dzieło?, wskazuje alternatywny wymiar drugiej opowieści. Sny opisywane w *Scenariuszu...* przywodzą na myśl dwa obrazy: z jednej strony wyścig lub sztafetę, w trakcie której wystrzał byłby sygnałem do startu, a uniesiona ręka – gestem arbitra oznajmującym rozpoczęcie rywalizacji, z drugiej strony traumatyczną wizję z czasu wojny – moment egzekucji. „Wystrzałowi”, „posągowi z podniesioną ręką”, „drgającym nogom sylwetek” czy „dobijaniu strzałami” bliżej jednak do semantyki wojennej, co w gruncie rzeczy uzmysławia odbiorcy jeszcze jeden ważny aspekt tego utworu – wieloznaczność wyrażen użytych przez Stuchlika. Rola kontekstu czy potencjalność językowego przekazu działają na korzyść **werbalnej wykładni** marzenia sennego; sen i jego skomplikowana struktura są **komunikowalne za pośrednictwem zawilej językowej materii**. Zakończenie, w którym wiwatujący obwieszani zostają laurowymi wieńcami, podczas gdy innych dosięga śmiertelny strzał, uzmysławia nam bezsens i absurdalność wojny, krzywd i niesprawiedliwości. Wiersze mogą też korespondować z wiadomościami dobiegającymi z Europy; teksty zostały opatrzone datą 1969, a więc napisano je wkrótce po inwazji na Czechosłowację. To wydarzenie mocno wstrząsnęło środowiskiem artystów i intelektualistów w Polsce, także w Katowicach. *Scenariusz równoleg-*

ty pozwala dojść do głosu niepokojom ze snów; może ewokować doświadczenia traumatyczne, związane z przeżyciem pokoleniowym, takim jak druga wojna światowa czy polityczny i militarny chaos końcówki lat sześćdziesiątych.

Wśród dominujących w części literackiej *Relacji z nocnych podróży* motywów wskazać można obraz kluczenia (niczym w labiryncie), topos przemiany lub górską wędrówkę. Rzecz jasna, nie brakuje w opisach snów elementów typowo fantastycznych, takich jak nadprzyrodzone metamorfozy postaci i przedmiotów, istnienie zagadkowych istot (gnom), a wreszcie elementów o szerokim zapleczu symbolicznym, bogatych w skojarzenia i obecnych w nieświadomości zbiorowej (wąż, czarny ptak, ciemność). Obrazy te wchodzą w dialog z kolektywną wyobraźnią, posługują się potencjałem archetypicznych, wspólnotowych doświadczeń. Mieszczą się tutaj między innymi, obecne w *Relacjach...*, motywy głębi i lotu.

Nie trzeba, jak sądzę, sięgać po metodę anamnezy proponowaną przez Carla Gustava Junga, wystarczy odrobina intuicji i wyobraźni, by dopatrzeć się w tych elementach spójności, a nawet dostrzec powierzchowne sensory. W pobieżnej i niepozabawionej uogólnień analizie kręta droga w górę, labirynt ulic i korytarzy czy przemiana unaoczniają skomplikowaną drogę ku doskonałości, „ścieżkę inicjacji”, podążanie do głębokiego i prawdziwego poznania – niepozabawione oczywiście przeszkód i zawiłości. Kluczenie czy błądzenie odzwierciedlają także niejednorodność materii świata, konflikty na gruncie codziennym oraz wewnętrzne rozdarcie człowieka wrażliwego na świat i piękno, człowieka refleksyjnego, za jakiego bezsprzecznie uznać można autora *Relacji...* Gdy szukamy archetypicznego znaczenia lotu (lotu Ikara), na myśl przychodzi nam chęć uchwycenia tego, co niedosiężne, a także młodzieńczy bunt i ambicja lub – gdy zastosujemy się do wskazówek Junga – potrzeba przekroczenia kompleksu matki, a więc pragnienie całkowitego usamodzielnienia się i wolności (DUDEK, 2007, s. 180).

Materia snu jest jednak bardziej przewrotna, a zderzenia powstałe na gruncie świadomego i nieświadomego zdają się całkowicie obalać schemat zastosowanego tu przekładu. Dlatego też Stuchlika labiryntowe kluczenie w snach nie musi wcale odnosić się do dziejącego się równolegle, na jawie poszukiwania własnej drogi – czy to w sferze artystycznej, duchowej czy w najbardziej potocznym z sensów. Do głosu dochodzą przecież konflikt i absurd, powstałe na styku płaszczyzn snu i rzeczywistości – „nieświadomość bowiem, nie przejmując się tym, że ja oraz inni uznajemy moje świadome nastawienie za prawidłowe, może być – by tak rzec – innego zdania” (JUNG, 1993, s. 15). Stuchlik, świadomy tych nieoczywistości, szuka sposobu: Jak oddać snom sprawiedliwość? Jakim językiem wyrazić sen – słowem czy obrazem, wier-

szem czy prozą? Czy ustawić swoją perspektywę **przed słowem** czy też **po słowie**? Która z nich pozwoli wyjść z aporii nieskończonego i śmiertelnego, zmysłowego i duchowego, doświadczanego (faktu) i wyobrażonego (fikcji)?

Po-słowie – kafkowskie impresje

Jedną z przyjętych strategii wyjaśnienia snu okaże się gra intertekstualna, którą odnaleźć można w relacji K.×2, zainspirowanej najpewniej Kafkowską prozą z jej bohaterem o uniwersalnej metryce i aparycji. Zdaje się, że autor *Przemiany* – ważny dla Stuchlika pisarz i, co nie bez znaczenia, mistrz literackiej miniatury – wyznaczył standardy opowieści K.×2 oraz wszystkich pozostałych – z zasady krótkich i surrealistycznych – tekstów składających się na *Relacje z nocnych podróży*:

Przed witryną jubilera stanął na rękach K. w ciemnym garniturze. Nogami dosięgnął piętra. Od butów do kolan obsiadły je muchy, rój tęczowych much. Czy muchy? Nie, teraz widzę dokładnie – to czarne ptaki, szpaki z opalizującymi piórami na złożonych skrzydłach.

Święto płodności i żniw. Festyn. Ulice pełne bawiących się. Z ciżby wzlatuje w górę podrzucany K. Opada w dół, by za chwilę jeszcze szybciej i wyżej wyskoczyć w górę ponad głowami. Teraz poszybował znowu w górę i zawisł nieruchomo w przestrzeni. Wszystkie głowy poderwał nagle błysk i huk grzmotu.

K. zniknął w chmurze czarnego dymu (STUCHLIK, 2008, s. XXIX).

Inicjał, którym posługiwał się Kafka w odniesieniu do *everymana*, i absurd, z jakim spotyka się bohater *Procesu*, odnajdują swoje miejsce w prozie Stuchlika. Rozbawiony tłum zastyga, gdy podrzucany energicznie K. znika, rozpląnawszy się w kłębach dymu, w nieokreślonej przestrzeni. Jarmarczna rozrywka, przybierająca chwilami cechy bezwiednego, chocholego tańca, przerywana zostaje hałasem i błyskiem, które budzą biesiadników z amoku; czerń dymu powróci w kolejnych opowiadaniach z *Relacji...* Podczas gdy Kafka sytuuje swojego bohatera w „przestrzeni bez rozstrzygnięć” (SŁAWEK, 2019a, s. 20), Stuchlik pozwala mu rozproszyć się w bezkresie, pozostać nieokreślonym i spopielonym – podobnie jak Kafka z wiersza Teda Hughesa, wspomniany przez związanego z kręgiem Oneironu Tadeusza Sławka: „Są istoty, które dotknięcie ducha naznaczyło nieodwracalnym znamieniem [...]. Takim jest najwyraźniej Franz Kafka, którego skrzydło zostało przetrącone, gdy zderzył się ze ścianą blasku. Wtedy też został oznaczony tatuowanym napisem »Człowiek«.

Nie możemy nie dostrzec w tym nacięciu skóry złowrogich, mrocznych barw, jakie nadał im późniejszy bieg czasu. Wtedy blask zamienił się w ogromny cień, z jego wielkości, która nie udźwignęła ciężaru wydarzeń” (SŁAWEK, 2019a, s. 5). Przywołane przez Sławka skrzydło Kafki „zostaje przetrącone” blaskiem, a zniknięciu K. Stuchlika towarzyszą huk i błysk. To mrok jednak spowija plac w *Protokole z nocnej podróży...*, miasto *Literami malowane* także okaże się w mroku zanurzone, panują tam „ciemne głębie” (STUCHLIK, 2008, s. VII). Duch nazaczył więc również bohatera K. x2 – nazaczył go nieodwracalnym znamieniem, cieniem, czernią, mrokiem. To barwy nocy, a więc i barwy snu, nieświadomości, która, jak powie Stuchlik, „pozostaje zanurzona w ciemności” (STUCHLIK, 2008, s. 4). Być może jednak to właśnie w niej tkwi ostateczna głębia i niedosiężna doskonałość – mucha i opalizujący czarny szpak.

Bibliografia

- [B.A.], 1966: *Świetny pomysł Halora*. „Dookoła Świata”, nr 28.
- BACHELARD Gaston, 1975: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał Henryk CHUDAK. Przeł. Henryk CHUDAK, Anna TATARKIEWICZ. Przedmowa Jan BŁOŃSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BATTISINI Matilde, 2002: *Symbole i alegorie*. Tłum. Karolina DYJAS. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- BIAŁKOWSKI Grzegorz, 1968: *Nauka a poezja*. W: *Ruchome granice. Szkice i studia*. Red. Marian GRZEŚCZAK. Gdynia: Wydawnictwo Morskie.
- BOGUSZ Marian, 1966: *Metafizyka materii*. „Kultura”, nr 12.
- BOLECKI Włodzimierz, 2002: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku: rekonesans*. „Teksty Drugie”, nr 4.
- CIRLOT Juan-Eduardo, 2007: *Oko*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Przekł. Ireneusz KANIA. Wyd. 2 (dodruk). Kraków: Znak.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2016: *Czym jest literatura mniejsza?* W: IDEM: *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia JAKSENDER, Kajetan Maria JAKSENDER. Wstęp, red. nauk., sprawdzenia zgodności z oryginałem Cezary RUDNICKI. Posłowie Kajetan Maria JAKSENDER. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- DIDEROT Denis, 1953: *Traktat o ślepcach*. W: IDEM: *Wybór pism filozoficznych*. [Przekł. Julian ROGOZIŃSKI, Julia HARTWIG]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DONNE Jonh, [b.r.]: *Medytacja XVII*. Tłum. Antoni HALOR. Archiwum prywatne Antoniego Halora w Siemianowicach Śląskich. Rękopis.
- DUDEK Zenon Waldemar, 2007: *Jungowska psychologia marzeń sennych. Teoria, praktyka, interpretacje*. Wyd. 2 poszerz. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia.


- DZIAMSKI Grzegorz, 1995: *Mail art, czyli każdy jest twórczy*. W: IDEM: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Fundacja Humaniora.
- FIEDORCZUK Julia, BELTRÁN Gerardo, 2015: *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. [Biblioteka Iberyjska]. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich (Uniwersytet Warszawski)–Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego (Warszawa).
- FRANZ Marie-Louise von, 2015: *Wykład 8*. W: EADEM: *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*. Tłum. Małgorzata KALINOWSKA. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- GAWLIK Paweł, WANIEK Laura, 2018: *O katowickiej grupie Oneiron*. W: *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*. Red. Agnieszka KARPOWICZ, Weronika PARFIANOWICZ, Xawery STAŃCZYK. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- HALOR Antoni, 1960–1966: *Kopertografika*. Archiwum prywatne Jakuba Halora w Siemianowicach Śląskich.
- HALOR Antoni, 2003: *Legenda i prawda. Wokół wybranych mitów w kulturze śląskiej*. Uniwersytet Śląski w Katowicach. Katowice. Manuskrypt.
- JUNG Carl Gustav, 1993: *O istocie snów*. Tłum. Robert RESZKE. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- JUNG Carl Gustav, 2016: *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*. Przeł. Robert RESZKE. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- KOZIOŁEK Krystyna, 2017: *Dotyk literatury*. W: EADEM: *Czas lektury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MEYRINK Gustav, 1967: *Zegarmistrz*. Tłum. Antoni HALOR. [Książka artystyczna]. Siemianowice: [wydawnictwo własne]. Archiwum prywatne Antoniego Halora w Siemianowicach Śląskich.
- MEYRINK Gustav, 1993: *Zegarmistrz*. Tłum. Leszek MATELA. „Nie z Tej Ziemi”, nr 3.
- MEYRINK Gustav, 2020: *Der Uhrmacher – Prag – Fiktion*. 13.07.2020. [Online:] <https://aventin.de/der-uhrmacher-12-fiktion-von-gustav-meyrink> [dostęp: 10.09.2020].
- ORSKA Joanna, 2018: *Nauka chodzenia. O tekstach programowych późnej awangardy*. W: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*. T. 1. Red. Wojciech BROWARNY, Paweł MACKIEWICZ, Joanna ORSKA. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- RYPSON Piotr, wybór i oprac., 1985: *Mail art czyli Sztuka poczty*. Warszawa: Akademia Ruchu.
- SŁAWEK Tadeusz, 2019a: *Kafka. Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć*. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- SŁAWEK Tadeusz, 2019b: [Wywiad w dniu 25 czerwca 2019]. Przeprowadziła Joanna SZWEDA. Katowice. Archiwum prywatne autorki.
- SOBOLEWSKA Anna, 1999: *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*. W: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*.

- Red. Ilona GLATZEL, Jerzy SMULSKI, Anna SOBOLEWSKA. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- STRZEMIŃSKI Władysław, 1958: *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- STUHLIK Zygmunt, 2008: *Relacje z nocnych podróży*. Katowice: Śląsk.
- STUHLIK Zygmunt, 2019: [Wywiad w dniu 4 września 2019]. Przeprowadziła Joanna SZWEDA. Orzesze. Archiwum prywatne autorki.
- URBANOWICZ Andrzej, 2006: *Dotknięcia, ślady*. W: *Oneiron – ein esoterischer Künstlerkreis aus Kattowitz / Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*. Hrsg. Peter MRASS et al. Übers. Jacek MRASS. Katowice: „KOS”.
- VILLON François, 1461: *Wielki Testament*. Tłum. Tadeusz BOY-ŻELEŃSKI. Wolne lektury. [Online:] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wielki-testament.html> [dostęp: 11.09.2020].
- ZAGRODZKI Janusz, red., 2004: *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Oprac. Stanisław RUKSZA. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.



Mirela Jaśkowiec

UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

 <https://orcid.org/0000-0002-5733-7865>

Metafory w dyskursie krytycznym Krzysztofa Uniłowskiego

Metaphors in Krzysztof Uniłowski's Critical Discourse

Abstract: This article offers an analysis of selected metaphors used by Krzysztof Uniłowski in his literary-critical discourse. The underlying assumption is that metaphors used by critics play a vital role in their overall communication strategy. The texts that represent Krzysztof Uniłowski's literary criticism have been analyzed through the lens of cognitivism, but also takes into account semiology and the performative dimension of metaphors. The first example of metaphor is the image of the "abyss of the PRL" (the People's Republic of Poland), regarded in geographical-topological terms. Another example is "the rule of overcoming", which represents modernist literature in its relation to natural law. Next, the article analyses the mimetic aspect of metaphors. This approach has allowed Uniłowski to borrow insight from the hard sciences, which he uses to solve the problem of the rule of modernism, carrying certain terminology used in mathematics into literary studies. The author of this article arrives at conclusions concerning the interdisciplinary character of criticism as placed between literature, science, and journalism. This position of critical discourse requires that the critic carry out his or her research in the form of public discourse, aided by the appropriate linguistic devices.

Keywords: metaphor, literary criticism, Krzysztof Uniłowski, PRL, modernism

W 2012 roku Dorota KOZICKA (2012, s. 38–69) w swojej analizie „metafor metakrytyki” wyłoniła mechanizmy autokreacji, jakimi posługują się polscy krytycy współcześni. Wyniki posłużyły autorce do postawienia tezy o „narcyzmie krytyków” (KOZICKA, 2012, s. 63–69), a przyczyny takiego stanu badaczka doszukiwała się we współczesnych problemach tożsamościowych dyskursu krytycznoliterackiego. Usytuowany pomiędzy literaturą, nauką, publicystyką oraz (w pewnym sensie) dydaktyką uniwersytecką dyskurs ten ma problemy z jednoznacznym określeniem własnej pozycji w debacie o kulturze i uzasadnieniem celów. Kozicka sięgnęła do Marshalla McLuhana teorii mediów (McLUHAN, 2004), by wskazać – za Marcinem Szusterem – że współczesny narcyzm krytyków „nie jest przejawem chorobliwego skupienia uwagi na ja, lecz dowodem bezradności wobec tego, czym owo ja miałoby być” (M. Szuster – cyt. za: KOZICKA, 2012, s. 66–67). Dodatkową trudność stanowi to, że od czasów transformacji ustrojowej w Polsce rozpowszechnia się przekonanie o niemożności wykazania obiektywnych w danym momencie historycz-

nym przesłanek dla wartościowania literatury. Właściwie do połowy XX wieku krytycy (nawet bez zawodowego zaczepienia w dziedzinie krytyki literackiej) w swoich wystąpieniach w przestrzeni publicznej posługiwali się autorytetem akademii jako instytucji literackiej, w której pielęgnowana jest pewna tradycja, ukazująca ważne społecznie prawdy i kanon tekstów powszechnie uznawanych za arcydzielne. Wraz z upadkiem prestiżu i przekonania o elitarnym charakterze grupy, która tę instytucję reprezentuje, zostali pozbawieni swojej uprzywilejowanej pozycji i zmuszeni, by odnaleźć nowy punkt odniesienia dla swoich tez. Obecnie coraz częściej poszukują go we własnych czytelniczych doświadczeniach (KOZICKA, 2012, s. 68). Żeby mogły one posłużyć jako stabilna podstawa do krytycznych twierdzeń, tożsamość krytyka musi zostać mocno ukonstytuowana, chociażby doraźnie, na potrzeby własne, czemu służą także metakrytyczne metafory.

Przeprowadzonym przez Kozicką badaniom metafor patronował cytat z pracy Georga Christopha Lichtenberga, który zauważył, że „metafora bywa daleko mądrzejsza od jej twórcy” (cyt. za: KOZICKA, 2012, s. 38). Choć Kozicka użyła tego spostrzeżenia w sposób dość dosłowny – wykorzystwała je do zdemaskowania autokreacyjnych zabiegów krytyków – uważam, że Lichtenberg wskazuje także na ogólniejszą zasadę działania metafory w dyskursie – wyraża mianowicie przekonanie o szczególnej głębi tej strategii językowej, a nawet o pewnej jej samodzielności, która powoduje, że pewna część tej strategii może funkcjonować niejako poza kontrolą swojego twórcy i samorzutnie wywoływać ruch wyobraźni czytelnika (DOBRYŃSKA, 2008, s. 17). Metafory często używane są przez autorów jako element pewnej perswazyjnej strategii komunikacyjnej w ramach krytyki literackiej, co wyraźnie widać w wielu tekstach na przykład Krzysztofa Uniłowskiego.

W pracach krytycznych Uniłowskiego można wyodrębnić liczne obszary pojęciowe, które krytyk eksploatuje metaforycznie w swoich opisach zjawisk literackich. Określenie granic tych pól jest oczywiście arbitralne, ich przestrzenie semantyczne często nakładają się na siebie lub są nawet w pewnym stopniu tożsame. Zacznijmy od metaforyki z zakresu geografii i kartografii ze wstępu do trzeciej książki Uniłowskiego – *Kolonistów i koczowników* z 2002 roku. Przyrównywanie ukształtowania przestrzeni literackiej do przestrzeni geograficznej ma długą historię i dobrze ugruntowane miejsce w świadomości krytycznej. Stanisław BRZozowski (2007, s. 105-107) w *Głosach wśród nocy* nazywał krytyków „kartografami dziwnych podróży” – wymagał od nich, aby badali nawet „najdziwniej obce krainy”, nie oceniali ich przy tym pochopnie, lecz zawsze stawali w ich obronie. Warto zaznaczyć, że metafory kartograficzne świetnie sprawdza-

ją się w funkcji wyznaczania czy też opisywania nowych porządków w literaturze – krytyk okazuje się w takiej sytuacji odkrywcą, opisującym nieznanne dotychczas lądy.

W kontekście poszukiwania przez krytykę literacką okresu polskiej transformacji ustrojowej swojej pozycji szczególnie istotne wydają się metafory „punktu odniesienia” (UNIŁOWSKI, 2002, s. 13) czy też „punktu orientacyjnego” dla nowej literatury, niosące z sobą przecież także znaczenie „orientacji w terenie”. Mniej więcej do połowy lat osiemdziesiątych funkcję takiego punktu porządkującego pełniła opisana przez Janusza SŁAWIŃSKIEGO (2001, s. 335–339) „poetycka centrala”. Krytyk określał tę instytucję jako swoisty objaw milczącego porozumienia czytelników na temat tego, jaka poezja stanowi kanon i w jakich kontekstach należy ją interpretować. Właśnie zapaść tego orientacyjnego ośrodka po przełomie 1989 roku, związana głównie z marginalizacją samej literatury w roli wyznacznika społecznych prawd i wartości, między innymi na rzecz indywidualnych rozstrzygnięć, doprowadziła w krytyce literackiej do narastającego poczucia zagubienia.

W swojej analizie *Chłopackiej wysokości* Józefa Łozińskiego Uniłowski doszedł do następującego wniosku:

Zakleszczenie w rozziewie to tyle, co utrata gruntu pod nogami. Parodystyczna finezja Łozińskiego nie przeszkadza temu, iż język jego bohaterów osuwa się w pospolity bełkot [...], bohaterowie istnieją w językowej próżni, co sprawia, że działanie, jakakolwiek zmiana zostaje wykluczona (stąd atrofia fabuły), zaś ich dysputy zmieniają się w puste rezonerstwo. Ale to właśnie owa próżnia (rozziew, rozstęp, przepaść itp.) okazuje się miejscem (choć ze swej natury bardzo płynnym, nieoznaczonym) ich zameldowania (UNIŁOWSKI, 2002, s. 18).

Próżnia, otaczająca zewsząd bohaterów Łozińskiego, oznaczała niemożność odnalezienia oparcia nawet we własnym języku, który stał się wyrazem zmyślonej, jedynie naśladowanej nowoczesności pułapki PRL-u. Próżnia ideowa późnego PRL-u, nieumiejętność zbudowania tożsamości zakorzenionej w możliwej do opowiedzenia, ciągłej tradycji, zadecydowała o wzmożonym poszukiwaniu nowych kategorii, mogących wspomóc organizację przestrzeni dyskusji o literaturze kształtującej się na początku lat dziewięćdziesiątych. Przestrzeń ta miała być oczyszczona zarówno z arbitralnych wartości, do których narzucenia przyczynił się w latach osiemdziesiątych drugi obieg literatury, jak i z PRL-owskiej spuścizny artystycznej, zwłaszcza lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jako wątpliwej moralnie w oczach krytyki, skoro powstającej w związku z reżimem. Uczestnicy

życia literackiego okresu transformacji odczuwali ogromną pokusę odnalezienia sposobu na zasypianie przepaści dyskursu z czasów PRL-u (UNIŁOWSKI, 2002, s. 12) – pragnęli stworzyć narrację o polskiej kulturze i tradycji bez cenzury, umożliwiającą odzyskanie tożsamości i ciągłości pamięci.

Krzysztof Uniłowski we wstępie do *Kolonistów i koczowników* z 2002 roku tak tłumaczył tę sytuację:

Chodziło o to, by literatura – wcześniej ukazawszy, jak znieprawiono świadomość zbiorową – zasypała przepaść między pisarzami, czytelnikami i tradycją, by przywróciła poczucie historycznej ciągłości. Aby zaradzić rozziwowi, literatura musiała więc wystąpić przeciwko PRL, gdyż właśnie z nią identyfikowała ów rozziw i czyniła ją zań odpowiedzialną (UNIŁOWSKI, 2002, s. 12).

W części czwartej wstępu krytyk dodawał:

Możliwe było jednak inne rozwiązanie: obrona owej strefy „przygranicznej i przejściowej”, obrona miejsca, które umyka językowej kartografii. Obrona takiego mówienia, które wprawdzie nie może wyartykułować tożsamości mówiącego, lecz może i powinno ujawniać rozstępek między nim a językiem. Nie odwrót, nie poszukiwanie, nie rekonstrukcja, lecz mordercza analityka braku, rozziw, rozstępek, zmaganie z bezgłosem! (UNIŁOWSKI, 2002, s. 24)

Inaczej więc niż wielu zwolenników przełomu w literaturze, związanego z przemianą ustrojową, Uniłowski sprzeciwił się próbom zasypywania owej rzekomej, PRL-owskiej pustki. Zdaniem krytyka „przepaść”, niezależnie od tego, jak wyjałowioną ze znaczeń strefą się wydaje, wciąż pozostaje elementem opisu, więc przynależy do topografii literatury i powinna podlegać takiemu samemu badaniu, jak każde inne ukształtowanie tekstowego terenu. Krytyk proponował, żeby zamiast wyparcia PRL-owskiej przeszłości, przykrywania objawów ówczesnej świadomości wynajdywanymi przez krytyków nowymi wartościami, strefę otchłani przeszłości wziąć w obronę, by ustanowić na tym terenie rezerwat – narracjom minionym, jak i sobie przyznać prawo do historii niekoniecznie zadowolającej, ale prawdziwej, skoro „właśnie ta przepaść jest jedyną rzeczywistością, jaką mamy” (UNIŁOWSKI, 2002, s. 12–13). Zwykle zasypianie jej byłoby, według Uniłowskiego, wyrzeczeniem się części historycznej tożsamości, owej specyficznej i unikalnej niemoty, która w oglądzie krytyka musiała być doświadczeniem wielu osób urodzonych i żyjących na „terytorium rozziw” (UNIŁOWSKI, 2002, s. 23) – nie zaś sposobem na odzyskanie pamięci.

Powiedzieć można, że Uniłowski już w swoim dyskursie krytycznoliterackim usiłował doprowadzić do przewartościowania pojęcia „przepaści PRL-u”. Podstawą do analizy strony językowej tego zabiegu może być kognitywistyczna koncepcja metafor orientacyjnych, która zakłada, że struktura naszych pojęć przestrzennych wynika bezpośrednio z typowego dla całego gatunku ludzkiego doświadczenia związanego wyprostowaną pozycją ciała (LAKOFF, JOHNSON, 2010, s. 93–97). W tym obrębie zachodzi również ocena przestrzeni – góra wiąże się z wartościami pozytywnymi, dół natomiast – z negatywnymi. Pojęcie „przepaści” jako metafora funkcjonować będzie więc w polu skojarzeń jednoznacznie negatywnych. Uniłowski, zamiast unieważniać samo stosowane w krytyce pojęcie „przepaści”, czy jak mówiono także: „czarnej dziury PRL-u”, albo deprecjonować znaczenia przypisywane tej „przepaści” w rozumieniu przedprzełomowej przeszłości, zdecydował się podważyć samo jej wartościowanie jako naiwne historycznie i wobec tego prowadzące do wielu uproszczeń. Jednym z nich było przekonanie, że zasypanie otchłani PRL-u rozwiąże problemy tożsamościowe Polaków wychodzących z komunizmu, z jakimi się wówczas mierzone.

Przekształcenie znaczenia metafory „przepaści” nie wiąże się jednak z prostym odwróceniem – w takim sensie, że znaczeniu „przepaści” nadaje się wartość pozytywną. Uniłowski nie podważał negatywnego wartościowania PRL-u w krytyce (z jego cenzurą, ze zniewolonymi mediami, z licznymi politycznymi i historycznymi tabu). Używał wobec tych zjawisk, jak inni krytycy, podobnie nacechowanego określenia („przepaść” związana jest w tekstach tego krytyka także z ruchem w dół). Wskazywał jednak, że niszczenie historycznych śladów przez krytykę (wynikające z chęci „zasypania przepaści”, konotującej ruch w górę), pomimo że wydaje się procesem usprawiedliwionym i krokiem we właściwym kierunku, ostatecznie powoduje unieważnienie szczególnej, polskiej postaci nowoczesności.

Mamy tu do czynienia z próbą podważenia utrwalonego w krytyce lat dziewięćdziesiątych sposobu postrzegania PRL-owskiej przeszłości jako czegoś, od czego należy się odciąć. Sama koncepcja dotycząca krytycznego porządkowania nowej polskiej historii mogła zostać przedstawiona w *Kolonistach i koczownikach* bez ilustrowania jej metaforą „odwróconej przepaści”. W istocie wydaje się, że gra pojęć zaproponowana przez Uniłowskiego nie wnosi wiele do samego potransformacyjnego postulatu krytyki oddzielenia się od przeszłości, od „czarnej dziury PRL-u”, której doświadczenie opisywali przedstawiciele rewolucji artystycznej w latach osiemdziesiątych. „Przepaść” Uniłowskiego ma charakter powtórzenia, echa tezy już raz wypowiedzianej. Zwróćmy jednak jeszcze raz uwagę na główną cechę metaforycznego odbicia: chodzi przecież o kształtowanie

możliwości poznawczych czytelnika. Niedosłowne przekazanie czytelnikowi wiedzy o pewnym mechanizmie czy też memetycznej instrukcji do przemyślenia jest elementem poetologicznym analizowanego tekstu krytycznego. Pozbawiony metafory „odwróconej przepaści” komentarz jako opinia mógłby nie wywołać określonego efektu w postaci wstrząsu poznawczego (SZKŁOWSKI, 2006). Nie miałby więc siły przebicia potrzebnej do zdobycia uwagi czytelnika i pełnego zrozumienia intencji autora. Dzięki metaforze abstrakcyjna koncepcja krytyczna stała się „ciałem”: nabrała charakteru przedstawienia i prowokowała „ruch w wyobraźni” czytelnika.

Opisany mechanizm przekształcania wartości znaczenia jest typowym zabiegiem stosowanym przez krytyków. Tradycyjnie przyjmuje się, że dzieła literackie mają przynajmniej dwie warstwy: fabularną i metaforyczną, niedosłowną, która ukrywa się pod płaszczykiem opisywanych wydarzeń. Krytyka często je rozdziela, aby po porównaniu obu płaszczyzn wyciągnąć wnioski na temat czytanego dzieła. Dlatego obraz metaforyczny, przydatny w badaniu, zapożycza się najchętniej z tekstu źródłowego. Krytyk podąża w ślad za zamysłem autora, zgodnie z ruchem jego wyobraźni, narzucającym odbiorcy wyraziste obrazy fabularne. Gdy decyduje się na wskazanie dostrzeganych w badanej fikcji niekonsekwencji, „wywraca” (jeśli to możliwe) czy też przekształca obraz prezentowany w dziele, aby bardziej dosadnie owe niekonsekwencje ukazać. Uniłowski w swoim „odwróceniu” wartości metafory „przepaści” wykorzystuje dokładnie ten sam analityczny mechanizm. Zamiast jednak odnosić się do konkretnego utworu, odwołuje się do – ogólnie przyjętej w potransformacyjnej krytyce – porządkującej narracji historycznej.

Krzysztof Uniłowski w *Kolonistach i koczownikach* pisał, że zauważa jeszcze jedną szansę w porzuceniu stereotypowego myślenia o okresie PRL-u jako o zapaści w sensie choroby (UNIŁOWSKI, 2002, s. 24), która trawiła Polskę. Jeśli zamiast „zapaści” zdiagnozowano by zaburzenie, wyłamanie się z przyjętych w Europie Zachodniej społecznych zasad, wówczas można by podjąć się badania polskiej literatury powojennej jako szczególnej formy nowoczesności. Stworzyłyby to szansę na krytykę „modernizmu” rozumianego jako długotrwała formacja kulturowa (Nycz, 1997, s. 6). W Polsce jednak, jak pisał Uniłowski, na badanie w ten sposób pojętego modernizmu jeszcze się wtedy nie odważono.

Problem ten został przez krytyka podjęty kilka lat później w jego kolejnej książce, do której teraz chcę się zwrócić – w *Granicy nowoczesności* z 2006 roku. Nowoczesną literaturę uznał Uniłowski za pewną ideową całość wyznaczającą epokę, wskazał przy tym za Andrzejem Kijowskim (1991, s. 33) na fakt, że przestrzeń literatury przynajmniej od czasu romantyzmu jest

postrzegana jako odrębna wobec wszystkich innych praktyk językowych. W takim ujęciu zajmuje pole dysponujące określoną autonomią, którą można by metaforycznie przedstawić nawet jako pewien „obiekt”, otoczony przez Nieliterackie środowisko i odgraniczony od niego własnymi „prawami”. Tak postrzegana nowoczesność literacka usytuowana została w dyskursie krytyka „na granicy” pomiędzy tym, co wewnętrzne (czyli innymi, historycznymi już przejawami literatury), a tym, co zewnętrzne (czyli zjawiskami pozaliterackimi). Konfrontacja tych obszarów prowadziła do ciągłego odcinania się nowości literackiej od tego, co już zostało włączone do tradycji, przy jednoczesnym wchłanianiu i przetwarzaniu kolejnych obszarów „zewnętrznych”, co skutkowało powstawaniem nowych, również autonomicznych obiektów literackich. Uniłowski do opisanego „prawa przekraczania granic” w nowoczesności odniósł się tak:

chodziło o literaturę w stanie wzburzenia czy nawet wiecznej rebelii, zbuntowaną przeciwko sobie samej, realizującą własne powołanie wtedy i tylko wtedy, gdy decydowała się przełamać zastane konwencje, poetyki, utarte pojęcia oraz definicje. Jej istotą zatem było dążenie do przekraczania własnych granic, wieczna niezgoda na to, co za literaturę uchodzi (UNIŁOWSKI, 2006, s. 8).

Pominę teoretyczne i historycznoliterackie aspekty zagadnienia modernizmu jako epoki, bo chciałabym się przyjrzeć tylko konsekwencjom pracy metafory „prawa przekraczania granic” dla tekstu krytycznego. Przestrzeń życia literackiego jest w takim ujęciu obszarem silnie performatywnym. Opinie uczestników życia literackiego na temat badanego zjawiska mają faktyczny wpływ na jego kształt. To trudna do rozpoznania dziedzina, skoro nie można sobie pozwolić na wyizolowanie części czynników owo zjawisko zaburzających, tak jak to się robi w eksperymentach naukowych. Nie dlatego, że jest to niemożliwe. Raczej dlatego, że obiektem badań krytyki nie pozostaje sama materia językowa, lecz właśnie akt interpretacyjnej w nią ingerencji. Skoro raz następuje włączenie danego elementu do literackiej tradycji, to w tej samej chwili – zgodnie z cytowanym „prawem nowoczesności” Uniłowskiego – element ten staje się „obiektem”, od którego nowoczesność literacka będzie natychmiast abstrahować. Nie może być więc także mowy o regulowaniu nowoczesnej literatury przez konwencje i prawa dotyczące zachowań uczestników życia literackiego, jak dotychczas w krytyce XX wieku utrzymywano, gdy powszechnie poszukiwano reguł kanonicznych. W świetle ponowoczesnych przewartościowań bowiem wszelkie prawa, ledwie zawiązane, identyfikuje się w nowoczesności jedynie po to, by móc je złamać.

Wydawać by się mogło, że w przypadku „przekraczania granic” mamy do czynienia z dalszą eksploatacją metaforyki topograficznej, sam Uniłowski jednak po początkowych objaśnieniach postanawia skierować wyobraźnię czytelnika w zupełnie inną stronę. Już we wstępie do *Granic nowoczesności* autor w prezentacji zmagają krytyki z materią modernizmu zaczyna odwoływać się do metafor naukowych (ze szczególnym uwzględnieniem matematyki), takich jak „model”, „wzór” (UNIŁOWSKI, 2006, s. 13, 17), „zbiór” (UNIŁOWSKI, 2006, s. 17), „stałe i zmienne” (UNIŁOWSKI, 2006, s. 23), „układ współrzędnych” (UNIŁOWSKI, 2006, s. 23). Umieszczenie dyskusji krytycznoliterackiej w przestrzeni arytmetycznej lub geometrycznej skłania do faworyzowania badań aspektów strukturalnych modernizmu. Według Uniłowskiego opisanie i zdefiniowanie charakteru literatury nowoczesnej przysparzało znacznych problemów właśnie ze względu na wskazany już przymus ciągłego przełamywania wszelkich stabilizujących się w niej własności. W związku z tą kłopotliwą cechą, uniemożliwiającą prostą kategoryzację zjawisk nowej literatury, krytycy podejmowali się różnych prób zmiany sposobu jej opisu.

Uniłowski, żeby zdać sprawę z działania zasady przełamywania literatury nowoczesnej, przywołał najpierw tezy Ryszarda Nycza, który zaproponował synchroniczny zestaw cech modernizmu zamiast modelu historycznego, linearnego (UNIŁOWSKI, 2006, s. 23–25). Nycz przedstawił model synchroniczny jako macierz złożoną z dwóch osi, które sytuowały konkretne dzieła na skali pomiędzy elitarnością a popularnością oraz autonomią a zaangażowaniem. Takie ujęcie, jak wskazywał Uniłowski, spotkało się z krytyką najpierw Joanny ORSKIEJ (2004, s. 25), która dowodziła, że te wartości w praktyce rzadko można uporządkować opozycyjnie, a następnie również samego Uniłowskiego, który uważał, że tak ukształtowana macierz nie wystarczy, by w sposób zadowalający opisać zjawiska literatury nowoczesnej (UNIŁOWSKI, 2006, s. 28).

Autor *Granic nowoczesności* szczególnie podkreślał fakt, że przejawem metaforycznego „prawa przekraczania granic” modernizmu była nie tylko przestrzeń napięć pomiędzy wskazanymi opozycjami, lecz także zjawisko godzenia tych opozycji przez literaturę. Ponieważ występowały one w danym utworze równocześnie, znosiły się nie na poziomie teoretycznym, lecz samoistnie – wewnątrz „żywego słowa”. Właśnie dlatego, zgodnie z modelem Orskiej, teksty o wysokim stopniu autonomii mogły cechować się zaangażowaniem (i na odwrót: teksty zaangażowane mogły wykazywać się autonomią). Badanie procesu kształtowania się literackiego modernizmu musi więc pokazywać, że proces ten nie polega na historycznym rozwijaniu pewnych właściwości i destylowaniu ich aż do uzyskania najdoskonalszej możliwej formy estetycznej. Ewolucję modernizmu Uniłowski

przedstawił jako dokonującą się w czasie nie poprzez odrzucanie, lecz poprzez nieustanne wchłanianie kolejnych, nowych elementów, tj. poprzez coraz szybciej (nieomal wykładniczo) narastające zróżnicowanie.

Dalej pisał krytyk:

Teza, że modernizm stanowi swoistą „strukturę w ruchu”, jest niewątpliwie atrakcyjna poznawczo, choć pociąga za sobą spore problemy metodologiczne. Tak czy owak, w obrębie opisywanego zjawiska rozróżniamy jego aspekty strukturalne i procesualne, stałe i zmienne (UNIŁOWSKI, 2006, s. 23).

Próba określenia istoty zjawiska ukazana w takim środowisku metaforycznym wiąże się z pewnym ryzykiem. Struktura tak zróżnicowana może przez przypadek zostać sztucznie zredukowana (UNIŁOWSKI, 2006, s. 23). Z drugiej strony,

aby sprostać ideałom rzetelności, „mapa” modernizmu musiałaby – niczym mapa Cesarstwa w opowiadaniu Borgesa – zostać wykonana w skali jeden do jednego (UNIŁOWSKI, 2006, s. 15).

A przecież – jak dowodził krytyk – nie o katalog nam chodzi, lecz o definicję. Odkrycie „wzoru na modernizm” wymaga odnalezienia jego stałych i zmiennych, ale modernizm – wobec ciągłego zagęszczania cech różnicujących – wydaje się w ogóle nie przejawiać cech przejrzystej struktury. Krytycy nowoczesności nie mogą znaleźć żadnego funkcjonalnego wzoru literackości; różnicująca zasada „przekraczania granic” zawiera się w tym, że nie da się różnorodnych nurtów sprowadzić do „wspólnego mianownika”, nawet jeśli spróbujemy umieścić ów mianownik w przestrzeni pozaliterackiej (UNIŁOWSKI, 2006, s. 13). W konsekwencji istota nowoczesności – jak dowodzi krytyk – zdaje się nieustannie umykać badaczom. Jakby tego było mało, „pochodne” różnych nurtów czy już konkretne dzieła często nie wykazują cech, dzięki którym mogłyby być wiązane z jakąkolwiek „nadrzędną” kategorią (UNIŁOWSKI, 2006, s. 28).

W obrębie modernizmu jako konstruktury historycznoliterackiego

żadna całośćka wyższego rzędu (prąd, nurt, okres itp.) nie stanowi sumy, zbioru, syntezy ani struktury wiążącej jednostki podstawowe w nową jakość, ale [...] w innej skali oraz wymiarze powtarza i przetwarza to wszystko, co znamionuje jego składowe (UNIŁOWSKI, 2006, s. 28).

Nowoczesność ma więc „charakter fraktalny” – dowodził w końcu UNIŁOWSKI (2006, s. 13); oznacza to, że jest „samo-podobna”. Z kolei ta nowa, wywodząca się również z przestrzeni nauki metafora implikuje tezę, że z każdym następnym rozpoznaniem kształt modernizmu się zmienia; należy więc przypuszczać, że cecha ujednolicająca nowoczesność po prostu nie istnieje. Zamiast szukać prawa nowoczesności, Uniłowski postawił znak równości między stałymi i zmiennymi, a sformułowanie swojej definicji oparł na geście przekroczenia, prowadzącym do ciągłego rozrastania się autonomii, jako że to właśnie on jest jedynym stale powtarzającym się czynnikiem w tym procesie. Wszystko, co powstaje w wyniku przełamania istniejących już granic literackości tradycyjnie rozumianej, należy do literatury nowoczesnej. Akt buntu przeciwko prawom sam okazuje się prawem. Gdy i to prawo zostaje wreszcie rozpoznane, a przez to – zniesione, mamy do czynienia z „końcem modernizmu”, który pożera sam siebie.

Powiedzieć można, że wszelkiego rodzaju krytyczne metafory opierają się na podobnym mechanizmie, którego charakter określiłabym jako memetyczny. Pojęcie memu jako klucza do opisanie kultury i jej ewolucji oraz bogactwa odmian w różnych zakątkach świata zaproponował zoolog Richard DAWKINS (1996, s. 262–278). Mem jest jednostką kulturowej informacji – czy też jednostką imitacji (BRODIE, 1997, s. 23) – czyli pewną frazą lub instrukcją, która podobnie jak gen podlega replikacji, przenoszona jest od mózgu do mózgu w procesie naśladownictwa. We wstępie do książki Susan Blackmore DAWKINS (1999, s. X–XI) objaśnia dokładniej instrukcyjny aspekt memów i udowadnia, że doskonalszą niż replika przedmiotu formą memu będzie instrukcja, jak tę replikę wykonać, bo dzięki takiej instrukcji kolejne pokolenia będą w stanie odtwarzać wzorzec niezależnie od jednostkowych uszkodzeń fenotypu.

Jedną z kategorii memów wyróżnionych przez Richarda BRODIEGO (1997, s. 37–39) są memy strategii, instrukcje postępowania w określonych warunkach, mające przynieść pewien konkretny skutek. Myślę, że do memetyki spokojnie można włączyć procedury naukowe, które dzięki długotrwałemu stosowaniu stanowią sprawdzony zestaw wyjaśniających strategii. Jeżeli natomiast przyjmiemy, że replikacja, powiązana z powielaniem memów, jest potrzebna, to musimy też uznać ich znaczenie ewolucyjne i przystosowawcze.

Gotowy mem – krytyczna metafora zjawiska, procesu czy efektu działania – umożliwi rozwiązanie kłopotliwego zagadnienia dzięki instrukcji zapożyczonej z innej dziedziny naukowej. Właśnie taka płynność poznawcza pozwala na skuteczne mierzenie się z problemami, które wymykają się schematom wykształconym podczas dotychczasowej krytycznej pracy. Jest to także element typowy dla sztuki; odbiorca (podobnie jak krytyk), gdy styka się

ze sztuką, zmuszony jest wykraczać poza strefę znajomego, poza postrzeganie typowe. Przeniesienie terminologii matematycznej do literaturoznawstwa – określenie nowoczesności jako fraktala i poszukiwanie opisującego go wzoru – umożliwiło Uniłowskiemu wyjaśnienie, dlaczego istota modernizmu tak długo wymykała się badaczom.

Umiejscowienie krytyki literackiej pomiędzy literaturą (jako sztuką), publicystyką, nauką oraz dydaktyką utrudnia wykazanie przynależności elementów krytyki do tych dziedzin, mimo że każda z nich charakteryzuje się odmiennymi cechami. Zarówno nauka, jak i dydaktyka wymagają jednak od autora (w tym przypadku krytyka) przedstawienia uzasadnienia własnych rozpoznaw, wskazania symptomów badanych zjawisk oraz toku rozumowania, który doprowadził do wyciągnięcia takich, a nie innych wniosków. Działanie w obrębie sztuki, tak jak działanie w ramach krytycznej publicystyki, nastawione będzie na efekt, którego celem jest także wywołanie pewnych wrażeń lub zmian w świadomości odbiorcy. Zarówno sztuka, jak i nauka poszukują rozwiązań kreatywnych, a domyślnym celem zmian powinno być rozszerzenie horyzontu lub zmiana perspektywy postrzegania świata. Krytyka od dziedzin takich jak historia, lingwistyka czy matematyka różni się tym, że ma szerokie spektrum swoich interdyscyplinarnych zainteresowań. Nie tyle zajmuje się wyszczególnionym przez siebie typem zjawisk (na przykład literackich), ile raczej prowadzi kompleksowe badania nad konkretnym wyrywkim rzeczywistości, jakim okazuje się jednostkowe dzieło w jego kontekście. Dlatego nie tylko trudna, lecz także w pewien sposób niewłaściwa wydaje mi się próba rozdzielania w krytyce literackiej zabiegów naukowych od artystycznych czy publicystycznych.

Kolejną konsekwencją usytuowania krytyki w strefie wpływów nauki, sztuki i publicystyki jest to, że badanie Uniłowskiego przeprowadzone zostaje niejako „na pokaz”, w formie publicznej sekcji pewnych problemów, a przedstawiony zostaje przy tym niekoniecznie proces myślowy, jaki do opisanych wniosków doprowadził, lecz wywód odpowiednio do tego celu ucharakteryzowany i przebrany, chociażby w adekwatne i efektowne krytyczne metafory, które dzięki wspólnemu polu terminologicznemu, budującemu pewien obraz (przepaść, fraktal) przybliżają czytelnikowi abstrakcyjny problem w niemal wizualnej formie.

Metafora w tekście Uniłowskiego może wydawać się manipulatywną strategią komunikacyjną, która silnie wpływa na wyobraźnię odbiorcy, a jednocześnie ma charakter deformacyjny. Działa jak językowa soczewka: uwypukla jedną cechę omawianego zjawiska, oddala inne jego cechy lub powoduje całkowite ich pominięcie (LAKOFF, JOHNSON, 2010, s. 37–40). Sugeruje przy tym podobieństwa, które stworzył umysł autora (nie zawsze za-

sadnie). Metafora historycznej „przepaści”, która sama w sobie jest może przenośnią już skonwencjonalizowaną, została użyta przez krytykę w odniesieniu do okresu PRL-u w nowym kontekście i wymiarze aksjologicznym. Pomimo że pojęcie to zachowało się w niezmienionej formie, Uniłowski starał się naruszyć czy też „odwrócić” jego charakter, a tym samym skorygować pochopne postulaty historyczne krytyki, które ta metafora z sobą przyniosła. W tezach niektórych krytyków lat dziewięćdziesiątych o potrzebie „zasypiania otchłani PRL-u” zdemaskował efekt działania soczewki, która uwypuklała negatywne konotacje „przepaści”, a oddalała jej odniesienia geograficzne (krytycy postulujący „czarną dziurę” unikali odpowiedzialności kartograficznej). Typowa metafora została użyta w zrekonstruowanym kontekście.

W tekstach krytycznych Uniłowskiego podobnie jak metafora „zasypywania otchłani PRL-u” funkcjonuje metafora „przekraczania granic” w nowoczesności, ujęta w terminologię prawa naturalnego. Również towarzyszący temu ujęciu, pomimo że nie sposób nazwać go nowatorskim, opis procesu typowo „nowoczesnego” rozstrzygnięcia zasadności reguł literackich pokazuje nowe, odmienne rozumienie gestu przekraczania granicy w modernizmie. Przejrzystość wykładu krytycznego oczywiście zostaje zakłócona przez metaforyzujące zabiegi, ale nie dlatego, że Uniłowski stosuje środki językowe, lecz dlatego, że samo zjawisko, które krytyk stara się opisać jak najdokładniej – sprzeciwiając się uproszczeniom, jakie zaburzyłyby skuteczne odkrywanie rządzących rzeczywistością modernizmu reguł – jest złożone. W tym przypadku stosowania krytycznoliterackiej metaforyki nie mamy więc do czynienia ani z umyślnym uproszczeniem (w celu edukowania czytelnika), ani z komplikowaniem przekazu (zbliżającym krytykę przez „chwyt udziwienia” do sztuki). Uniłowski posługuje się metaforyką instrumentalnie – wykorzystuje jej możliwości obrazowania, aby utrwalone już metafory (o pewnej przyjętej w środowisku definicji) uczynić punktem odniesienia własnych rozważań. Tego rodzaju metaforyka występuje w tekstach krytycznych Uniłowskiego jako werbalna ilustracja wyводу, zabieg zbliżający odbiorcę do sposobu rozumowania krytyka, niwelujący dystans między myślą a słowem.

Bibliografia

- BRODIE Richard, 1997: *Wirus umysłu*. Przekł. Piotr TURSKI. Łódź: TeTa Publishing.
- BRZOZOWSKI Stanisław, 2007: *Głosy wśród nocy*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- DAWKINS Richard, 1996: *Samolubny gen*. Przekł. Marek SKONECZNY. Warszawa: Prószyński i S-ka.

- DAWKINS Richard, 1999: *Foreword*. In: Susan BLACKMORE: *The Meme Machine*. New York: Oxford University Press, s. VII–XVII.
- DOBRYŃSKA Teresa, 2008: *Dwudziestowieczne teorie języka wobec problemu metafory*. „*Studia Litteraria Polono-Slavica*”, nr 8, s. 15–27.
- KIJOWSKI Andrzej, 1991: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*. Zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Tomasz BUREK. T. 1. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- KOZICKA Dorota, 2012: *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*. Kraków: Universitas.
- LAKOFF George, JOHNSON Mark, 2010: *Metafory w naszym życiu*. Przekł. i wstępem opatrzył Tomasz KRZESZOWSKI. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- MC LUHAN Marshall, 2004: *Miłośnik gadżetów. Narcyzm jak narkoza*. W: IDEM: *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wprowadzenie Lewisa H. LAPHAMA. Przeł. Natalia SZCZUCKA. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, s. 81–87.
- NYCZ Ryszard, 1997: *Język modernizmu. Prelegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- ORSKA Joanna, 2004: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków: Universitas.
- SŁAWIŃSKI Janusz, 2001: *Zanik centrali*. W: IDEM: *Przypadki poezji*. [Prace wybrane Janusza Sławińskiego. Red. Włodzimierz BOLECKI. T. 5]. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 335–339.
- SZKŁOWSKI Wiktor, 2006: *Sztuka jako chwyt*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna BURZYŃSKA, Michał Paweł MARKOWSKI. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 95–111.
- UNIŁOWSKI Krzysztof, 2002: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków: Universitas.
- UNIŁOWSKI Krzysztof, 2006: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Na okładce: Berlin 2018, w pobliżu Oderbergerstrasse
(fot. Anna Kałuża)

Opracowanie redakcyjne
Tomasz Kalaga (język angielski)
Magdalena Pache (język polski)

Korekta techniczna
Magdalena Pache
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku
Beata Klyta

Łamanie
Alicja Załęcka

ISSN 2353-0928

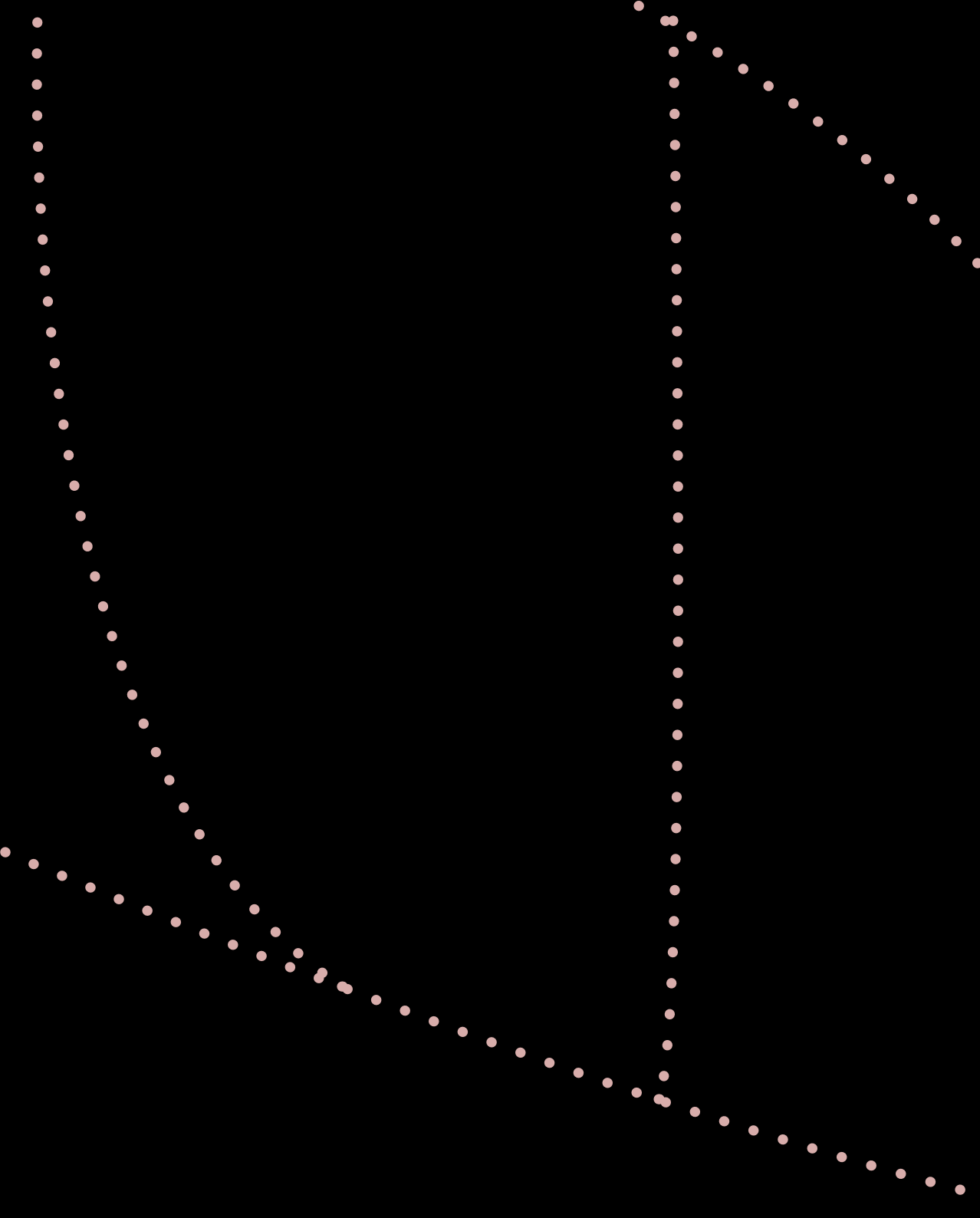
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 12,50. Liczba arkuszy wydawniczych: 14,0.
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



12

9 772353 092100

Więcej o książce

