

ISSN 2657-8972

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
Univeristy of Applied Sciences in Tarnow

Humanities and Cultural Studies

Kwartalnik
Wrzesień 2022
Tom 3
Numer 3

Quarterly
September 2022
Volume 3
Issue 3

Wydział Humanistyczny
Wydział Sztuki

Faculty of Humanities
Faculty of Arts

Rada Naukowa | Editorial Board

Zofia Berdychowska, Bogusław Dunaj, Marcin Gołaszewski, Joanna Graca, Bożena Groborz, Leszek Hońdo, Martina Kášová, Jaroslav Kušník, Zygmunt Mazur, Joanna Okoń, Waclaw Rapak, Jolanta Sękowska, Marcin Surzycki, Dariusz Vasina, Teresa Wilkoń, Katarzyna Wójcik, Janusz Zdebski

Redaktor Naczelny | Editor-in Chief

Waclaw Rapak

Redaktor Zarządzający | Managing Editor

Joanna Graca

Redakcja | Editorial Team

Katarzyna Górowska
Wioletta Jachym
Ewelina Suszek

Adres redakcji | Editorial Office

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie
Redakcja czasopisma „Humanities and Cultural Studies”
ul. Adama Mickiewicza 8, 33-100 Tarnów, Poland
tel. +48 14 63 16 538
e-mail: humanities@anstar.edu.pl

© Copyright by Authors & University of Applied Sciences in Tarnow, Poland
Udostępniane na podstawie Międzynarodowej Licencji Publicznej Creative Commons
Uznanie Autorstwa – Użycie niekomercyjne 4.0 | Available under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC-BY-NC 4.0)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną (referencyjną) jest wydanie elektroniczne.
The Editorial Board informs that the reference version of the journal is the electronic
edition.

Wszystkie artykuły naukowe publikowane w czasopiśmie są recenzowane.
All scientific articles published in the journal are subject to reviews.

Pełne teksty artykułów w otwartym dostępie są zamieszczane na stronie
internetowej czasopisma:
Full-text articles are posted in the open-access mode on the website of the journal:
hcsjournal.pl

Spis treści

Słowo wstępne.....	5
AGATA KRASZEWSKA	
Mają swoje (naukowe, zawodowe, artystyczne) losy profesorowie. Słowo o Panu Profesorze Waławie Rapaku	9
Professors have their own (scientific, professional, artistic) fate. Some words about Professor Waław Rapak	
ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL	
Francja w poezji Adama Zagajewskiego.....	17
France in Adam Zagajewski's Poetry	
AGNIESZKA KUKURYK	
Nowe formy poetyckie w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku	33
New Poetic Forms in French Literature at the Turn of the 20th Century	
JOANNA GRACA	
O inkwizycji, koronacji i kobiecości w powieści Felicitas Hoppe <i>Johanna</i>	53
On Inquisition, Coronation and Femininity in Felicitas Hoppe's Novel <i>Johanna</i>	
ZOFIA MAŁYSA-JANCZY	
Figury ciała. Dyskurs o sztuce współczesnej w prozie Michela Houellebecq'a	63
Figures of the Body. Discourse on Contemporary Art in Michel Houellebecq's prose	
ANDRZEJ BOROWSKI	
Przekład jako tłumaczenie, czyli... interpretacja	77
Translation as Explanation, i.e... an Interpretation of the Text	
JADWIGA KOWALIKOWA, ANNA PACHOWICZ, MAŁGORZATA PACHOWICZ, KRYSZYNA CHOIŃSKA	
Wymiary efektywności edukacyjnej.....	91
Selected Dimensions of Teaching Effectiveness	

Słowo wstępne

Szanowni Państwo, Drodzy Czytelnicy,

z nieskrywaną radością prezentujemy trzeci tegoroczny numer czasopisma. Jest to numer wyjątkowy: pierwszy z dwóch tomów jubileuszowych dedykowanych prof. dr. hab. Waławowi Rapakowi z okazji jego Urodzin oraz jubileuszu pracy naukowej i dydaktycznej przypadających w 2022 roku. Jako zespół redakcyjny cieszymy się niezmiernie, że mogliśmy w ten sposób uhonorować Redaktora Naczelnego naszego czasopisma. Autorami tekstów (zarówno w niniejszym, jak i w przygotowywanym kolejnym tomie) są w większości filologowie romanści, ale przedstawiamy również teksty z obszaru badań polonistycznych, germanistycznych i dydaktycznych. Wśród autorów znajdują się współpracownicy Profesora, zaprzyjaźnieni naukowcy oraz Jego uczniowie.

Klamrą spinającą teksty jest szeroko rozumiana kultura europejska, a w jej ramach odniesienia literaturoznawcze i językoznawcze.

Tom otwiera artykuł Anny Czabanowskiej-Wróbel, w którym autorka zajmuje się odniesieniami do kultury francuskiej w twórczości Adama Zagajewskiego.

Agnieszka Kukuryk poświęciła swój tekst nowym formom poetyckim w literaturze francuskiej XIX i XX wieku. Prowadząc czytelnika przez kolejne etapy w historii awangardy francuskiej, autorka poświęca wiele uwagi zjawisku powinowactwa literatury i sztuki, czego najlepszym przykładem jest poezja plastyczna czy wizualna.

Kolejny artykuł lokuje się również w obszarze literatury. Tekst Joanny Gracy poświęcony jest nowemu odczytaniu losów bohaterki francuskiej Jeanne d'Arc i odniesieniu jej losów do współczesnej pozycji kobiet w świecie naukowym w oparciu o powieść niemieckiej pisarki Felicitas Hoppe Johanna.

Zofia Małysa-Janczy poświęca swój tekst prozie Michela Houellebecq, a zwłaszcza dyskursowi o sztuce współczesnej. Szczególnie interesującą jawi się tutaj kwestia figuracji ciała w kategoriach deformacji, rozczłonkowania i abiektu.

O problemach związanych z tłumaczeniem utworów literackich pisze Andrzej Borowski. Autor prowadzi rozważania na temat pojmowania istoty tłumaczenia i rozróżnienia w tym obszarze działań tłumacza. Czytając

tłumaczenie tekstu literackiego (i nie tylko), warto zastanowić się, czy wynik pracy tłumacza to tylko przekład, czy też „przeniesienie” sensu tekstu z języka wyjściowego na język docelowy, jakie miejsce zajmuje w tłumaczeniu „interpretacja” czy „objaśnienie” i jak wreszcie ocenić pracę tłumacza.

Tom zamyka tekst wieloautorski Jadwigi Kowalikowej, Anny Pachowicz, Małgorzaty Pachowicz i Krystyny Choińskiej. Autorki zajmują się jakże ważnym w obecnych czasach problemem efektywności edukacyjnej. Szukają odpowiedzi na pytanie jak mierzyć efektywność w edukacji oraz jak oceniać i interpretować wyniki takiej oceny.

Joanna Graca
Redaktor Zarządzająca



Prof. dr hab. Wacław Rapak

(fot. archiwum własne)

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2557-8972

2022, vol. 3, no. 3, p. 9–15

DOI: 10.55225/hcs.449

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Agata Kraszewska

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

<https://orcid.org/0000-0002-2431-2442>

a_kraszewska@anstar.edu.pl

Mają swoje (naukowe, zawodowe, artystyczne) losy profesorowie Słowo o Panu Profesorze Waławie Rapaku

Professors have their own (scientific, professional, artistic) fate Some words about Professor Waław Rapak

Abstrakt

W tekście poświęconym osobie Jubilata – Profesora Waławia Rapaka, romanisty i literaturoznawcy, zostały przedstawione Jego dokonania naukowe oraz ścieżka zawodowa, ze szczególnym uwzględnieniem pracy w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Tarnowie. Zasygnalizowano również Jego zainteresowania artystyczne oraz własną twórczość.

Słowa kluczowe

Waław Rapak

Abstract

The text is dedicated to Professor Waław Rapak, an eminent scholar, specialising in French language and literature. It presents his university career, academic achievements, and, in particular, his work for the State University of Applied Sciences in Tarnów. It also mentions his interest in art as well as his own artistic output.

Informacja o artykule / Article Information

otrzymano (Received): 9.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 23.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

Keywords

Wacław Rapak

Znana starożytna sentencja *Habent sua fata libelli* jest, jak się zdaje, Panu Profesorowi bliska. W słowie wstępnym do pierwszego numeru „Humanities and Cultural Studies” rozwija ją, pisząc: „Mają swoje losy książki, mają swoje losy także czasopisma naukowe”. Jeden z najnowszych artykułów zatytułował z kolei *Mają swoje (artystyczne) losy książki*. Niech będzie wolno tutaj również sparafrazować i rozwinąć tę sentencję, by wskazać wymiary „losów” Jubilata, które zostaną podjęte w tym skromnym szkicu Jemu poświęconym.

Wacław Rapak urodził się 13 grudnia 1952 r. w Jeleniej Górze. Tam spędził lata dziecięce i uczęszczał do pierwszych klas szkoły podstawowej, którą ukończył w Bytomiu. W bytomskim I Liceum Ogólnokształcącym złożył egzamin maturalny. Od 1972 r. związał się z Krakowem jako student romanistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pięć lat później, po uzyskaniu magisterium, podjął pracę w charakterze nauczyciela akademickiego w rodzimym Instytucie Filologii Romańskiej, gdzie jest zatrudniony do dziś. Kształcił się również we Francji, w roku akademickim 1980/1981 studiował w ramach stypendium w Centre Européen Universitaire w Nancy. Był też dwukrotnym stypendystą Rządu Francuskiego.

Rok 1987 wyznacza początek drogi naukowej Wacława Rapaka. Uchwałą Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego otrzymał wówczas stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Poezja Henri Michaux czyli poszukiwanie harmonii przeciwieństw*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Drzewickiej. Opublikowane w 2005 r. studium „Après coup” précédé par „Le ressassement éternel” de Maurice Blanchot: une lecture, poświęcone dwóm pierwszym opowiadaniom Blanchotowskim, stało się w tym samym roku podstawą uzyskania przez dr. Wacława Rapaka stopnia doktora habilitowanego. 23 lutego 2016 r. dr hab. Wacław Rapak odebrał z rąk Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej nominację profesorską.

Zainteresowania naukowe i praca badawcza Pana Profesora zogniskowane są wokół francuskiej literatury nowoczesnej i współczesnej. Metodologia badań literackich i teoria literatury to również dziedziny Jego naukowych dociekań. Wiele rozważań poświęcił zagadnieniom nowoczesności, awangardowości i ponowoczesności, w szerokim ujęciu zarówno filozoficznym, jak też literackim i artystycznym. W tym świetle analizował samo pojęcie literatury, literackości i „istoty tego, co literackie” (*le littéraire*). Silnie powiązane z (po)nowoczesną literaturą kategorie paradoksu, ironii, „roztrząsania” czy intertekstualności są częstymi tropami w Jego interpretacjach

dzieł Henriego Michaux, Maurice'a Blanchota, Georges'a Pereca, Jeana Anouilha i innych francuskojęzycznych twórców XX i XXI wieku.

Pan Profesor referował wyniki swoich badań na ponad trzydziestu konferencjach naukowych w Polsce, we Francji, w Belgii, Rumunii i w Czechach. W czasopiśmie naukowych oraz pracach zbiorowych — polskich i zagranicznych — opublikował przeszło sześćdziesiąt artykułów. Współtworzył także podręcznik do metodologii badań francuskich tekstów literackich XX wieku, współredagował cztery prace zbiorowe i trzy numery czasopiisma naukowego „Romanica Cracoviensia”.

Jednak gros prac naukowych poświęcił utworom Henriego Michaux, których miłośnikiem pozostaje od czasów studenckich. Były one tematem Jego pracy magisterskiej oraz wspomnianej wyżej rozprawy doktorskiej. Wystąpienia konferencyjne i artykuły naukowe Pana Profesora dają wyraz głębiemu znawstwu wielowymiarowej twórczości Michaux, prozatorskiej i poetyckiej, ale też malarskiej, filmowej i poniekąd muzycznej, ujmowanej przez Niego również w aspekcie intersemiotycznym i intermedialnym. Długoletnie zgłębianie znaczeń tej złożonej spuścizny artystycznej zaowocowało projektem interpretacyjnym — szeroko zakrojonym i opartym na bogatym instrumentarium badawczym — który przybrał formę cyklu studiów *Henri Michaux — dzieło wyobraźni*. Część pierwsza wydana w 2014 r. obejmuje, jak mówi podtytuł, „Okres zielony”: 1922–1927. Druga część, która ukazała się w 2019 r., zgodnie z podtytułem uwzględnia *Czas wielkich podróży: 1927–1929*. Pan Profesor pracuje nad trzecią częścią cyklu, poświęconą *Niejakiemu Piórcu*, obmyślając zarazem kolejne tomy.

Dorobek naukowy Pana Profesora Wacława Rapaka zyskał uznanie i w Polsce, i poza jej granicami. Znamiennym jest, iż Jego badania zostały odnotowane w bibliografii wydania dzieł wszystkich — *Œuvres complètes* Henriego Michaux w renomowanej serii *Bibliothèque de la Pléiade*. Słuchaczami Jego wykładów byli studenci i nauczyciele akademicy zagranicznych uniwersytetów. W 2018 r. zorganizowana przez Niego międzynarodowa konferencja poświęcona twórczości Guillaume'a Apollinaire'a zgromadziła naukowców z całej Europy, w tym wybitnych specjalistów, a w kolejnej — obejmującej swą tematyką wielorakie doświadczenia artystyczne Henriego Michaux (2021 r.) — uczestniczyli badacze z całego świata.

Odrębny wymiar prac Pana Profesora Wacława Rapaka stanowi translacja. W 1991 r. ukazały się w Jego tłumaczeniu obszerne fragmenty eseju Alberta Camusa *Rozważania o gilotynie* (*Réflexions sur la guillotine*, 1957). Przełożył też kilka artykułów naukowych wybitnego francuskiego biblisty i qumranisty ks. prof. Jeana Carmignaca, jak również jego studium *Początki Ewangelii synoptycznych* (*La naissance des Évangiles synoptiques*, 1984), wydane w języku polskim w 2009 r. Tłumaczenie innej ważnej książki tego autora *Mistrz Sprawiedliwości z Qumran a Chrystus z Nazaretu* (*Le Docteur de Justice et Jésus-Christ*, 1957) czeka na publikację. Należy wspomnieć, że Pan Profesor — osobiście zaangażowany w przygotowanie kolejnych edycji

„Polskiego wyboru Nagrody Goncourtów” – (współ)kierował również dokonywanymi przez grupy studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego przekładami powieści – laureatek tej nagrody. W 2001 r. opublikowano dwie książki przetłumaczone pod Jego merytoryczną pieczęcią: *Klientka* Pierre’a Assouline’a (*La cliente*, 1998) oraz *29,99* Frédéric’a Beigbedera (*99 francs*, 2000). Za niewątpliwie największe osiągnięcie translatorskie Pana Profesora Waława Rapaka należy jednak uznać przetłumaczony wspólnie z Jakubem Kornhauserem zbiór utworów poetyckich Henriego Michaux *Meskalina i muzyka*, który ogłoszono drukiem w 2021 r. Dokonany przez samych tłumaczy wybór tekstów miał na celu odzwierciedlać bogactwo odcieni i różnicowanie formalne poezji Michaux, a także jej otwarcie na odmienne interpretacje oraz na dokonania poety na niwie innych sztuk¹. Zamysł ten został zrealizowany z pełnym powodzeniem.

Pan Profesor owocnie łączy badania naukowe z pracą dydaktyczną i działalnością organizacyjną. Na Uniwersytecie Jagiellońskim wypromował ponad trzystu magistrów oraz trzech doktorów. Sprawuje opiekę nad kolejnymi sześcioma doktorantami. Był recenzentem w ośmiu przewodach doktorskich i trzech habilitacyjnych. Pełni obecnie funkcję Dyrektora Instytutu Filologii Romańskiej oraz Zastępcy Przewodniczącego Rady Dyscypliny Literaturoznawstwo, jest także Redaktorem Naczelnym czasopisma naukowego „Romanica Cracoviensia”.

Związany od pięciu dekad z Krakowem i najstarszą w Polsce uczelnią – krakowską Alma Mater, Pan Profesor Waława Rapak na trwałe wpisał się również w historię Tarnowa i Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie, pierwszej i największej uczelni tego typu w kraju. Biogram Pana Profesora pióra dr hab. Zofii Cygal-Krupy, prof. PWSZ zamieszczono w wydanej w 2010 r. *Encyklopedii Tarnowa*. Na ten „tarnowski” wymiar Jego działalności zostanie tu położony szczególny nacisk.

W 1995 r. Pan Profesor podjął pracę w Nauczycielskim Kolegium Języków Obcych w Tarnowie, gdzie do 2000 r. sprawował z ramienia Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego funkcję opiekuna naukowego sekcji języka francuskiego. Z tej racji, w latach 1996–1999 był członkiem Zespołu Języków Obcych Rady do spraw Kształcenia Nauczycieli przy Ministerstwie Edukacji Narodowej. Kiedy w 1998 r. została powołana do istnienia Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie (później Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie, a od marca 2022 r. Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie), objął również w nowo powstałej Uczelni stanowisko wykładowcy i kierował Zakładem Języka Francuskiego (od 2008 r. Zakład Filologii Romańskiej). Funkcję Kierownika pełnił do 2009 r. oraz ponownie w latach 2015–2016. Co więcej, od 2007 do 2015 r. Pan Profesor

¹ Zob. J. Kornhauser, W. Rapak, *W krainie białych plam*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/w-krainie-bialych-plam/>, [dostęp: 25 lipca 2022 r.].

Wacław Rapak piastował stanowisko Prorektora ds. Ogólnych (potem Prorektor ds. Współpracy i Rozwoju). W latach 2009–2011 sprawował zarazem funkcję Dyrektora Instytutu Humanistycznego PWSZ. Obecnie jest Redaktorem Naczelnym powstałego w 2017 r. „Humanities and Cultural Studies”, czasopisma naukowego Wydziału Humanistycznego i Wydziału Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Tarnowie.

Powracając do pierwszych lat pracy Pana Profesora Wacława Rapaka w PWSZ, nie można nie docenić Jego wielkiego wkładu w kształtowanie tarnowskiej romanistyki. Wraz ze swoją zastępczynią, Panią mgr Małgorzatą Pocięchą, zorganizował działalność Zakładu Języka Francuskiego. Stworzył zespół nauczycieli akademickich zapewniający wysoką jakość kształcenia studentów. Młodszych pracowników motywował do rozwoju naukowego, inspirował i wspierał, między innymi inicjując serię spotkań naukowych w kameralnym gronie romanistów PWSZ, co zaowocowało kilkoma obronionymi dysertacjami doktorskimi. Trochę się o jakość księgozbioru romanistycznego, ofiarował Bibliotece uczelnianej — o której rozwój zawsze zabiegał — podręczniki i cenne pozycje francuskojęzycznej literatury pięknej. Studenci uczestniczący w Jego wykładach i seminariach cenili i cenią Go nie tylko jako literaturoznawcę posługującego się francuszczyzną pierwszej próby, ale też jako humanistę ujmującego zjawiska literackie w świetle myśli filozoficznej i znawcę sztuk. Wypromował w PWSZ licznych licencjatów.

Oddany dydaktyce i pracy na rzecz Zakładu, Instytutu i Uczelni, Pan Profesor Wacław Rapak stał się również osobą niezwykle zasłużoną dla propagowania języka i kultury francuskiej w Tarnowie i regionie. Dążył do utworzenia w PWSZ „platformy promocji języka francuskiego”, jak sam zwykł to ujmować. Z inspiracji Pana Profesora i pod Jego naukową pieczę nauczyciele akademicy oraz studenci romanistyki podejmują do dziś wiele inicjatyw, takich jak organizowane od 2003 r. cykliczne „Święto Frankofonii”, przyciągające liczne grono miłośników języka francuskiego i kultury krajów francuskiego obszaru językowego. W 2012 r. w murach Uczelni i na tarnowskim Rynku miały miejsce obchody szczególnie ważnego wydarzenia kulturalnego, jakim były „Tarnowskie Dni Języka i Kultury Francuskiej”. Wśród podejmowanych inicjatyw należy też odnotować spotkania tematyczne, różnorodne warsztaty i konkursy adresowane do uczących się języka francuskiego z Tarnowa i regionu. Staraniem Pana Profesora wielokrotnymi gośćmi organizowanych wydarzeń byli przedstawiciele Konsulatu i Ambasady Francji oraz Instytutu Francuskiego w Krakowie, co przysporzyło tarnowskiej romanistyce wsparcia i uznania ze strony tych instytucji.

Pozostając w ścisłej współpracy z wieloma szkołami i nauczycielami języka francuskiego Tarnowa i regionu, Pan Profesor Wacław Rapak zintegrował środowisko romanistów, które darzy Go wielką estymą i sympatią. W trosce o doskonalenie zawodowe nauczycieli języka francuskiego

przyczynił się do powstania w Uczelni studiów podyplomowych, których był kierownikiem i wykładowcą, a także szkoleń i warsztatów metodycznych. Wspierał ponadto szkolne inicjatywy związane z językiem i kulturą francuską. Szczególnie bliski jest Mu doroczny „Międzyszkolny Konkurs Piosenki Francuskiej” organizowany w IV Liceum Ogólnokształcącym w Tarnowie, którego Jury przewodniczy od lat. Warto wspomnieć, że Pan Profesor wniósł we współpracę ze szkołami swe wieloletnie doświadczenie nabyte przy organizacji w Krakowie Olimpiady Języka Francuskiego.

Mówiąc o działalności i różnorodnych funkcjach pełnionych przez Pana Profesora Waclawa Rapaka, nie można pominąć Jego aktywności w kręgach naukowców. Będąc członkiem Akademickiego Towarzystwa Romanistów Polskich *Plejada* oraz Komisji Neofilologicznej PAU w Krakowie, związał się również ze środowiskiem akademickim Tarnowa. Przez wiele lat współpracował z tarnowskim Oddziałem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Od 2009 r. należy do Tarnowskiego Towarzystwa Naukowego i jest zarazem Członkiem Zarządu TTN. Służąc integracji środowisk naukowych Tarnowa, Towarzystwo tworzy również przestrzeń rozwoju najbardziej uzdolnionym studentom. Pan Profesor ma szczególne zasługi dla organizowanego przez Tarnowskie Towarzystwo Naukowe konkursu „Perły Tarnowa” – adresowanego właśnie do studentów – zasiadając w jego Jury od pierwszej edycji w 2012 r.

Praca i dokonania Jubilata zostały uhonorowane licznymi odznaczeniami. W 2003 r. w uznaniu zasług w dziedzinie propagowania kultury francuskiej został mianowany przez rząd francuski Kawalerem Orderu Palm Akademickich. Otrzymał również polskie odznaczenia państwowe: w 2005 r. Srebrny Krzyż Zasługi, a w 2009 r. – Medal Złoty za Długoletnią Służbę. W 2006 r. odebrał także Nagrodę Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie drugiego stopnia, a w 2013 r. medal za zasługi dla Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie.

Uczony, erudyta i znakomity mówca, Pan Profesor dał się też poznać jako człowiek rozmowy, dialogu w każdej sytuacji. Potrafi łączyć, wzbudzić we współpracownikach *esprit d'équipe* (ducha zespołu), tworzyć atmosferę przyjaźni i harmonijnego współdziałania. Postrzega sprawy w pozytywnym świetle. Stawia wysokie wymagania, przy czym Jego odniesienie do drugiego człowieka jest – rzecz by można – po lewinasowsku nacechowane szacunkiem i troską, a także ujmującą przystępnością. Zapiisał znaczące karty nie tylko w dziejach tarnowskiej Uczelni, tarnowskiej romanistyki, ale też i w osobistej historii niejednego ze swoich uczniów i współpracowników.

Pan Profesor Waclaw Rapak dał się również poznać jako miłośnik i znawca sztuk, a także człowiek sztuki. Ceni film i muzykę, zwłaszcza piosenkę francuską. Pasjonuje go malarstwo, w szczególności dzieła Vermeera van Delft i impresjonistów. Twórczość plastyczna Henriego Michaux wzbudza w Nim

chęć spróbowania i swoich sił w tej dziedzinie. Nie jest Mu obca scena teatralna. Aktorskiego szlifu nabywał w teatrze amatorskim w Bytomiu, potem również w latach studenckich, uczestnicząc we francuskojęzycznym *atelier théâtre*. Co więcej, Pan Profesor to artysta słowa, choć z rzadka dzieli się swoją poezją. Zaszczycem jest możliwość przytoczenia – na zakończenie tego szkicu – jednego z wierszy Jubilata, dopuszczającego w arkana Jego twórczości poetyckiej²:

poezja
czas tkany
obrazami
i
beźmierną
przestrzenią
brzemienną
ciszą

(Bóbrka, pensjonat LeGraż, 26–27 lipca 2003)

² Wiersz ten został pierwotnie opublikowany w studium W. Rapaka *Henri Michaux – Dzieło wyobraźni. „Okres zielony”: 1922–1927*, Kraków 2014, s. 9. Przedruk za zgodą Autora i Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2557-8972

2022, vol. 3, no. 3, p. 17–31

DOI: 10.55225/hcs.440

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Anna Czabanowska-Wróbel

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-4382-366X>

anna.czabanowska-wrobel@uj.edu.pl

Francja w poezji Adama Zagajewskiego

France in Adam Zagajewski's Poetry

Abstrakt

Adam Zagajewski, który przebywał we Francji w latach 1982–2022, często opisywał ją w swojej poezji i w esejach. Artykuł przedstawia w sposób monograficzny obraz Francji i jej kultury w poezji Zagajewskiego i wskazuje główne dominanty tego wizerunku, w tym zwłaszcza temat francuskich kościołów i katedr oraz poetycki sposób ukazywania Paryża.

Słowa kluczowe

poezja polska, poezja Adama Zagajewskiego, geopoetyka, Francja w literaturze

Abstract

Adam Zagajewski, who lived in France between 1982 and 2022, often described that country both in his poetry and essays. This article focuses on the image of France and its culture presented in Zagajewski's poetry, with a particular interest in the topic of French churches and cathedrals and the poetic way of portraying Paris.

Keywords

Polish poetry, poetry of Adam Zagajewski, geopoetics, France in literature

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 31.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 10.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

Wprowadzenie

Obraz Francji w twórczości Adama Zagajewskiego, który mieszkał w Paryżu – z przerwami na wyjazdy do Stanów Zjednoczonych – ponad dwadzieścia lat, to bogaty i zróżnicowany wizerunek, godny szerszej uwagi uwzględniającej przede wszystkim eseistykę autora *Lekkiej przesady*. Jednak zamiar, by przyrzeć się wyłącznie francuskim śladom w poezji Zagajewskiego wydaje się uzasadniony, da bowiem możliwość umieszczenia sposobu widzenia tego kraju na tle poetyckich obrazów innych regionów i innych kultur w jego twórczości. Zanim powstanie pełna i szczegółowa mapa, trzeba w pierwszej kolejności zauważyć, że w wierszach autora *Pragnienia* pojawia się wyjątkowo dużo odniesień do kultury niemieckiej – w utworach poetyckich są to zwłaszcza odwołania do nazwisk filozofów i kompozytorów, ale też poetów i pisarzy – na tym tle Francja nie jawi się aż tak imponująco. Wprawdzie „ogień” z wiersza pod takim tytułem jest ogniem Kartezjusza i Pascala, ale wobec osobnych wierszy o Nietzschem, Schopenhauerze czy Beethovenie, to nie tak wiele. Trzeba również przypomnieć, że duże znaczenie mają w poezji Zagajewskiego obrazy Włoch z ich pejzażem, z miastami i miasteczkami, z dziełami sztuki – poświęcano już temu wątkowi osobne studia¹.

W przypadku Francji zwracają uwagę przede wszystkim odwołania do dzieł architektury, zwłaszcza kościołów i katedr z dawnych wieków. Nawiązania do malarstwa francuskiego i poszczególnych malarzy są również istotne (*Degas: Pracownia kapelusznicza* czy wiersz zatytułowany *Manet*, będący swobodną i subiektywną ekfrazą obrazu *Śniadanie w pracowni*, znajdującego się notabene w monachijskiej Pinakotece). Artysta, którego przemyślenia na temat sztuki szczególnie interesują Zagajewskiego, to Delacroix, ukazany w wierszu *Białe żagle* z tomu *Asymetria*. Jest jeszcze George Seurat, którego obrazowi zatytułowanemu *Fabryka*, a zobaczonemu w muzeum w Houston poeta poświęca osobny utwór. Nie zawsze szczególnie akcentowana jest „francuskość” danego twórcy, najczęściej też dzieła malarskie nie są przywoływane wyłącznie dla nich samych – bywa, że stanowią pretekst do innego rodzaju osobiście ważnych dla Zagajewskiego rozważań – tak jest, jak mi się zdaje, z pochodzącym z tomu *Asymetria* poetyckim opisem słynnego obrazu Maneta, który osobno interpretowałam².

¹ Por. B. Bodzioch-Bryła, *Uwięziony w podróży... Adama Zagajewskiego poetyckie obrazy współczesnej Italii*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2021, nr 3, s. 59-77, K. Najgeburska, „*Stodycz Italii, stodycz miasteczek Toskanii*” – *podróże włoskie Adama Zagajewskiego*, „Anthropos?” 2018, nr 27, s. 205-214.

² Por. A. Czabanowska-Wróbel, „*Asymetria*” – *konteksty malarskie*, [w:] *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Kraków 2015, s. 59-69.

Traktowanie esejów Zagajewskiego jako komentarzy do wierszy nie jest właściwe – współistnienie jego poezji i prozy to wielowymiarowe zjawisko, utwory poetyckie i eseistyczne prowadzą ze sobą nieustanny dialog. Uwzględnianie refleksji zawartych w esejach grozi również swoistym „zarażeniem” interpretacji samodzielnych utworów poetyckich wiedzą o sądach Zagajewskiego dotyczących Francji i jej kultury. Lista przywołań w wierszach i prozie nie jest identyczna, chociaż znajdziemy wiele punktów wspólnych, jak uwagi dotyczące Paula Valéry’ego czy opisy Paryża. Tu zasygnalizuję tylko jedną z „rozbieżności”: odzwierciedlone w esejach zainteresowanie francuskim pisarzem i krytykiem Paulem Léautaud nie przenika do wierszy, pozostaje wyłącznie w wypowiedziach prozą, w których łatwiej wskazać na kontrowersyjne cechy jego światopoglądu. Gdyby jednak ograniczyć się wyłącznie do liryki, rezygnując z eseistycznych kontekstów, powstałaby prawdziwa poetycka mapa Francji Adama Zagajewskiego, uwzględniająca Paryż i mniejsze ośrodki, regiony, rzeki, zabytki usytuowane w niewielkich miejscowościach, wreszcie nazwiska artystów, poetów i postaci historycznych. Te ostatnie mają najbardziej konwencjonalny i zarazem emblematyczny charakter i znajdziemy wśród nich słynną postać z czasów Wielkiej Rewolucji (wiersz *Robespierre przed lustrem* z tomu *Ziemia ognista*), Napoleona, De Gaule’a i pośrednio, bez nazwiska – Georges’a Pompidou.

Szczególnie w dwóch ostatnich dziesiątkach XX wieku – był to właśnie czas pobytu we Francji – jej obrazy nabierają u Zagajewskiego dużego znaczenia. Tematy francuskie niemal nie występują w pierwszym, nowofalowym okresie i są najbardziej widoczne w czterech tomach z lat 1985–1999: *Jechać do Lwowa*, *Płótno*, *Ziemia ognista* i *Pragnienie*, ale zwłaszcza w dużym nagromadzeniu występują w *Ziemi ognistej* i *Pragnieniu*. Co istotne, wątki francuskie nie znikają w okresie po przeniesieniu się poety do Krakowa – powracają jako reminiscencje z tamtego pobytu, dopowiadają wątki znane z wcześniejszych poetyckich serii autora *Autoportretu*. Symboliczny punkt zwrotny stanowi, co łatwo przewidzieć, tom *Powrót*, a w nim wiersz zatytułowany *Stolarska*, mówiący o tym, jak za cenę starań o paszport podejmowanych na tej ulicy konsulatów można było odkryć „urok małej kapliczki w Prowansji”³. To samo pytanie, „czy warto było czekać w konsulatach”⁴, powraca w utworze *Czy warto* ze słowami o Paryżu „o świcie, kiedy z mroku wyłaniały się/ konwencjonalne kariatydy Haussmanna”⁵.

Eksperyment polegający na wzięciu w nawias eseistycznych passusów o Francji może się udać jedynie częściowo – wypowiedzi z esejów

³ A. Zagajewski, *Powrót*, Kraków 2003, s. 27.

⁴ Tamże, s. 41.

⁵ Tamże.

autobiograficznych, takich jak zwłaszcza *W cudzym pięknie* (1998), rzutu ją na to, co możemy dostrzec w poezji – dominacja Paryża znajduje więc oczywiste uzasadnienie nie tylko w specyficznym dla tego kraju przeciwstawieniu stolica–prowincja, ale właśnie w pozapoetyckiej wiedzy o miejscu zamieszkania Zagajewskiego z lat 1982–2002.

Francja, czyli Europa

W pierwszym, najwcześniejszym okresie twórczości Zagajewskiego Francja to niemal synonim zachodniej Europy, wolnej, demokratycznej, sytej i... obojętnej na to, co się dzieje za żelazną kurtyną. Wiersze *Pan Jourdain w Warszawie* z debiutanckiego tomu *Komunikat*, a zwłaszcza *Rozmawiałem z Francuzem* z tomu *Oda do wielości* ukazują, co myśli Zagajewski o postawie zachodnich Europejczyków wobec totalitaryzmu. Ten sposób widzenia Francji nie słabnie z chwilą zamieszkania w Paryżu, ale obok niego pojawiają się inne punkty widzenia i perspektywy, a przede wszystkim dowody bezpośredniego doświadczania francuskich przestrzeni, zwłaszcza Paryża. Aktualnie brzmi początek paryskiego wiersza *Referendum*:

Na Ukrainie odbywało się referendum
w sprawie niepodległości,
W Paryżu było mglisto, meteorolodzy
zapowiadali pochmurny, chłodny dzień⁶.

Nawet dzieło Schopenhauera przywołane jest tu pod francuskim tytułem – *Douleurs du monde*. Istotnie, „na wystawach księgarń” pojawiła się w czasie powstawania wiersza kolejna edycja niemieckiego myśliciela w przekładzie Jeana Bourdeau – ostatnia pochodzi z roku 2020 i zapowiada się ją jako „doskonały brewiarz nihilizmu” – „un parfait bréviaire du nihilisme”⁷.

Francja z wierszy z lat 1985–2002 to również kraj emigrantów, nie tylko polskich (są też biali Rosjanie z *Piosenki emigranta*), chociaż wątki polskie, wątki polityczne ze zrozumiałych względów wydobywają się na pierwszy plan. Tak rozumiana „Francja” jako poetycki konstrukt może stanowić tło wierszy, których bohaterami są przedstawiciele Wielkiej Emigracji, polscy twórcy XIX wieku z Chopinem na czele, czy reprezentanci emigracji wojennej, jak Józef Czapski (*Pociąg do Maison Laffitte*).

Francja z wierszy Zagajewskiego reprezentuje Europę również w ramach opozycji Stary Kontynent *versus* Stany Zjednoczone. „Rozłączenie”, istotna

⁶ A. Zagajewski, *Ziemia ognista*, Poznań 1994, s. 21.

⁷ *Douleurs du monde*, <https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782743649470-douleurs-du-monde-pensees-et-fragments-arthur-schopenhauer/>, [dostęp: 10 lipca 2022 r.].

u poety na przełomie XX i XXI wieku sytuacja liryczna zarysowana jest następująco – podmiot przebywa w Ameryce, ukochana – w Paryżu. Akcentowana różnica czasu sprawia, że Europa śpi, gdy Ameryka czuwa (wiersze *Houston, szósta po południu* oraz *Europa zasypia*, oba z tomu *Pragnienie*).

Zagajewski wielokrotnie wypowiadał się krytycznie o współczesnej poezji francuskiej przeciwstawionej poezji amerykańskiej. Poeci francuscy w utworach lirycznych są zazwyczaj jedynie wzmiankowani. Na tym tle wyjątkiem jest André Frénaud, poeta biograficznie bezpośrednio związany z Polską a także tłumaczony przez Zbigniewa Herberta, do którego Zagajewski nawiązuje. Utwór zatytułowany *Trzej królowie* z mottem z francuskiego poety stanowi dialog z jego utworem. Frénaudowi poświęca również Zagajewski osobny wiersz – elegijną sylwetkę w swoim ostatnim tomie *Prawdziwe życie*.

Przed wojną lektorat we Lwowie.
Po wojnie Paryż, rue de Bourgogne.

wąska ulica, cicha, idealna dla poetów
i dla spokojnych bourgeois⁸.

Zastanawia również istotne miejsce Paula Claudela na tle pozostałych francuskich twórców – być może ma to związek z zainteresowaniem jego diarystyką i biografią a w niej także polskimi wątkami (epizod z ukochaną Ysé – Rosalie Ścibor-Rylską pojawia się w wierszu *Wielkie statki*, zawartym w tomie *Anteny*), ale też z katolickością poety rozpatrywaną na tle zmian społecznych i kulturowych XX wieku.

Kościoły, katedry, bazyliki

Francja, to w myśl sławnej formuły, nawiązującej do idei jej władców uznawanych za „najstarszych synów” chrześcijańskiego świata, „najstarsza córka Kościoła” (*fille aînée de l'Église*). Zagajewski – polski emigrant stanu wojennego mógł mieć w latach osiemdziesiątych w pamięci słowa Jana Pawła II wypowiedziane w roku 1980: *France, fille aînée de l'Église, es-tu fidèle aux promesses de ton baptême?* Jednak to nie jedyna inspiracja do odnajdywania we Francji śladów dawnej pobożności zapisanych w za- bytkach architektury, istotny jest także nurt elitarnie, a zarazem głęboko pojmowanych chrześcijańskich, zwłaszcza ekumenicznych poszukiwań duchowych z końca XX.

Kulminację i swoisty punkt dojścia tego ważnego dla autora *Płótna* tematu stanowi wiersz *Kościoły Francji* z tomu *Powrót*. Oparty na zasadzie enumeracji utwór rozpoczyna się słowami: „Kościoły Francji, bardziej gościnne, niż

⁸ A. Zagajewski, *Prawdziwe życie*, Kraków 2019, s. 51.

jej gospody / i jej wiersze⁹. Kończy natomiast fraza: „Kościoły Francji, ciemne naczynia, gdzie błądzi nieśmiały płomień / potężnego światła¹⁰”.

Nagromadzenia układają się w ciąg przywoływanych miejsc, konkretnych świątyń, będących najczęściej cennymi zabytkami sztuki sakralnej ukrytymi poza wielkimi miastami. Są tu między innymi wspomniane romańskie benedyktyńskie klasztory: „kościół w Tournus”, położone w Burgundii opactwo świętego Filiberta i „Moissac”, czyli opactwo świętego Piotra w Moissac ze świetnie zachowanymi romańskimi płaskorzeźbami – tropy podpowiadają tu fotografie z publikacji wydawnictwa Austeria za tytułowanej *Notes Adama Zagajewskiego*.

Te poetyckie wyliczenia przecinają trzy wzmianki o „kościółach” w znaczeniu dróg katolickiej duchowości. Wybór poety pada na Pascala, Claudela i brata Maurice’a, którego działalność na rzecz ubogich, także w Polsce, doceniał.

Katedry europejskiego gotyku, a zwłaszcza francuskie, tak istotne, jak to udowodniła Małgorzata Czermińska, w literaturze polskiej, są ważne także dla autora *Jechać do Lwowa*¹¹, ale, co może zaskakujące, Zagajewskiego fascynują zwłaszcza najstarsze budowle sakralne, „małe romańskie świątynie o krępych sylwetkach”¹², średniowieczne opactwa wtopione w krajobraz, odwiedzane przez małe grupki turystów.

Trudno wręcz wyliczyć wszystkie opisane w wierszach francuskie świątynie romańskie i gotyckie: *Lusterko samochodu* przynosi kadr z katedrą w Beauvais, której bryła „mieści się” w tytułowym lusterku – możliwość „zamieszkania” tego, co wielkie w małym prowadzi do niewypowiedzianych wprost, zasugerowanych paradoksalnych rozważań o Bogu.

W wierszu *Bez kształtu* pojawia się „pusta katedra w Chartres”¹³, jedna z najbliższych poecie – w *Kościółach Francji* nazwał ją najpiękniejszą. Autor *Pragnienia* był świadomy tego, że czytelnik będzie mógł skonfrontować sposób, w jaki ją ukazał z ujęciami innych poetów, chociażby z *Widzeniem katedry w Chartres* Juliana Przybosia, autora wielu liryków poświęconych katedrom. Warto powrócić do utworu awangardowego poprzednika, by dostrzec odmienną poetyckiego widzenia każdego z twórców. Inny charakter ma wiersz *Albi* (temat związany z tym miejscem jest odziedziczony niejako po Herbercie, który w ważnym dla Zagajewskiego tomie esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* zamieścił swoje rozważania dotyczące albigensów); bazylika, warownia „nie do zdobycia”¹⁴ nie pozwala się poznać w pełni. Ale nawet ona określona jest epitetem „cierpliwa”.

⁹ Tenże, *Powrót*, s. 39.

¹⁰ Tamże, s. 40.

¹¹ Por. M. Czermińska, *Gotyk i pisarze*, Gdańsk 2005.

¹² A. Zagajewski, *Powrót*, s. 39.

¹³ Tenże, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985, s. 30.

¹⁴ Tenże, *Ziemia ognista*, s. 36.

W liryku *Gotyk* pojawia się bezimienna, ale z pewnością także francuska katedra. Z kolei w późniejszym utworze zatytułowanym *U stóp katedry* również przywołany jest „zapach kwitnących drzew Francji”¹⁵. Jest jeszcze nienazwany romański kościółek z wiersza *Wzgórze*. Warto wyróżnić osobno liryczny obraz „małego kościółka pod Vézelay”¹⁶ z wiersza *Łąki Burgundii*:

nie było tam nikogo poza niemłodym księdzem,
który śpiewał mszę świętą.
Był tak zupełnie sam, że iza, od trzystu lat
Formująca się pod powieką pękniętego dzwonu,
Gotowa była wyruszyć w ostatnią podróż.
Jednak zatrzymała się. Jeszcze nie, jeszcze nie.
Póki samotni śpiewają...¹⁷

Zapewne chodzi o romańską kaplicę świętego Krzyża w pobliżu Vézelay zwaną „La Cordelle” — czysty przykład zakłączenia tego, co duchowe w kształt architektoniczny, który nie dominuje nad krajobrazem. Jednak sens wiersza kryje się gdzie indziej, nie w analizie krajobrazu i zabytku — w pytaniach o znaczenie i o szanse duchowości we współczesnych czasach. Dlaczego właśnie romańskie budowle tak przyciągają poetę? *Łąki Burgundii*, częściowo odpowiadają na to pytanie. Poeta mówi o „romańskich, niespełnionych możliwościach”¹⁸, co oznacza, że fascynuje go potencjalność dróg, którymi mogły pójść kultura i duchowość europejska od czasów wczesnego średniowiecza. Również utwór zatytułowany *Sénanque* opisuje zabytkowe, romańskie opactwo wpisane w pejzaż Prowansji i przeciwstawia „znudzonych turystów” „komuś poważnemu”, mnichowi w habitacie, „kto ma czas tylko na wieczność”¹⁹. Tu nieoczekiwanie pojawia się nadzieja na ocalenie duchowego skupienia:

Te grube mury, które chronią muzykę,
zniszczone tyle razy, oddane naturze,
rewolucji, rozsądkowi, rosną znowu²⁰.

Przywołane tu pokrótce wątki chrześcijańskie dotyczące pośrednio Francji i Paryża dopełnić trzeba o dwa utwory o dużym ciężarze gatunkowym: *Wielki Piątek w korytarzach metra* i późniejszy wiersz *Wielka Sobota w Paryżu* — to specyficzny poetycki dyptyk, przesunięty w czasie;

¹⁵ Tenże, *Anteny*, Kraków 2005, s. 20.

¹⁶ Tenże, *Płótno*, Paryż 1990, s. 31.

¹⁷ Tamże, s. 31.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Zagajewski, *Pragnienie*, Kraków 1999, s. 63.

²⁰ Tamże.

w przypadku drugiego z utworów trzeba brać pod uwagę świadome nawiązanie do wcześniejszego tytułu. Filozoficzne i duchowe znaczenie obu utworów wykracza poza temat topografii Paryża.

Obrazy Paryża

Paryż bywa tłem wielu „miejskich” wierszy zwłaszcza w latach 1985–1999, ale w kilku przypadkach staje się pełnoprawnym, głównym bohaterem utworu. Chciałabym się ograniczyć do wybranych przykładów, ale najpierw podkreślić, że Zagajewski, czytelnik Waltera Benjamina, mierzy się z mitem miasta jako stolicy nie tylko XIX, ale i XX wieku. Sam sposób wędrowania po Paryżu obrósł już w tyle komentarzy, że nie sposób robić tego „naiwnie” i bezwiednie. Jarosław Klejnocki jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na wszechobecny u poety motyw wędrowki i powiązał go z kategorią flaneuryzmu²¹. Również Karolina Najgeburska pisze o flaneuryzmie poety i jego obraz Paryża zawarty zwłaszcza w esejach konfrontuje z literackim mitem Paryża.

Z poezji Zagajewskiego wyłaniają się parki i ogrody „wielkiego Paryża”, czy szerzej, aglomeracji paryskiej (jak „rozległy, narcystyczny, otwarty na Paryż”²² park Saint Cloud z wiersza *Okrutny*), muzea, z Luwrem na czele, miejsca odwiedzane kiedyś przez wielkich poprzedników i nie-miejsca, takie jak metro czy dworce²³.

By podkreślić, że autonomiczny wizerunek Paryża warto oddzielić od wzmianek o nim w utworach, w których dominujący temat jest inny, wybieram quasi-cykl rozrzucony w tomie *Pragnienie*, na który składają się między innymi najbardziej paryskie wiersze: *Linia numer 4*, *Ruhome schody* i *Square d’Orleans* (zawarty w tym samym tomie *Pragnienie* wiersz *Proza świata*, nie jest, mimo pozorów francuskości – kawiarnia „Le Bon Café”, piosenki Aznavoura – utworem paryskim). Łączy je wszystkie specyficzne podejście do przestrzeni, obcej, niedającej się przeniknąć, poznawanej w ruchu. W pierwszym przypadku jest to ruch w głąb, ku podziemiom metra i w stronę świata zmarłych. Tu zapewne przebywa bezimienny kłoszard, który deklaruje: „Ja piszę tylko o umarłych”²⁴. Czwarta linia metra, która powstała w roku 1908 łączyła dwa następujące punkty: Porte de Clignancourt – Porte d’Orléans (Zagajewski używa nazw, które obowiązywały w czasach, gdy mieszkał w Paryżu, dziś linia numer 4 sięga dalej). W drugim wierszu odkrywamy kierunek w górę – ale jest tu też ruch

²¹ J. Klejnocki, *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.

²² A. Zagajewski, *Plótno*, s. 38.

²³ Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

²⁴ A. Zagajewski, *Pragnienie*, s. 41.

zstępujący (co sprawiło, że porównałam ten obraz do współczesnej Drabiny Jakubowej, na której aniołów zastępują anonimowi turyści²⁵).

Najbardziej z pejzażem i widokami Paryża związany jest właśnie wiersz *Ruchome schody* – tu rozpoznajemy niewymienione z nazwy Centrum Pompidou z jego szklanymi tunelami umieszczonymi na zewnątrz budynku otwartego w 1977 roku – jest z nich wspaniały widok na Paryż, także na paryskie (wręcz pocztówkowo paryskie) zachody słońca. Zagajewski odwraca proporcje – z tego, co znane – miejsca popularnego wśród turystów – czyni zagadkę:

Jak nieruchomo stoją tu na ruchomych schodach
posągi moich nieznanomych bliźnich.
[...] Pod nimi leży miasto,
Którego nikt już nie zdobędzie,
Bo dzisiaj nie oblega się murów²⁶.

Prezydent, „który śmieje się jak wiatr”²⁷ w puencie tego utworu – to sam pomysłodawca i patron Centrum, który nie doczekał oddania do użytku swojego dzieła. Zagajewski wspomina gdzie indziej, że spędzał dużo czasu w bibliotece miejskiej usytuowanej, podobnie jak muzeum sztuki współczesnej, właśnie w tej wyjątkowej i rozpoznawalnej budowli zwanej Rafinerią.

Trzeci z najbardziej „paryskich” utworów przynosi wizję błędzenia w zabytkowej, zamkniętej przestrzeni architektonicznej nie tylko w poszukiwaniu historycznych śladów sławnych mieszkańców, ale także, poprzez wyostrenie kontrastu między przeszłością i teraźniejszością – współczesnej tożsamości:

Kiedyś mieszkał tu Chopin. Jego palce
uderzały z furią w klawiaturę, w materię.
Kiedyś mieszkała tu gwałtowna poezja.
Teraz za to mamy ciszę, i w pobliżu
Liczne biura ubezpieczeń, i lekarz
Przyjmuje w odpowiednich godzinach²⁸.

Jednym z paryskich tematów staje się pamięć, ale i zapomnienie. Z tego powodu wiersz ten warto zestawić z późniejszym utworem zatytułowanym

²⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, s. 91.

²⁶ A. Zagajewski, *Pragnienie*, s. 45.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 59.

Ogród Luksemburski z tomu *Niewidzialna ręka*. Przynosi on w pierwszych wersach ogólny obraz i zarazem sąd na temat miasta i można go uznać za konstatację dotyczącą „paryskości”, jak ją pojmuje Zagajewski: „Paryskie kamienice nie boją się ani wiatru ani wyobraźni”²⁹. Z kolei widok na sam Ogród Luksemburski „gigantyczny cichy zielnik”, który „nie pamięta”³⁰, prowadzi do refleksji o zapomnieniu, które jest znamienne dla wielowiekowego miasta.

Tu mieszkał Mickiewicz, a tam August Strindberg
pracował nad kamieniem filozoficznym,
którego nie znalazł³¹.

Zakończenie wiersza podsumowuje niejako, ze spokojnym dystansem, w ciepłym tonie nastawienie podmiotu wobec Paryża:

Ja wiem – w tym mieście nie ma już tajemnicy.
Ale są platany, place i kawiarnie, przyjazne ulice
i jasne spojrzenie obłoków, które wolno gaśnie³².

O wierszu tym i jego paryskości pisze szerzej Karolina Najgeburska³³, dodajmy jedynie, że sam fakt opisywania parków przez Zagajewskiego wpisuje się również w inny jego temat – natury, którą zawładnął człowiek, czyniąc ją częścią kultury.

Paryską ciekawostką jest, a raczej była do roku 1984, mająca swoje odzwierciedlenie w literaturze poczta pneumatyczna, wspomniana w utworze *Pomarańczowy notes* z tomu *Asymetria*. „*Le petit bleu*”, list pocztowy pneumatycznej przywołany tutaj to pretekst do następującej konstatacji wpisującej się w ambiwalencję w sposobie myślenia poety o Francji i jej stolicy:

Le petit bleu. Kiedy przyjechałem do Paryża, właśnie
likwidowano pocztę pneumatyczną. Pneuma Paryża zgasła³⁴.

Zatytułowany po francusku *Rue Armand Silvestre* inny wiersz z tomu *Asymetria* to jedno z najpóźniejszych a zarazem ważnych poetyckich świadectw dwudziestu lat spędzonych przez Zagajewskiego w Paryżu. W poetyce wspomnienia autor *Ziemi ognistej* przywołuje *le tripode*, trójnóg

²⁹ A. Zagajewski, *Niewidzialna ręka*, Kraków 2009, s. 12.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 12.

³² Tamże, s. 13.

³³ K. Najgeburska, dz. cyt., s. 149–150.

³⁴ A. Zagajewski, *Asymetria*, s. 76.

(„ale nie stała na nim Pytia”³⁵, dodaje), wielki modernistyczny budynek mieszkalny, położony w Courbevoi, właściwie już nie dzielnicy, ale osobnej miejscowości usytuowanej na przedmieściach wielkiego Paryża. 88, rue Armand Silvestre, adres, na który do poety przychodziła korespondencja, to budowla z roku 1975, pełna mieszkań komunalnych. „To była nasza ulica”³⁶, stwierdza Zagajewski. Zgodnie z jego opisem jest rzeczywiście „dość długa”: „Zdobiły ją sklep *Franprix*, żłobek, apteka, fryzjer,/ rzeźnik [...] szkoła podstawowa i dwie marne restauracje”³⁷. Ulica z wiersza (w myśl typologii Małgorzaty Czerwińskiej) stanowi przykład miejsca wspomnianego i dowodzi sprzecznych uczuć, które towarzyszyły wspomnieniom z pobytu we Francji. Z kolei patron ulicy, poeta Armand Silvestre to z zapomniany dziś twórca, jego sylwetkę Zagajewski przywołuje nieco ironicznie za Wikipedią:

Armand Silvestre, parnasista, niegdyś głośny,
Teraz zapomniany, poeta i *conteur*, jak mówi Wikipedia³⁸.

Istotnie, francuska Wikipedia zawiera następujące stwierdzenie: „Paul-Armand Silvestre est un écrivain français, romancier, poète, conteur, librettiste et critique d’art né le 18 avril 1837 dans l’ancien 1er arrondissement de Paris”³⁹.

Francuski pejzaż: natura i kultura

Krajobrazy Francji prawie nigdy nie pojawiają się w poezji Zagajewskiego dla nich samych, autor nie szkicuje widoczków z podróży, ale poszukuje na wielu poziomach powiązań kultury i natury. Znajdziemy tu więc: Alpy (*Mont Blanc* w tomie *Powrót*), Pireneje (wiersz *Tarbes* z tomu *Pragnienie*), Morze Śródziemne i ocean, krainy geograficzno-historyczne, takie jak Normandia, Burgundia (wiersz *Łąki Burgundii*) czy Prowansja, rzeki: Garonna, Rodan i Sekwana — *pars pro toto* Paryża a wraz z nim Francji. „Piękna Garonna”, powracająca refrenicznie w tomie *Niewidzialna ręka* przybyła wprawdzie z wiersza Hölderlina, ale jej obraz znany jest poecie także z autopsji. Własne doświadczenie autora kryje się za poetycką wizją doliny Rodanu (wiersz *Dolina Rodanu* z tomu *Niewidzialna ręka*, w którym wspomniani są Valery i De Gaule). Położone nad Morzem Śródziemnym Cassis stanowi tło ważnego wiersza *Wschód słońca nad Cassis* z tomu *Pra-*

³⁵ Tamże, s. 73.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ A. Zagajewski, *Asymetria*, s. 73.

³⁹ *Armand Silvestre*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Armand_Silvestre, [dostęp: 10 lipca 2022 r.].

gnienie – ujrzany o świcie widok ze skalistego nadmorskiego klifu staje się powodem do rozrachunku z samym sobą i prowadzi do modlitewnej prośby o duchowe przebudzenie nie tylko dla siebie:

Prosimy o to, żeby winnice.
szare, jakby je pokrył popiół wulkanu, odzyskały życie,
i żeby odległe, wielkie miasta obudziły się z apatii,⁴⁰

Wszystkie te pejzaże są nie tylko poznawane przez turystę (w tym wcieleniu podmiot Zagajewskiego występuje przecież bardzo często), ale przede wszystkim stanowią przestrzenie medytacji nad splotem tego, co należy do świata człowieka i do przyrody. Najlepszy przykład takiego pojmowania kultury jako „uprawy” w źródłowym sensie stanowią właśnie francuskie winnice, od setek lat zmieniające przyrodę i pejzaż. Tak widziana Francja staje się w poezji Zagajewskiego przestrzenią łączącą harmonijnie naturę i kulturę a nawet naturę i duchowość (jak w wierszu *Simone Weil patrzy na Dolinę Rodanu*⁴¹).

Zakończenie

Zaproponowany tu rekonesans zasługuje na pogłębienie i wiele dopełnień, a zwłaszcza domaga się umieszczenia wizerunku Francji i jej kultury na mapie Europy i świata, którą nakreślił Zagajewski zarówno w poezji, jak i w eseistyce⁴². Wyjątkowe znaczenie w całym jego dziele ma kultura krajów języka niemieckiego – wnuk doktora Karola Zagajewskiego, germanisty, autora podręczników tego języka, przekonanego o potrzebie jego znajomości, umieszcza na swojej prywatnej mapie wiele ważnych dla siebie punktów. Są to nie tylko Niemcy z Berlinem Gotfrieda Benn’a czy innych twórców, ale też Austria kompozytorów Schuberta, Mahlera czy Brucknera, a spośród poetów – Hoffmansthal’a i Rilkego, a także Szwajcaria, ważna również poprzez rodzinne powiązania (wiersz *Kuzyn Hannes*). Trzeba również potwierdzić wielkie znaczenie w twórczości Zagajewskiego pejzażu i dzieł sztuki Włoch, o czym pisały Bogusława Bodzioch-Bryła i Karolina Najgeburska. Podkreśliłabym w tym przypadku trudną do uniknięcia i mającą za sobą długą tradycję, by wspomnieć tylko Iwaszkiewicza i Her-

⁴⁰ A. Zagajewski, *Pragnienie*, s. 68.

⁴¹ O wierszu tym podczas konferencji zatytułowanej *Adam Zagajewski. Poezja rozmawia z filozofią* (Uniwersytet Jagielloński, 20–21 czerwca 2022) mówiła Joanna Zach.

⁴² Tego rodzaju literacką mapę Europy stworzono jak dotąd dla Jarosława Iwaszkiewicza, a w pewnym stopniu dla Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza. Zwłaszcza monografie twórczości Iwaszkiewicza i Herberta mogłyby stanowić doskonały punkt odniesienia, z od razu rzucającymi się w oczy istotnymi różnicami i z pewnymi analogiami (znaczenie Włoch, ale także Francji i jej kultury).

berta, rolę toposu poety odwiedzającego Włochy jako przybysza i turysty (czasami nawet ironicznie i autoironicznie sygnalizowaną w wierszach). Francja zajmuje jednak, jak sądzę, ważniejsze miejsce wśród geograficzno-kulturowych nawiązań, również dlatego, że w przeciwieństwie do Italii była stałym miejscem zamieszkania autora wierszy.

Na hipotetycznej mapie Europy Adama Zagajewskiego są też kraje odwiedzane na krótko, chociażby Holandia, Czechy czy Grecja. Uderza niemal całkowity brak Wielkiej Brytanii, gdy nie liczyć uwzględnienia Londynu jako tła dla biografii Beethovena czy „starego Marksa”. Rzecz jasna poezję języka angielskiego reprezentują tu w największej mierze nie Anglicy czy Irlandczycy (jak tłumaczony przez Miłosza Yeats), ale współcześni Amerykanie na czele z bliskim przyjacielem, C. K. Williamsem, bohaterem elegii żałobnych. Krajobrazy Stanów Zjednoczonych, przestrzenie miejskie, uniwersyteckie, muzealne i przestrzenie intelektualne to znowu temat na osobne opracowanie – tutaj sygnalizuję jedynie, że Francja reprezentuje całą Europę dla przebywającego w Ameryce poety i stanowi punkt odniesienia dla Nowego Świata, co całkowicie zgodne z tradycyjnym wyobrażeniem Francji i Paryża zakorzenionym w kulturze amerykańskiej.

Francja z poezji Zagajewskiego to rzeczywisty kraj, zamieszkiwany i doświadczany w latach 1982–2002, a nie tylko sporadycznie odwiedzany. To – podsumujmy – kraj chrześcijańskiego dziedzictwa i związanej z nią architektury sakralnej, romańskiej i gotyckiej a następnie ucieleśnienie przemian pejzażu duchowego drugiej połowy XX wieku. Francja to Paryż – ogromny, żywy i wciąż się zmieniający organizm miejski, zachowujący pamięć swojej przeszłości, ale też posiadający wpisana w przemiany jego założeń architektonicznych umiejętność zapominania, to wielokulturowa przestrzeń artystów i schronienie emigrantów, takich jak sam autor. Francja to wielość krajobrazów przekształcanych od stuleci ręką człowieka. Francja to bogactwo kultury i dziedzictwo wielkiej poezji przełomu XIX i XX wieku (zwłaszcza Valery’ego i Mallarmégo, którzy, jak można sądzić, według polskiego poety stanowią szczyt i zarazem kres pewnej, cechującej się intelektualizmem drogi poetyckiej – poezji zdaniem Zagajewskiego gasnącej w ostatnich dekadach XX stulecia. Z charakterystyczną lekką ironią w wierszu *Zależy który* z tomu *Anteny*, wierszu „francuskim” także przez odwołania do Buffona cytowanego – znowu – przez Claudela. Główny temat jest jednak inny: „Rozmawiamy o pustce nowej francuskiej poezji. / Ale ‘rien’ to takie ładne słówko! Lepsze niż nic”⁴³. Tęm konstruowanego w wierszu dialogu jest wprawdzie plaża w Galveston w stanie Teksas, ale punkt odniesienia stanowi nadal Francja.

Francja w poezji Adama Zagajewskiego to kwintesencja Europy, fascynującej i słabnącej, otwartej na innych, chociaż często zbyt obojętnej,

⁴³ A. Zagajewski, *Anteny*, s. 81.

nieustannie zagrożonej, ale wciąż wolnej, Europy, która nie wyczerpała jeszcze swojego intelektualnego i duchowego potencjału. Wyobrażam sobie, że urodzony 21 czerwca Adam Zagajewski, mógł zobaczyć to, co zostało wpisane w średniowiecznym zamyśle w architekturę bazyliki w Vézelay, „należącej do Magdaleny, różowej jak usta poziomki, jak o niej pisał w *Kościółach Francji*”⁴⁴ (ten motyw z kolei nakazuje przypomnieć topos „słodkiej Francji” zamieniony w metaforę). Znow przywołajmy cytaty z Wikipedii: „Dzięki odpowiedniej konstrukcji bazyliki w południe w dniu przesilenia letniego światło wpadające przez okna tworzy ścieżkę przechodzącą centralnie przez nawę główną”⁴⁵.

Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.
- Bodzioch-Bryła B., *Uwięziony w podróży... Adama Zagajewskiego poetyckie obrazy współczesnej Italii*, „Fabrica Litterarum Polono-Italica” 2021, nr 1(3), s. 59–77.
- Czabanowska-Wróbel A., „Asymetria” – konteksty malarskie, [w:] *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Kraków 2015, s. 59–69.
- Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze*, Gdańsk 2005.
- Czermińska M., *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- Dutka E., *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2014.
- Klejnocki J., *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.
- Najgeburska K., *Paryż „z jego złotą aurą, z jego szarym wątpieniem” – paryskie pejzaże literackie Adama Zagajewskiego*, „Media i Społeczeństwo” 2019, nr 11, s. 138–153.
- Najgeburska K., *„Słodycz Italii, słodycz miasteczek Toskanii” – podróże włoskie Adama Zagajewskiego*, „Anthropos?” 2018, nr 27, s. 205–214.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Zagajewski A., *Anteny*, Kraków 2005.
- Zagajewski A., *Asymetria*, Kraków 2014.
- Zagajewski A., *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985.
- Zagajewski A., *Komunikat*, Kraków 1972.

⁴⁴ Tenże, *Powrót*, s. 39.

⁴⁵ *Bazylika świętej Marii Magdaleny*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazylika_%C5%9A-wi%C4%99tej_Marii_Magdaleny_w_V%C3%A9zelay, [dostęp: 10 lipca 2022 r.].

- Zagajewski A., *List. Oda do wielości*, Paryż 1983.
Zagajewski A., *Niewidzialna ręka*, Kraków 2009.
Zagajewski A., *Płótno*, Paryż 1990.
Zagajewski A., *Powrót*, Kraków 2003.
Zagajewski A., *Pragnienie*, Kraków 1999.
Zagajewski A., *Prawdziwe życie*, Kraków 2019.
Zagajewski A., *Sklepy mięsne*, Kraków 1975.
Zagajewski A., *Ziemia ognista*, Poznań 1994.

Agnieszka Kukuryk

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-1721-6820>

agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

Nowe formy poetyckie w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku

New Poetic Forms in French Literature at the Turn of the 20th Century

Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe¹

Guillaume Apollinaire

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie problemu reprezentacji poprzez słowa w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku. Zgodnie z horacjańską formułą *Ut pictura poesis*, obraz można w niezwykle sposób przełożyć na poezję, a poezja często odbija się w malarstwie. Obie płaszczyzny przenikają się wzajemnie, a efektem tego jest ich migotliwa substancja. Nowe tendencje zainicjowane przez francuskich pisarzy i malarzy u progu XX wieku pozwolą określić plastyczność słów i obrazów, a także odkryć podobieństwa między tymi dwoma systemami znaków. W pracy podjęto próbę zaobserwowania zjawiska współistnienia kodów werbalnych i obrazowych oraz przedstawienia związków literatury i sztuki, które pozwalają traktować tekst ikoniczny jako znak(i).

Słowa kluczowe

poezja wizualna, kaligrafia, dekodowanie tekstu, ideogram

¹ G. Apollinaire, *Œuvres Complètes*, red. M. Décaudin, t. 3, Paryż 1966, s. 609 (tłum. własne).

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 9.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 20.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

Abstract

The aim of this article is to explore the problem of representation through words in French literature at the turn of the 20th century. According to the Horatian formula *Ut pictura poesis*, a painting can be remarkably translated into poetry, and poetry is often reflected in painting. The two planes interpenetrate each other, and result in a shimmering substance. The new tendencies initiated by French writers and painters at the dawn of the 20th century will make it possible to define the plasticity of words and images, and to discover the similarities between these two sign systems. The study attempts to observe the phenomenon of the coexistence of verbal and pictorial codes and to present the links between literature and art that allow the iconic text to be treated as sign(s).

Keywords

visual poetry, calligraphy, decoding of the text, ideograph

„Człowiek, chcąc naśladować krok, wymyślił koło, które wcale nie przypomina nogi”, pisał Guillaume Apollinaire, nieświadomie tworząc w ten sposób nadrealizm (zwany później surrealizmem), który znalazł swoje odbicie niemal w każdej dziedzinie życia. Modernizm, który w literaturze francuskiej sięga czasów Charles’a Beaudelaire’a, zapoczątkował epokę nieograniczonej wolności tworzenia, połączonej z odejściem od wszelkich schematów. Kryzys wiersza, proklamowany w 1897 roku przez Stéphane’a Mallarmégo, a następnie kryzys przedmiotu, ogłoszony przez André Bretona dwie dekady później, skłoniły artystów z początku XX wieku do poszukiwania nowych form wypowiedzi i kreacji artystycznej. Poglądy na temat istoty sztuki formułowane wówczas w licznych manifestach legły u podstaw nowych tendencji w literaturze i sztuce. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na *Manifest techniczny na temat literatury futurystycznej* ogłoszony 11 maja 1912 przez Filippo Marinettiego, *Siedem manifestów dada* Tristana Tzary, czy też przygotowany przez André Bretona manifest *Surrealizm i malarstwo* z 1928 roku.

Niewątpliwie światową stolicą przełomu XIX i XX wieku był Paryż, który Henryk Zbierzchowski określił jako „utęsknion[ą] Mekkę, ku której od tylu lat wędrownym gorączkowym szlakiem dążą tysiące pracowników myśli i sztuki, miasto miast, głośno bijące serce Europy, piekielny kocioł, w którym przewalają się wszystkie namiętności współczesnego życia”². Niepowtarzalny klimat metropolii otwartej dla wszystkich tworzyły tzw. salony, kawiarnie na Montmartre, Montparnasse, w Dzielnicy Łacińskiej oraz na Champs Élysées. To właśnie tam spotykali się wielcy twórcy i debiutanci, malarze i pisarze, tam też toczyły się burzliwe dyskusje na temat nowych kierunków w literaturze i sztuce, ferowano wyroki

² H. Zbierzchowski, *W paryskim wirze. Powieść*, Lwów 1929, s. 104.

o dziełach, które wyszły właśnie spod prasy drukarskiej. Odrzucenie przez awangardowych artystów klasycznej *mimesis*, tradycyjnych reguł odtwarzania rzeczywistości, a także postępująca estetyzacja egzystencji stały się impulsem do podjęcia próby oswojenia nowej rzeczywistości, do której nie przystawały dotychczasowe sposoby reprezentacji. Zmiany w sztukach plastycznych „zapiadniały” umysły poetów, którzy w swoim zakresie zaczęli poszerzać spektrum środków stosowanych najpierw przez symbolistów w dziedzinie umuzykalnienia wiersza (Paul Valéry) czy obrazowego stylu (Stéphane Mallarmé). Niebagatelną rolę w życiu literackim odegrały nowe czasopisma, publikujące programy czołowych intelektualistów, artystów i literatów. Wszystkie (r)ewolucyjne zmiany, jakie wówczas następowały, zainicjowały powstanie nowej poetyki, która często stawała się „przygodą wyobraźni” lub też splotem elementów plastyczno-literackich. Poeci, podobnie jak plastycy, zaczęli stosować metody dekonstrukcji obserwowanego świata na elementy składowe, by następnie złożyć je ponownie w kompozycyjną całość. W centrum zainteresowań poety/artysty znalazł się obraz skonstruowany i postrzegany, a następnie uobecniony w literaturze w słowach będących odwołaniem do malarstwa, figur geometrycznych oraz do plastycznych przejawów nowoczesności, takich jak afisz, plakat czy reklama. Poezja, zwłaszcza z pierwszych trzech dziesięcioleci ubiegłego stulecia, stała się potokiem obrazów, grą niespodziewanych skojarzeń z pogranicza jawy i snu. Jej komponentami mogły być fragmenty dialogów, wspomnienia, niekiedy artykuły lub ogłoszenia z gazet. Przypominało to malarzką technikę kolażu, o której w 1930 roku Louis Aragon w *Peinture au défi* pisał: „Historia kolaży nie należy z pewnością do historii realizmu; ale historii realizmu w przyszłości nie da się napisać z pominięciem historii kolaży”³. Modernizm i awangarda umożliwiły artystom świadome i niemal nieograniczone poszerzenie obszaru twórczej wolności. Postulaty nowości i odkrywczosci, eksperymenty w poezji, których przejawem jest fragmentaryczność i symultaniczność tekstu, a także opierająca się na analogii skojarzeniowość, pozwoliły określić plastyczność słowa i obrazu oraz ustalić podobieństwa tych dwóch płaszczyzn.

Należy zaznaczyć, że zjawiska z pogranicza i korespondencji sztuk występowały w literaturze od dawna. Od starożytności słynna formuła Horacego *ut pictura poesis* („niechaj poezja będzie jak obraz”) wskazywała na dialog „dwóch sióstr”, w którym poezja pełniła funkcję mówiącego malarstwa (*pictura loquens*). Wprawdzie hasło to zakwestionował Gotthold Efraim Lessing w wydanej w 1766 roku rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, wyraźnie oddzielając te dwie płaszczyzny⁴,

³ L. Aragon, *Peinture au défi*, [w:] tegoż, *Collages*, Paryż 1965, s. 149 (tłum. własne).

⁴ Lessing dobitnie podkreślił, że malarstwo to sztuka przestrzenna, a literatura jest sztuką czasową, zaś połączenie tych dwóch dziedzin jest niemożliwe.

jednak, jak pisał Mario Praz, „idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja, coś, co z uporem wraca i nie daje się łatwo zignorować, jak wszystkie problemy dotyczące się źródła”⁵. Struktury słowno-obrazowe w literaturze francuskiej przełomu XIX i XX wieku stanowiły zatem przykład artystycznego dążenia do syntezy sztuk. Współistnienie, czy nawet jedność literatury i malarstwa określiły nowy typ znakowości, w którym znak plastyczny jako obraz stał się ikonicznym dopełnieniem znaku słownego. Ogromną rolę w procesie konceptualizacji i werbalizacji zjawisk odegrała przede wszystkim mediacyjna rola języka. Tekst miał nie naśladować, ale (re)prezentować świat. Lekturę awangardowych utworów z początku ubiegłego stulecia należy poprzedzić zwięzłą analizą procesów, które przyczyniły się do zmiany tej optyki.

Kryzys wiersza według Mallarmégo

Po pierwsze, teoria dzieła czystego (*poésie pure*) Stéphane’a Mallarmégo, oparta na przeciwstawieniu języka codziennego (*langage brut*) językowi istotnościowemu (*langage essentiel*), stanowiła punkt wyjścia dla ogólnej teorii sugestii, w której sprzeciwiono się zwykłej denotacji, dowartościowując konotację i pozwalając czytelnikowi czynić subiektywne skojarzenia. Według francuskiego symbolisty istotą nie było tworzenie językowego ekwiwalentu świata. Poeta szukał raczej słów aluzyjnych, nigdy bezpośrednich, gdyż, jego zdaniem: „nazwać jakiś przedmiot, znaczy odebrać [czytelnikowi⁶] trzy czwarte przyjemności poetyckiej; zasugerować – to dopiero ideał”⁷. Z tego też powodu w *Kryzysie wiersza* autor stanowczo opowiedział się za wypowiedzeniowym zniknięciem poety⁸. Depersonalizacja tekstu miała ułatwić twórcy wcielenie się w rolę alchemika, którego misją było wypełnienie bieli strony atramentem i oddanie inicjatywy słowom. Wszystko, czym miał dysponować poeta, to „nicość” pustej kartki i „czerni” słów, które poszukiwałyby istoty swego znaczenia. Litera stała się *par excellence* formą graficzną składającą się z linii i pustych prze-

⁵ M. Praz, *Ut pictura poësis*, [w:] tegoż, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Gdańsk 2006, s. 5.

⁶ Wtrącenie autorki.

⁷ Stéphane Mallarmé, odpowiedź na ankietę przeprowadzoną przez J. Hureta, zob. *Œuvres Complètes*, Paryż 2003, s. 700 (tłum. własne).

⁸ W swoim utworze Mallarmé pisał: „Dzieło czyste pociąga za sobą zniknięcie wypowiedzi poety, który oddaje pierwszeństwo słowom, pobudzonym zderzeniem swojej odmienności; roziskrzają się one wzajemnymi odbłaskami, podobne wirtualnej grze światła na drogich kamieniach, zastępując miarowy oddech wyczuwalny w dawnym tchnieniu lirycznym, lub pełne uniesienia, osobiste prowadzenie zdania”. Zob. S. Mallarmé, *Wybór poezji*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 86.

strzeni. W ten sposób, jak stwierdził Paul Valéry, poeta podjął próbę „podniesienia strony druku do potęgi rozgwieżdżonego nieba” (*d'élever enfin la page à la puissance du ciel étoilé*)⁹, zakwestionował akt pisania, przebadawszy go u samych źródeł. W funkcji poetyckiej języka przedłożył *signifiant* nad *signifié*, położył nacisk na substancję słowa, a nie na jego stronę konceptualną. W efekcie takiego przedstawienia, Mallarmé wyeksponował materialny aspekt utworu, jego strukturę oraz interferencje zachodzące między poszczególnymi elementami. Widać to dobrze w poemacie przestrzennym *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, w którym poeta rozmieścił słowa na płaszczyźnie strony tak, by uwidocznic ich wzajemne relacje i rolę w wierszu, ich brzmienie, głośność, wyciszenia, dzięki czemu utwór przeznaczony jest nie tylko do czytania symultanicznego, lecz także do oglądania. Rozproszenie słów na dwu stronach rozkładowych, wraz z rozmaitością znaków typograficznych, powoduje, że czytelnik musi objąć tekst jednym spojrzeniem, podobnie jak obraz czy partyturę. W ten sposób poemat staje się jednocześnie ideogramem i symfonią.

Utwór ten otworzył nowy etap w historii poezji modernistycznej. Poeta odnalazł w typografii bogactwo kreacji i, jak pisał Jean-Paul Sartre, „zatrzymał się na słowach tak jak malarz czynił to z kolorami, a muzyk z dźwiękami”¹⁰. Zakwestionowanie wartości referencyjnej sprawiło, że słowa odzyskały swoją niezależność, a tekst zyskał charakter autoteliczny. Szukając własnych środków wyrazu, Mallarmé restytuował autonomiczny język poetycki, a wprowadzając do poezji obraz, stał się prekursorem wszelkich awangard, jakie doszły do głosu w sztuce i literaturze na początku XX wieku.

Warto przypomnieć, że impulsem do poszukiwań nowej poetyki było odkrycie dzieł Ryszarda Wagnera, w którym Mallarmé upatrywał teoretyka sztuki totalnej, łączącego w operze elementy dramatu, muzyki, poezji, ale również tańca i scenografii. Marzeniem poety było stworzenie dzieła będącego najwyższym osiągnięciem umysłu, które nazywał Książką. W swoim liście do Paula Valéry'ego definiował ją następująco:

Książka, po prostu książka (*un livre*), w wielu tomach, o spójnej architekturze, przemyślana, nie będąca zbiorem przypadkowych, nawet cudownych inspiracji... Pójdę dalej, powiem: Książka (*le Livre*), bo w głębi duszy jestem przekonany, że istnieje tylko jedna, i każdy, kto kiedykolwiek pisał, nawet Geniusze, próbował ją stworzyć, nie wiedząc o tym¹¹.

⁹ P. Valéry, *Variétés II*, [w:] tegoż, *Œuvres Complètes*, Paryż 1957, s. 624 (tłum. własne).

¹⁰ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008, s. 19: «Le poète s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons» (tłum. własne).

¹¹ List Mallarmégo do P. Verlaine'a z 16 listopada 1885 roku, [w:] S. Mallarmé, *Correspondance complète*, Paryż 1965, s. 301 (tłum. własne).

Głos awangardy

Prób stworzenia sztuki totalnej, syntetycznego tworu wznoszącego się ponad tradycyjne podziały, upatrywać należy w nurtach awangardowych. Kubizm wprowadził do malarstwa nowe ujęcia przestrzenne, zrywając jednocześnie z zasadami perspektywy w imię zaprzestania naśladowania rzeczywistości. Na podobieństwo kolażu w sztukach plastycznych, w poezji pojawił się nowy sposób symultanicznego widzenia, układania i przetwarzania zdarzeń, informacji i uczuć. Również futuryści pojęli jasno i wyraźnie, że „[...] wiek wielkiego przemysłu, wiek dużych proletariackich miast, wiek intensywnego i burzliwego życia, domaga się nowych form sztuki, filozofii, zachowania i języka”¹².

Mimo że manifest futuryzmu ogłoszony przez Marinettiego w *Le Fige-ro* 20 lutego 1909 roku został sceptycznie przyjęty we Francji¹³, kilka jego podstawowych założeń zostało podjętych przez młode pokolenie poetów, zaś ukazanie się w 1913 roku artykułu tego samego autora *Wyobraźnia bez granic i słowa na wolności* stało się dodatkowym bodźcem do dalszych poszukiwań metod służących udoskonaleniu technik literackich. Jednym z pierwszych pisarzy nowej generacji, przekonanym o konieczności zmian w postrzeganiu i ilustracji rzeczywistości, był, niedoceniany dzisiaj, Nicolas Beauduin, autor „paroksyzmu” – metody polegającej na zastąpieniu poezji dotychczas statycznej przez literaturę posiadającą cechy dynamizmu, co umożliwiło przedstawienie intensywnego sposobu życia. O potrzebie zmiany optyki i zastosowaniu nowej techniki poetyckiej pisał:

Każda wielka epoka literacka wnosi nową formę. [...] Romantyzm miał swoją technikę; symbolizm dał nam wiersz wolny. Metryka romantyczna przystosowywała się do wybujałego, emfaticznego liryzmu właściwego wyrażaniu tych trzech wielkich tematów ogólnych, jakimi są Natura, Miłość i Śmierć. Wiadomo, jak szlachetnie posługiwali się tym poeci owych czasów. Wiersz wolny odpowiadał znakomicie nieścislej i muzycznej wrażliwości symbolistów, wyrażaniu stanów duchowych i oddawaniu płynności. Zbytecznym jest już dzisiaj wykazywać jego pokrewieństwo z filozofią bergsonowską, z impresjonizmem malarskim, z debussyzmem muzycznym, z rzeźbą Rodina. Lecz dzisiaj wydaje nam się już przestarzałym.

¹² A. Grimasci, *Marinetti rivolitionario?*, „L’Ordine Nuovo”, 5 stycznia 1921, cyt. za: M. Perloff, *Profond aujourd’hui*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 10–12, s. 228.

¹³ G. Apollinaire przedstawił nawet w 1913 roku *Antytradycję futurystyczną*, tekst będący swego rodzaju parodią manifestu Marinettiego, o którym André Salomon w jednym z artykułów w 1913 roku pisał: „Futuryzm przeżył się, właśnie Guillaume Apollinaire [...] zadał mu śmiertelny cios ogłaszając manifest, o którym mowa. Tego było potrzeba: być bardziej futurystycznym niż Marinetti! Panu Guillaume Apollinaire’owi udało się to ku naszej wielkiej radości”, cyt. za: J. Heinstein, *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991, s. 36.

A w każdym razie nadaje się mało do wyrażenia gwałtownego „paroksyzmu” świata nowoczesnego¹⁴.

Beauduin był także twórcą poematu synoptycznego, wieloplanowego, w którym dostrzec należy cechy symultanizmu. Swoje uwagi na ten temat ujął słowami:

Pokolenie obecne (mówię o jego żywiołach najbardziej zaawansowanych) jest czysto wizualne, zamiłowane w symetrii plastycznej, w porządku i w konstrukcji. Jest to pokolenie kinematografu. Ponadto nie na darmo byliśmy świadkami okresu analitycznego, a potem okresu konstrukcyjnego kubizmu. [...] Najbardziej sumienni spośród twórców współczesnych wiedzą, że poemat, obraz, rzeźba nie jest przypadkową zbieraniną. Ażeby motor funkcjonował dobrze, ażeby był wydajny, ażeby nie sprzeniewierzał się swojemu celowi, potrzebne jest sumienne wykończenie, wzajemne dopasowanie części, umiejętność złożenia całości, technika wykonania. Każdy budowniczy awionu posiada technikę. Lecz nie jest to technika budowniczego dawnych powozów. Toteż pragnienie osiągnięcia tej doskonałej równowagi między treścią a formą, równowagi, która stwarza to, co nazywam sztuką żywą (a nie krystalizację, wstrzymanie, tzn. styl), skierowało moje poszukiwania ku liryzmowi nowemu, pozostającemu w związku z prawami powszechnymi i zdolnemu oddać synchronizm obrazów, barw, dźwięków, idei i wszystkich sił zbieżnych i rozbieżnych, ścierających się lub łączących w jednostce lub dokoła niej¹⁵.

Pomysł zastosowania symultaniczności w poezji przypisuje się dziś założycielowi grupy „dynamistów”¹⁶ Henriemu Barzunowi¹⁷. W swoim manifestie zatytułowanym *Era dramatu* opublikowanym w 1912 roku, przedstawił on koncepcję rewolucji technicznej, w której liryzm indywidualny zostałby zastąpiony liryzmem zwielokrotnionym. Kluczem do zastosowania nowych środków ekspresji miał być symultanizm, dostrzegany dotychczas w sztukach plastycznych, polegający na „wieloekspresyjnej symfonii”. Wśród akolitów Barzuna znaleźli się wybitni przedstawiciele „ducha awangardy”, między innymi Guillaume Apollinaire i Blaise Cendrars, których twórczość odegrała ogromny wpływ na dalszy rozwój poezji francuskiej tego okresu.

¹⁴ N. Beauduin, *O potrzebie nowej techniki poetyckiej*, „Zwrotnica” 1923, nr 4–6, s. 108. http://monoskop.org/images/b/b4/Zwrotnica_4-6_1923.pdf, [dostęp: 29 czerwca 2022 r.].

¹⁵ Tamże, s. 108.

¹⁶ Jules Romains, porównując poglądy Beauduina i Barzuna, nie dostrzegł różnic między „paroksyzmem” a „dynamizmem”.

¹⁷ Wł. Henri-Martin Barzun, założyciel grupy „dynamistów”. Pod jego programem ogłoszonym w tomie zatytułowanym *Era dramatu* (1912) podpisało się wielu ówczesnych poetów.

Plastyczna poezja Blaise'a Cendrarsa

Najbardziej spektakularnym przykładem syntezy poezji i malarstwa była określana mianem „pierwszej książki symultanicznej”¹⁸ *Proza kolei transsyberyjskiej i matej Żanny z Francji* Blaise'a Cendrarsa. Pierwsza wersja poematu-obrazu, wydana jesienią 1913 roku, została wydrukowana dwunastoma rodzajami czcionek w różnych kolorach, z towarzyszącymi abstrakcyjnymi iluminacjami artystki Sonii Delaunay, na złożonym w harmonijkę dwumetrowym rulonie papieru. Książka-przedmiot, będąca owocem ścisłej współpracy poety i malarki, tworzyła rodzaj kolorystycznej partytury, opartej na doskonałym współistnieniu formy z treścią, o której Apollinaire z zachwytem pisał:

Blaise Cendrars i Pani Delaunay-Terc przeprowadzili niebywały eksperyment w dziedzinie symultaniczności, zapisany kontrastującymi barwami, aby oko jednym spojrzeniem mogło ogarnąć całość poematu, tak jak dyrygent orkiestry jednym spojrzeniem czyta nuty zapisane na dwóch pięcioliniach, tak jak jednym spojrzeniem czyta się plastyczne elementy wydrukowane na jakimś plakacie¹⁹.

Uwagę przykuwał już sam tytuł utworu, który podawał w wątpliwość liryczne ramy tekstu, jego przynależność do gatunku, jakim był poemat liryczny. Sam autor tłumaczył wybór tymi słowami: „Jeśli zaś chodzi o słowo «Proza», użyłem go w *Transsyberyjskiej* w potocznym łacińskim znaczeniu «prosa», «dictu». Poemat wydaje się zbyt pretensjonalny, zbyt zamknięty. Proza jest bardziej otwarta, popularna”²⁰.

Cendrars, uważający się za obywatela świata, świadom zachodzących wokół niego zmian, podkreślał również, że „rola nowej poezji [miała polegać – A.K.] na tym, żeby swoje skarby wyrzucić przez okno, tam, gdzie są ludzie, tłumy, życie”²¹. Zastosowanie symultanizmu pozwoliło poecie zakwestionować zasadę chronologicznej i tematycznej klasyfikacji utworów oraz otworzyć się na nowe środki ekspresji. Źródłem inspiracji nie był jednak symultanizm głoszony przez Barzuna, mimo iż poeta był apologetą

¹⁸ Użycie przez Blaise'a Cendrarsa słowa *simultané* w kampanii reklamowej zapowiadającej publikację utworu wzburzyło środowisko włoskich futurystów, którzy w swoich programach często postulowali symultaniczność rozumianą jako syntezę tego, co zapamiętane, i tego, co widziane. Jednak zarówno poeta, jak i Sonia Delaunay odcinali się od wszelkich związków z Marinettim. Symultanizm utworu wywodził się raczej od techniki zapoczątkowanej i stosowanej przez męża artystki, Roberta Delaunaya, opartej na kontraście barw wzajemnie się dopełniających podczas obserwacji.

¹⁹ G. Apollinaire, *Les Soirées de Paris* (15 czerwca 1914), cyt. za: M. Perloff, dz. cyt., s. 234–235 (tłum własne).

²⁰ B. Cendrars, *Lettre à Victor Smirnoff*, „Lettres Modernes” 1977, nr 169, s. 38, cyt. za: M. Perloff, dz. cyt., s. 242 (tłum. własne).

²¹ M. Perloff, dz. cyt., s. 269 (tłum własne).

głoszonych przez niego idei konieczności zmiany optyki w postrzeganiu świata²². Bliższe było mu raczej malarstwo Roberta Delaunaya, w którym światło umożliwiało osiągnięcie efektów symultanicznych. O swoim poemacie pisał: „Symultanizm tej książki polega na prezentacji symultanicznej, a nie ilustracyjnej. Symultaniczne kontrasty kolorów i tekstu tworzą głębię i ruch, są wynikiem nowych inspiracji”²³.

Proza kolei transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji stanowi niewątpliwie znak obrazowo-poetycki, w którym autor zrywa z tradycyjnym ujęciem czasu i przestrzeni, miesza teraźniejszość z przeszłością, balansuje między stepami rosyjskiego orientu a Paryżem, robiąc jednocześnie wycieczki do takich miejsc jak Nowy Jork, Timbuktu, wyspy Fidżi, Berlin, Japonia, Meksyk czy Włochy. Plastyczne dopełnienie tekstu pisanego, spiętrzenie obrazów, skojarzeń i odczuć w nerwowym, synkopowym rytmie imitującym pędzący pociąg, sprawia, że wiersz-obraz staje się czymś w rodzaju plakatu reklamowego i, *per analogiam*, uderza w samo sedno *parole in libertà* Filippo Marinettiego, czyli słów na wolności, ułożonych artystycznie na stronie, w różnych rozmiarach i czcionkach. Poemat staje się montażem uczuć, obrazów i fragmentów narracji będącego w ciągłym ruchu poety, zyskując tym samym nowoczesny charakter nawiązujący do Baudelaire’owskiego przechodnia (*flâneur*) z *Malarza życia nowoczesnego*. Ekspresyjne sposoby przedstawienia świata dowodzą, że poeta wyjątkowo uważnie obserwował malarskie środki wyrazu. Konsekwencją tego stał się pomysł zastąpienia „poziomej” długości poematu jego „wysokością” (uzyskiwaną przez rozwijanie w osi pionowej rulonu), stanowiącą określony ułamek wysokości wieży Eiffla. Poprzez uprzedmiotowienie poematu (*poème-objet*) Cendrars przedłużył, *ipso facto*, zapoczątkowaną przez Mallarmégo dyskusję na temat statusu Książki, spełniając jednocześnie marzenie o stworzeniu dzieła totalnego, w którym słowo, obraz i rytm wzajemnie się uzupełniają. Elementy malarskie są odbierane łącznie z tekstem pisanym i stanowią niepodzielną całość. Co więcej, publikacja *Prozy Transsyberyjskiej i małej Żanny z Francji*²⁴ została poprzedzona zakrojoną na szeroką skalę kampanią reklamową, z czego wnioskować można, że poemat był czymś więcej niż dziełem plastyczno-literackim. Jego prezentacja na licznych wystawach w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Moskwie czy w Sankt Petersburgu, gdzie rosyjski artysta Wiktor Smirnoff odczytał

²² W korespondencji do André Salmona Cendrars pisał: „Zapowiadany symultanizm nie ma nic wspólnego z głębią psychologiczną Barzuna, jest on czysto malarski, jak w obrazach pana R. Delaunay. Jest prezentacyjny”. Cyt. za: J. Heinstejn, dz. cyt., s. 47.

²³ Tamże.

²⁴ We wrześniu 1913 roku Cendrars przeprowadził kampanię reklamową zapowiadającą pojawienie się „pierwszej książki symultanicznej”, której wysokość miała być porównywalna do wieży Eiffla. Ogromna liczba ulotek, prospektów i folderów została rozpowszechniona wśród mieszkańców metropolii.

referat zatytułowany *Symultaniczne kontrasty i plastyczna poezja*, świadczą o tym, że był to również swego rodzaju *performance*, w dodatku cieszący się ogromnym zainteresowaniem. Konieczność jednoczesnego postrzegania słów poety i rysunków artystki zmusza do symultanicznej percepcji dzieła i do tworzenia przez odbiorcę jego pełniejszej wizji. Odbiór wymaga bowiem aktywnego udziału czytelnika/widza, co stanowi swego rodzaju „akt współtworzenia” lub raczej „współ-odtworzenia”.

Poezja wizualna Guillaume’a Apollinaire’a

Zjawisko powinowactwa literatury i sztuki znalazło swoje dopełnienie i rozwinięcie w lirycznych ideogramach Guillaume’a Apollinaire’a²⁵, wydanych w 1918 roku pod nazwą *Kaligrafy*. Należy zaznaczyć, że pierwsza wersja tomiku miała nosić tytuł *Et moi aussi je suis peintre* [*Ja również jestem malarzem*], co świadczy o artystycznych ambicjach poety. W istocie Apollinaire był wyśmienitym obserwatorem i amatorem sztuk plastycznych, a także promotorem nurtów awangardowych. Z niezwykłym wyczuciem potrafił łączyć tradycję z nowoczesnością, zapowiadając nadejście *esprit nouveau* – „nowego ducha”, którego określał następująco:

Duch nowych czasów, który zapanuje nad całym światem nigdzie tak nie przenika poezji, jak we Francji. Silna dyscyplina intelektualna, którą z dawien dawna narzucili sobie Francuzi [...], pozwala im mieć koncepcję życia, sztuki i literatury, która nie będąc zwykłym potwierdzeniem starożytności, nie jest też odpowiednikiem pięknej dekoracji romantycznej²⁶.

Ciekawość i nowe spojrzenie skłoniły poetę do poszukiwania „materii literackiej pozwalającej gloryfikować życie we wszystkich jego formach”²⁷. Według poety:

Duch nowych czasów dopuszcza [...] doświadczenia literackie nawet ryzykowne i doświadczenia te są niekiedy mało liryczne. Dlatego też liryzm stanowi jedną z dziedzin ducha nowych czasów, która często zadowala się poszukiwaniami, badaniami, nie mając na celu nadawania im sensu lirycznego. Jest to materiał gromadzony przez poetę, przez ducha nowych czasów i materiał ten stworzy zasób prawdy, której prostota nie powinna odstręczać, gdyż jej konsekwencje, rezultaty mogą dać coś wielkiego²⁸.

²⁵ Pseudonim Wilhelma de Kostrowitzkiego herb. Wąż (1880–1918), syna polskiej szlachcianki i włoskiego arystokraty.

²⁶ G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wstęp i oprac. A Ważyk, Warszawa 1980, s. 739.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 745.

Kluczem do znalezienia przez Apollinaire'a nowej formy ekspresji miała być zaczerpnięta od symbolistów synteza sztuk. Nie bez znaczenia pozostaje przy tym fakt, że dzięki doskonałej znajomości języka włoskiego poeta szybko nawiązał kontakty z futurystami we Włoszech i choć często z nimi polemizował, czego przejawem była przytoczona już publikacja „manifestu-syntezy” zatytułowanego *Antytradycja futurystyczna*, to niewątpliwie odegrał on ogromną rolę w zaszczepieniu na grunt środowiska francuskiej bohemy doktryn futurystycznych. Dzięki swoim krytycznym tekstom (takim jak: *La Peinture moderne* czy *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*), poświęconym kształtującym się nowym kierunkom artystycznym, zyskał nawet miano „apostoła sztuki”. Warto też zaznaczyć, że chociaż bliskie mu było nowe ujęcie przestrzeni głoszone przez Picassa czy Braque'a, nie popierał on stosowania pojęcia kubizmu do literatury. W 1912 roku zaproponował nowy termin „orfizm”, odwołujący się do kubizmu orficzego, praktykowanego przez wspomnianego wcześniej Roberta Delaunaya. Cykl obrazów malarza zatytułowanych *Fenêtres* [Okna] zainspirował Apollinaire'a do napisania poematu o tym samym tytule. Już pierwszy wers utworu – „Du rouge au vert tout le jaune se meurt” [„Od czerwieni do zieleni wszelka żółć umiera”] – wprowadza czytelnika w świat kontrastujących ze sobą barw z plastycznych przedstawień francuskiego artysty. Utwór, określany przez Macieja Żurowskiego mianem symfonii kolorowych plam²⁹, jest mozaiką przypadkowo zebranych dialogów, których zrozumienie utrudniają brak linearności, telegraficzny styl, liczne elipsy oraz różnorodność użytych form czasowych. Odczytanie tekstu wymaga od odbiorcy wysiłku intelektualnego polegającego na dekonstrukcji tekstu, a następnie złożeniu szczątków rozmowy w logiczną całość. Poeta dzieli rzeczywistość na elementy, które potem układa na nowo w niekonwencjonalny, nieschematyczny sposób. Przedkłada tym samym zależność sztuka—twórczość nad sztuka—naśladownictwo, czyniąc ją jednym z podstawowych wyznaczników estetyki XX wieku. Zdaniem poety zastosowanie takiej metody pozwala wierszowi stać się, *nomen omen*, oknem otwartym na nowe formy wyrazu, co Apollinaire ujął słowami:

J'ai fait mon possible pour simplifier la syntaxe poétique et j'ai réussi en certains cas, notamment un poème: *Les fenêtres* [...].

Zrobiłem wszystko co możliwe, żeby uprościć składnię poetycką, i w niektórych przypadkach mi się to udało, tak jak w wierszu: *Okna* [...]³⁰.

²⁹ M. Żurowski, *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, przeł. M. Baterowicz i in., Wrocław 1975, s. CXXIII.

³⁰ G. Apollinaire, *Lettre à Madeleine*, red. L. Campa, Paryż 2006, s. 242 (tłum. własne).

[...] j 'aime beaucoup *Les fenêtres*
 [...] Ils [mes vers depuis *Alcools*]³¹
 ressortissent à une esthétique
 toute neuve dont je n'ai plus de-
 puis retrouvé les ressorts.

[...] bardzo lubię *Okna* [...]. One
 [moje wersy począwszy od *Alko-
 holi*] odnoszą się do zupełnie nowej
 estetyki, której rozkwitu do tej
 pory nie odnalazłem³².

Przeniesienie malarskiego symultanizmu na płaszczyznę literacką dało czytelnikowi możliwość odbioru wydarzeń, które dzieją się jednocześnie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, a także przebywania w wielu miejscach naraz. Podobne zjawisko dostrzec można w wierszu o znamienym tytule *Strefa*, który, chociaż został napisany na końcu, otwiera tomik *Alkohole*:

Dziś chodzisz po Paryżu we krwi kobiety młode
 To było chciałbym zapomnieć to było u schyłku urody
 W ognistych kłębach Najświętsza Panna spojrzała na mnie w Chartres
 Krew twego Serca Świętego skropiła mnie na Montmartre
 [.....]
 Teraz jesteś na brzegu Morza Śródziemnego
 Pod cytrynami kwitnącymi od roku do roku
 [.....]
 Jesteś w okolicach Pragi w ogródku przed gospodą³³.

W zacytowanym fragmencie Paryż, Chartres, Morze Śródziemne i Praga współistnieją, a ich przywołanie jest synchroniczne, nieuzasadnione logicznie opisanymi przeżyciami podmiotu lirycznego. Co więcej, widoczne są swobodne przejścia od pierwszej do drugiej osoby i na odwrót, między „ja” i „ty” nie ma granic. Wszystko jest jednością, każdy element spełnia swoją funkcję, przestrzeń nie ma granic. Czytelnik jest jednocześnie w miejscach, w których w tym samym momencie nie może być fizycznie.

Połączenie poezji i sztuki zostało przez Apollinaire'a zaakcentowane w szczególny sposób we wspomnianych już *Kaligramach*, utworach, w których układ liter tworzy kształt ściśle związany z tematem wiersza. Poecie zarzucano wprawdzie wskrzeszanie formy, która znana była już w starożytności pod postacią pieśni obrazkowych *carmina figurata*. Twórczość tego rodzaju występowała również w późniejszych epokach. Wystarczy przypomnieć chociażby *La Dive bouteille* (*Boską butelkę*) Francois Rabelais'go (XVI wiek) czy *Le Verre* (*Kielich*) Charles'a-Francois Panarda (XVIII wiek). Jednak Apollinaire ze spokojem tłumaczył swoje nowatorskie, jak

³¹ Wtrącenie G. Apollinaire'a.

³² Tamże, s. 328 (tłum. własne).

³³ G. Apollinaire, *Strefa*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 127–129.

sądził, przedsięwzięcie. Na zarzut wysunięty przez jednego z adwersarzy, poeta, na łamach czasopisma „Paris-Midi” odpowiedział:

J'ai cherché avec mes ideogrammes à retrouver une forme qui, sans être le vers libre, ne retombait pas dans le vers classique. Mes images ont la valeur d'un vers. Ils ont une forme typographique ou lapidaire déterminée [...]. Je crois la tentative originale, en dépit de Rabelais, de Panard, de Mallarmé.

Starałem się poprzez moje ideogramy odnaleźć formę, która nie będąc wierszem wolnym, nie powróciłaby do klasycznego wiersza. Moje obrazy mają wartość wiersza. Posiadają formę typograficzną czy też określoną lapidarność [...]. Sądzę, że jest to oryginalna próba pomimo Rabelais'go, Panarda, Mallarmégo³⁴.

Układy typograficzne *Kaligramów* o cechach malarskich mają dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, podobnie jak we wcześniejszych utworach, powodują odczucie symultaniczności poprzez zerwanie z linearnością tekstu literackiego. Po drugie, sprawiają wrażenie wieloplanowej prezentacji przedmiotu zgodnie z założeniami kubizmu. Za arcydzieło wypada uznać *List oceaniczny*, utwór, w którym w sposób najbardziej oryginalny wykorzystano „słowa na wolności”. Kompozycja cyrkularna zdań i słów przypomina wizualnie układ fal radiowych wysyłanych przez nadajnik. Emitowane sygnały zdają się odzwierciedlać symultaniczność życia. W ten sposób poecie udaje się zbudować pomost między tradycją a nowoczesnością. Jego poezja staje się ogniwem łączącym symbolizm z surrealizmem, a kaligramy dają początek współczesnemu typowi poezji wizualnej, będąc przykładem wielopłaszczyznowej jukstapozycji i symultaniczności kodu słownego i kodu rysunkowego. Sam autor określił swoje utwory jako próbę przejścia od starej do nowej epoki³⁵:

Ils [calligrammes] sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe.

[*Kalligramy*] są idealizacją wolnego wiersza i zwięzłością typograficzną w czasach, gdy typografia kończy swoją błyskotliwą karierę, w przededniu nowych środków przekazu, jakimi są kino i fonograf³⁵.

³⁴ Cyt. za: D. Grojnowski, „*Et moi aussi je suis peintre*”. *Les ideogrammes d'Apollinaire*, [w:] G. Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, n°473, marzec 2006, s. 45 (tłum. własne).

³⁵ List G. Apollinaire'a do André Billy, zob. G. Apollinaire, *Œuvres Complètes*, t. 4, red. M. Décaudin, Paryż 1966, s. 421 (tłum. własne).

Tekst figuratywny zapisany jest za pomocą słowa sprowadzonego do funkcji znaku. Przestrzeń poetycka, ukształtowana podobnie do obrazów kubistycznych, odkrywa przed czytelnikiem nowe sensory. *Kalligramy* to, jak trafnie zauważył Daniel Grojnowski:

Des poèmes lyriques et plastiques en mouvement, qu'on parcourt dans tous les sens, c'est-à-dire en toutes directions, dans le plaisir toujours renouvelé qu'on éprouve à ne jamais épuiser la lecture d'une image.

Liryczne i plastyczne wiersze będące w ruchu, które czyta się na wszystkich stronach, to znaczy, we wszystkich kierunkach, z nieustannie odradzającą się przyjemnością, że nie wyczerpało się możliwości odczytania obrazu.

Wizualizm Apollinaire'a współgra z naturalną potrzebą opisywania świata pełnego dźwięków, smaków, kolorów i uczuć. Dzięki zestawieniu słowa i obrazu czytelnik staje się również widzem. Dlatego też, mimo początkowych sceptycznych opinii na temat *Kalligramów*, tomik został w końcu doceniony przez krytykę literacką, a w prasie pojawiły się entuzjastyczne komentarze, wśród których warto zacytować fragment, który ukazał się 3 września 1918 roku, niespełna dwa miesiące przed śmiercią autora w *L'Instant*:

Voici un livre grâce auquel la poésie d'avant-garde atteint les plus hautes cimes de l'inspiration moderne. On pourrait se hasarder même à dire que son lyrisme est marqué d'un sceau d'ultra-modernité.

Oto książka, dzięki której poezja awangardowa osiągnęła najwyższe szczyty nowoczesnych inspiracji. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jej liryka jest oznaczona stemplem ultra-nowoczesności.

Mimo iż poeta nie zdążył rozwinąć swojego talentu (zmarł w wieku 38 lat na gripę „hiszpankę”), odegrał zasadniczą rolę w kształtowaniu się estetyki XX wieku i na stałe zapisał się na kartach historii poezji modernistycznej.

Podczas gdy w Paryżu artyści i literaci poszukiwali nowych form ekspresji, inni francuscy pisarze czerpali z bogactw kultury i sztuki Dalekiego Wschodu. Na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim twórczość Paula Claudela i Victora Segalena. Obaj poeci, zafascynowani światem Orientu, odnaleźli w chińskich znakach, w piśmie ideograficznym, inspirację dla swoich dzieł opartych na koegzystencji słowa i obrazu. Logograficzne

³⁶ Tamże, s. 46 (tłum. własne).

³⁷ Cyt. za: *Dossier de presse Calligrammes*, „Que Vlo-Ve?” 1985, seria 2, nr 13, s. 10–25 (tłum. własne).

znaki *kanji* okazały się idealnym połączeniem elementów plastycznych i werbalnych, przedstawienia i wyrażenia. Występując przeciwko metafizyce logocentrycznej, charakterystycznej dla kultury Zachodu, w swoich utworach skupili uwagę na wizualnym aspekcie tekstu i, podobnie jak Mallarmé, przenieśli ciężar rozważań na substancję słowa. Zerwali w ten sposób z klasycznym modelem znaku szwajcarskiego językoznawcy Ferdynanda de Saussure'a, głosząc tryumf *signifiant* nad *signifié*.

Uni-vers — dialog „dwóch siostr” według Paula Claudela

Już w 1900 roku, w utworze zatytułowanym *Connaissance de l'Est (Poznanie Wschodu)*, Paul Claudel zawarł efekt swoich poszukiwań poezji totalnej, będącej syntezą literatury i malarstwa³⁸. Nie bez znaczenia pozostaje przy tym, że poeta postrzegał świat jako zbiór symboli. Podobnie traktował także ideał tekstu, który miałby być splotem znaków, gdzie słowo i obraz stanowiłyby jedność nowego typu, określoną przez niego jako *uni-vers*. W sensie bliskim Mallarmé'mu, biel kartki stawałaby się odpowiednikiem uniwersum, rodzajem warsztatu, gdzie autor maluje słowa i maluje słowami, które poprzez ten akt ukazywałyby swoją materialność. Sam autor ujął to w następujący sposób:

On a voulu que dans la disposition des lignes et des mots, par l'interposition des blancs, par le suspens dans le vide des consonnes muettes, des points et des accents, la collaboration de la méditation et de l'expression, du sens, de la voix, du rêve, du souvenir, de l'écriture et de la pensée, la vibration intellectuelle de chaque mot ou de la partie essentielle de chaque mot devint perceptible à un lecteur patient qui déchiffrera chaque texte l'un après l'autre avec lenteur, comme on déguste une petite tasse de thé brûlant.

Chcieliśmy, żeby w układzie linii i słów, przez wstawienie bieli, przez napięcia w pustce cichych spółgłosek, kropek i akcentów, współpraca medytacji i wypowiedzi, znaczenia, głosu, marzenia, pamięci, pisania i myślenia, wibracji intelektualnej każdego słowa lub istotnej części każdego słowa, stała się odczuwalna dla cierpliwego czytelnika, który będzie rozszyfrować każdy tekst, jeden po drugim, powoli, tak jak smakuje kubek gorącej herbaty.

³⁸ Pasją do sztuki orientalnej zaraziła Paula Claudela jego starsza siostra Camille, artystka, rzeźbiarka, postać tragiczna. W 1895 roku poeta objął placówkę dyplomatyczną w Chinach. Przez kolejnych trzynaście lat przerywanych krótkimi powrotami do Europy zajmował na Dalekim Wschodzie różne stanowiska.

³⁹ P. Claudel, *Œuvre poétique*, Paryż 1967, s. 1150 (tłum. własne).

Poeta staje się tym samym artystą, który *rédige un tableau* („pisze obraz”), ukazując przy tym strukturę licznych powiązań sztuk plastycznych i literatury przyjmujących postać znaków współistniejących na powierzchni strony. Najbardziej wyszukaną egzemplifikacją tego zjawiska były krótkie utwory literackie, wzorowane na japońskim haiku (*haïku*), zebrane przez niego pod wspólnym tytułem *Cent phrases pour éventails*. Claudel zestawiał w nich na jednej płaszczyźnie dwa różne systemy znaków, wschodnią kaligrafię i europejskie pismo linearne. Warto zaznaczyć, że znany nam dzisiaj zbiór tekstów to owoc długiej ewolucji jego kolejnych edycji. Pierwszą z nich wydano w 1926 roku w nakładzie 200 egzemplarzy pod tytułem *Souffle des quatre souffles*. W kopercie znajdowały się cztery wachlarze przedstawiające Japonię w odsłonach czterech pór roku. Na każdym z nich widniało zdanie skreślone ręką poety i „przyozdobione” rysunkiem japońskiego malarza Keissena Tomity, a także tłumaczenie danej frazy w języku japońskim. Kolejna publikacja była bardziej obszerna i zawierała już trzydzieści sześć wachlarzy. Do czterech poprzednich zdań poeta dodał kolejnych szesnaście. Rysunki zostały jednak wyraźnie oddzielone od tekstu. Trzecia, ostatnia odsłona, która ukazała się w 1942 roku, znacznie różniła się od poprzednich. Ilustracje zostały całkowicie usunięte, a tomik przybrał formę harmonijki, na której poeta umieścił sto siedemdziesiąt dwa zdania oraz ideogramy autorstwa Ikumy Arihimy. We wszystkich wydaniach tego dzieła czytelnik ma do czynienia z tekstem francuskim wykaligrafowanym z najwyższą starannością przy użyciu pędzla i atramentu. Słowa mniej lub bardziej jasno przedstawiają przedmioty, idee, formy, które w tekście stają się obrazem. Czasami nietypowe użycie litery jest podstawą gry, do której zaprasza Claudel. Tak właśnie dzieje się z literą „o”, która w szeregu liter zostaje umieszczona w takim miejscu, że czytelnik ma wrażenie, iż jest to otwarta buzia ziewającego człowieka. Jeżeli wczytamy się w słowa utworu (*au sein de la nuit un aveugle qui a envie de dormir* [„w nocy ślepiec ma ochotę spać”]), zamierzenie autora wydaje się dość ewidentne. Ponadto poprzez jukstapozycję chińskich ideogramów i francuskiego alfabetu, Claudel dokonuje połączenia, którego logika – *poésure/peintrie* – naśladuje logikę chiazmu, opierając się na inwersji – *poésie/peinture* – *peinture/poésie* – pojęć współistniejących na płaszczyźnie strony. Elementy graficzne funkcjonują poniekąd na równych prawach ze znakami języka, poszerzają ich repertuar oraz sposoby wyrażania sensów poetyckich. Autor włącza do utworów elementy ikoniczne, wykorzystuje znaki typograficzne w taki sposób, że karta, na której zapisano tekst, rozpatrywana może być jako płaszczyzna intrygującego przedstawienia plastycznego. Granice malarstwa i literatury zostają tym samym ostatecznie zatarte. Starannie wykaligrafowane słowa nawiązują do chińskich znaków, stając się tym samym obrazem. Całość tworzy ideogram przedstawianego przedmiotu. Każde wykaligrafowane zdanie jest krótkim zdarzeniem, które błyskawicznie odnajduje

właściwą sobie formę, niczego nie komentuje, nie wyraża, ale po prostu odwołuje się do istnienia.

„Mówione malarstwo” Victora Segalena

Tomik *Cent phrases pour éventails* był odpowiedzią na ukazanie się w 1916 roku zbioru wierszy Victora Segalena zatytułowanego *Peintures*. Należy zaznaczyć, że poeci inspirowali się wzajemnie, ale również rywalizowali ze sobą⁴⁰. Fascynacja kulturą i sztuką Dalekiego Wschodu, która narodziła się podczas pobytu Segalena za Wielkim Murem w latach 1910–1914 oraz jego artystyczne ambicje doprowadziły go do stworzenia nowej formy ekspresji, zwanej *peinture parlée* – „mówione malarstwo”. Było to syntetyczne ujęcie malarstwa, poezji i kaligrafii w jednej przestrzeni. W utworach dostrzec można zjawisko ekfrazy, czyli opisu dzieła sztuki, w szerokim znaczeniu ujętego jako opis artefaktu, w wąskim – postrzeganego jako osobny gatunek literacki. Pragnieniem poety było „wyposażyć” słowo w moc obrazowania, tak by mogło ono nie tylko (re)prezentować obraz (*faire image*), lecz również go stworzyć (*faire l’image*) i ukazać w trójwymiarowej postaci.

Z jednej strony jest to próba przekładu intersemiotycznego poprzez przetworzenie rzeczywistości z obrazu na język poetycki. W tym wypadku malarz/narrator, przyjmując rolę wizjonera, prowadzi wzrok czytelnika/widza, odsłaniając przed nim kolejne elementy obrazu. Aluzja do klasycznego chińskiego zwoju, który czyta się, odsłaniając jego kolejne części, jest tu wystarczająco oczywista. Ten szczególny rodzaj narracji, określony przez Marca Gontarda, krytyka utworów Segalena, mianem *une cinématique textuelle*⁴¹ – „kinetyczności tekstowej”, jest zasadniczym elementem świadczącym o oryginalności dzieła. Sam poeta w eseju *Place nette*, ujął to następująco:

Je voudrais ici prendre simplement l’attitude parade. Baguette en main. – *Une surface et des mots*. – Je fais le *boniment*. Et s’il n’y a pas de toiles et pas d’images, tant mieux; les mots restent seuls et feront images.

Chciałbym tu przyjąć zwyczajnie postawę człowieka paradującego. Pałeczka w dłoni. – *Przestrzeń i słowa*. – Dokonuję *narracji*. A jeśli nie powstaną płótna czy obrazy, tym lepiej; pozostaną jedynie słowa, które stworzą obrazy⁴².

⁴⁰ Z kolei inspiracją Segalena do stworzenia jego najsłynniejszego dzieła, jakimi są *Stele*, było wydanie w 1900 roku *Connnaissance de l’Est* Paula Claudela.

⁴¹ M. Gontard, *Une esthétique de la Différence*, Paryż 1990, s. 230 (tłum. własne).

⁴² V. Segalen, Pierwszy manuskrypt *Peintures*, BNF, Manuscrits 4 vol. n. a. f. 25823–25826, s. 4 (tłum. własne).

Dzięki temu statyczny z reguły obraz nabiera cech dynamizmu. Z drugiej strony, zapisany w czarnej ramie tekst, jego układ typograficzny, obecność chińskich znaków, sprawia, że czytelnik/widz ma przed oczami formę dzieła artystycznego. Poeta podwaja tym samym zasadę ekfrazy. Tekst jest jednocześnie *signifiant* i *signifié*. Segalen opisuje, wskazuje i uprzestrzenia słowa, tak by stworzyć obrazy literackie.

Technika, jaką zastosował Segalen w *peinture parlée*, nie polega na wiernym odwzorowaniu malarzkiej reprezentacji i jej denotacji. Autor odwołuje się raczej do obrazu pośredniego-konotowanego, powstałego w wyobraźni czytelnika/widza. Ścisła współpraca między malarzem/narratorem a odbiorcą dzieła jest nieodzownym elementem w procesie tworzenia, co autor podkreśla już we wstępie, pisząc:

Ceci est une œuvre réciproque; de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. Donc, une certaine attention, une certaine acceptation de vous, et, de moi, un certain débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaire.

Jest to dzieło obopólne; z mojej strony dokonuje się rodzaj pewnej parady, odsłony, opowiadania... Jednakże zupełnie bezużytecznego, niestosownego i bardzo śmiesznego, gdybym nie odczuwał w tobie jego oddziaływania i znaczenia. Zatem z twojej strony następuje pewna atencja, akceptacja, a z mojej jednocześnie wymagana jest pewna ekspresja, swada, emfaza, elokwencja⁴³.

Utwór Segalena należy zatem odbierać jako „akt tworzenia”, w którym dochodzi do nieustannych interferencji między jego elementami. Złożenie wszystkich części daje dopiero zamierzony efekt, jakim są wielopłaszczyznowe kompozycje. Poecie udało się *de facto* powiązać przestrzeń przedstawioną z przebiegającym w czasie procesem jej kształtowania. Złączenie cech przestrzennych i czasowych w ramach jednolitej całości, ich wzajemne uzupełnianie się, pozwoliło autorowi stworzyć dzieło artystyczne w jego wielowymiarowej postaci.

Podobną strategią Segalen posłużył się, tworząc swoje *opus magnum*, czyli zbiór wierszy opatrzony tytułem *Stèles* [*Stele*]. Tym razem źródłem inspiracji stały się przydrożne chińskie pomniki, które, parafrazując autora, ograniczają się do kamiennej tablicy i, stercząc wysoko, noszą inskrypcję. Opublikowana w 1912 roku książka miała postać długiego rulonu papieru złożonego w akordeon liczący 102 strony. Na każdej z nich widniał tekst określony ramą i poprzedzony chińskim epigrafem. O niezwykłej wartości dzieła stanowi fakt, że tytułowe *Stèles* odnoszą się zarówno do

⁴³ V. Segalen, *Œuvres Complètes*, t. 2, Paryż 1995, s. 156 (tłum. własne).

książki-przedmiotu, dzieła sztuki, jak i do samego utworu. Wiersze-pomniki są zestawieniem znaków graficznych, które stanowią tekst, i plastycznych pod postacią chińskich znaków. Oba elementy wpisane są w przestrzeń jednej strony. Autor posłużył się tu techniką kolażu, dzięki której części składowe utworu zostają wyzwolone ze swych macierzystych kontekstów. Występując w nowym układzie, zyskują wartość symboliczną poprzez uruchomienie rozległego procesu konotacyjnego. Współistnienie dwóch różnych systemów znakowych wymaga od czytelnika poszukiwań nowych znaczeń. Niekonwencjonalne zasady konstruowania tekstu pozwoliły Segalenowi uzyskać wieloznaczność, metajęzykowość i intertekstualność. Była to odpowiedź poety na kryzys reprezentacji, tradycyjnych zasad i technik przedstawienia rzeczywistości. Poeta zerwał z regułą linearności tekstu i nadał mu trzeci wymiar, tworząc tym samym dzieło totalne. Po niewątpliwym sukcesie *Stèles* Joël Shapiro nie wahał się powiedzieć, że ich autor był „jednym z pierwszych zachodnich pisarzy, który w artystyczny i świadomy sposób wpisał język i kulturę Chin w europejskie literackie dzieło sztuki”⁴⁴.



Przedstawione wyżej zjawiska poezji modernistycznej oraz zakres ich oddziaływania na czytelnika/widza przełomu XIX i XX wieku stanowią przykłady literatury określanej współcześnie jako wizualna, figuratywna lub plastyczna. Choć jej historia sięga początków piśmiennictwa, to wciąż poszukuje ona swojej tożsamości. Jest to twórczość pełna rozgąszenia, szukająca związków z obrazem, nowym językiem, sztuką kolażu, symultanizmem. Wydawać by się mogło, że nie sposób już pominąć paralelnych studiów dotyczących współistnienia i ko-implikacji literatury i sztuk plastycznych. Przykłady wybranych utworów poezji wizualnej odślaniają odmienne zasady konstruowania tekstu czy sposobu jego artykulacji. Uwaga poetów koncentruje się na zintensyfikowaniu pewnych reguł budowy literackiej wypowiedzi. Poezja to nie tylko słowa. Bardzo istotny jest także układ graficzny utworu literackiego – rozpatrywanie tekstu jako przedstawionej na przestrzeni strony kompozycji plastycznej. Znaki graficzne nie mają charakteru ornamentacyjnego, ale w powiązaniu ze strukturą słowną utworu poetyckiego mają pomóc w wydobyciu najgłębszych wartości tkwiących w tworzywie słownym. Warto pamiętać, że jednym z podstawowych założeń awangardowej poetyki było dążenie do prymitywizacji formy, a więc poszukiwanie w języku jego pierwotnych

⁴⁴ J. Shapiro, *An Introduction to the Chinese of Victor Segalen*, „Revue de Littérature Comparée” 1977, t. 51, nr 1, s. 24. Tekst oryginalny: Segalen „is one of the first occidental authors to incorporate artistically and knowingly the language and culture of China into an European literary work of art”.

pokładów, w których związek pisma i rysunku odgrywał istotną rolę. Idea pokrewieństwa sztuk może realizować się także w sferze odbioru dzieła, w naszej wyobraźni. Gra grafiką i słowem dokonuje się na różnych poziomach. Zastosowane elementy graficzne nie tylko przyczyniają się do wzbogacenia relacji przestrzennych utworu, lecz uzupełniają także język i oparty na nim kod poetycki. Wizualność tekstu staje się bezpośrednią odpowiedzią artystyczną na coraz szybciej zachodzące zmiany społeczne, cywilizacyjne i techniczne społeczeństw Europy, a przede wszystkim zaciera granice między literaturą a malarstwem, łącząc idee „słów na wolności” z pozasłownymi rodzajami kolażu.

Bibliografia

- Apollinaire G., *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wstęp i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1980, 735–749.
- Apollinaire G., *Lettre à Madeleine*, red. L. Campa, Paryż 2006.
- Apollinaire G., *Œuvres Complètes*, t. 3, Paryż 1966.
- Apollinaire G., *Œuvres Complètes*, t. 4, Paryż 1966.
- Apollinaire G., *Strefa*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 127–129.
- Aragon L., *Peinture au défi*, [w:] tegoż, *Collages*, Paryż 1965, s. 35–71.
- Beauduin N., *O potrzebie nowej techniki poetyckiej*, „Zwrotnica” 1923, nr 4–6, s. 108–109. http://monoskop.org/images/b/b4/Zwrotnica_4-6_1923.pdf, [dostęp: 29 czerwca 2022 r.].
- Claudel P., *Œuvre poétique*, Paryż 1967.
- Gontard M., *Une esthétique de la Différence*, Paryż 1990.
- Grojnowski D., „*Et moi aussi je suis peintre*”. *Les ideogrammes d’Apollinaire*, [w:] G. Apollinaire, *Et moi aussi je suis peintre*, Paryż 2006.
- Heinstein J., *Literatura francuska XX wieku*, Warszawa 1991.
- Mallarmé S., *Correspondance complète*, Paryż 1965.
- Mallarmé S., *Œuvres Complètes*, Paryż 2003.
- Perloff M., *Profond aujourd’hui*, „Literatura na Świecie” 2002, nr 10–12, s. 375–377.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006.
- Sartre J.-P., *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008.
- Segalen V., *Œuvres Complètes*, t. 2, Paryż 1995.
- Segalen V., Pierwszy manuskrypt *Peintures*, BNF, Manuscrits 4 vol. n. a. f. 25823–25826.
- Shapiro J., *An Introduction to the Chinese of Victor Segalen*, „Revue de Littérature Comparée” 1977, t. 51, nr 1, s. 24–29.
- Valéry P., *Œuvres Complètes*, Paryż 1957.
- Zbierzchowski H., *W paryskim wirze. Powieść*, Lwów 1929.
- Żurowski M., *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, przeł. M. Baterowicz i in., Wrocław 1975, s. CXXVII–CXXXIII.

Joanna Graca

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

<https://orcid.org/0000-0003-3691-9118>

j_graca@anstar.edu.pl

O inkwizycji, koronacji i kobiecości w powieści Felicitas Hoppe *Johanna*

On Inquisition, Coronation and Femininity in Felicitas Hoppe's Novel *Johanna*

Abstrakt

Tematem artykułu są rozważania dotyczące sposobu przedstawiania wydarzeń historycznych w powieściach historycznych XXI wieku na przykładzie powieści Felicitas Hoppe *Johanna* z 2006 roku. Po krótkiej prezentacji współczesnych subgatunków w obszarze powieści historycznej z akcentem na historiograficzną metafikcję, autorka prezentuje sposób przedstawienia materiału historycznego w powieści, jaki stanowią losy francuskiej bohaterki Joanny d'Arc, a następnie skupia się na trzech ważnych w utworze obszarach tematycznych – również związanych z historią, ale będącymi elementami współczesnego świata: pewnego rodzaju społecznej inkwizycji, koronacji i kobiecości. Poszczególne pasaży w powieści ukazują kobietę, naukowczynię, która poruszając się w zmaskulinizowanym środowisku naukowym, odnajduje paralelizm życia swojego i walczącej Joanny d'Arc.

Słowa kluczowe

literatura niemiecka, literatura kobieca, historiograficzna metafikcja

Abstract

The article reflects on a way of presenting historical events in historical novels of the 21st century based on the example of Felicitas Hoppe's novel *Johanna*. After a short presentation

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymano (Received): 25.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 10.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

of contemporary subgenres within the area of the historical novel with an emphasis on historiographic metafiction, the author presents a way of presenting historical material in the novel, as exemplified by the figure of the French heroine Joan d'Arc, and then focuses on three thematic areas important in the novel – also related to history but still elements of today's world: a type of contemporary social inquisition, coronation and femininity. Particular passages in the novel show a female scientist who, moving in a masculinized scientific environment, finds the parallelism of her life and that of the fighting Joan d'Arc.

Keywords

German literature, women's writing, historiographical metafiction

Felicitas Hoppe (ur. 1960) jest pisarką niemiecką, która swój debiut literacki odnotowała w 1994 roku. Należy do grona autorek współtworzących różnorodną pod względem formy i treści niemiecką scenę literacką w zasadzie od pierwszych lat po zjednoczeniu Niemiec. Jej zbiory opowiadań – bo od nich zaczęła się kariera literacka autorki – jednocześnie zachwycały i szokowały. Zachwycały formą, precyzyjnym stylem, ale też tematami, problemami, w których bogatej paletterce czytelnicy odnajdywali siebie. Opowiadania (a także *short stories*) z kręgu historii rodzinnych, z nieprzepracowanymi traumami, z postaciami bliskich krewnych naszkicowanymi tak precyzyjnie, wręcz modelowo, że ironiczny rys wywołuje w czytelniku niejednokrotnie przerażenie, spotkały się z zasłużeniem z przychylnymi opiniami krytyków. Najbardziej znany tom opowiadań Hoppe *Picknick der Friseure* z 1996 roku ukazał się również w Polsce (*Piknik fryzjerów* 2009, Wydawnictwo Czarne). Za swoją twórczość Hoppe została uhonorowana wieloma nagrodami (w latach 1995–2021 otrzymała 17 nagród literackich), w tym niezwykle prestiżową Georg-Büchner-Preis¹ w 2012 roku.

Oprócz opowiadań Hoppe wydała również kilka utworów dla dzieci i młodzieży oraz powieści. Niezwykle interesującym dziełem okazała się autobiografia autorki zatytułowana *Hoppe*, wydana w 2012 roku. Utwór nie jest rzeczywistą biografią, to zapis zaprojektowanej biografii wplecionej w wydarzenia z życia – projekt zaskakujący, ale przyjęty na rynku czytelnictwem z dużym zainteresowaniem. Svenja Frank i Julia Ilgner, badające twórczość Hoppe, lokują tę książkę gdzieś między „fikcyjną meta(auto)biografią” a „autofikcją”².

¹ Najbardziej prestiżowa nagroda literacka w niemieckim obszarze językowym, ustanowiona w 1923 roku. W latach 1933–1944 była przyznawana jako Nagroda Miasta Darmstadt w dziedzinie kultury. W swojej pierwotnej formie przyznawanie nagrody zostało wznowione w 1951 roku. Od tego czasu do roku 2022 nagrodę otrzymało 72 autorów. Źródło: <https://www.buechnerpreis.de/buechner/preis> [dostęp: 9 sierpnia 2022 r.].

² Frank, Svenja, Ilgner, Julia (red.), *Ehrliche Erfindungen: Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*, Bielefeld 2017, s. 4, tłum. terminów J. G.

Powieść *Johanna* pochodzi z 2006 roku. Jest to kolejny utwór, w którym autorka odnosi się do postaci historycznej, podobnie jak w przypadku powieści *Pigafetta* z 1999 roku (również przetłumaczonej na język polski, wydanej przez Wydawnictwo Czarne w 2006 roku). Jednakże *Johanna* – mimo jednoznacznych odniesień do postaci Joanny d’Arc – nie jest powieścią historyczną, o czym mówiła sama autorka. Jest to dla niej „książka dialogów, książka argumentacji i w tym sensie zgodnie z wszelkim prawdopodobieństwem nie jest to powieść, a już na pewno nie powieść historyczna”³. W cytowanym tutaj artykule Hoppe używa dla swojej powieści określenia „historyczna powieść współczesna”⁴.

W tym miejscu nasuwa się pytanie, czy powieść historyczna znajduje się nadal w polu zainteresowania czytelników w XXI wieku, a zwłaszcza – w kontekście niniejszych rozważań – w polu zainteresowań czytelników niemieckojęzycznych. Rozszerzając zakres pytania, warto przyrzeć się cechom gatunkowym XXI-wiecznej powieści historycznej, a szczególnie tej współczesnej, jeżeli iść drogą wskazaną przez Hoppe. Niewątpliwie dużą popularnością cieszy się nadal powieść historyczna zachowująca w wielu aspektach zgodność z faktami historycznymi i przekazująca czytelnikowi podstawową wiedzę historyczną. W obrębie gatunku pojawiają się jednak powieści historyczne różniące się od tych „typowych”, pisanych od czasów realizmu, chociaż granica między odmianami gatunkowymi jest w niektórych przypadkach trudna do zdefiniowania⁵. W literaturoznawstwie niemieckim funkcjonują w tej kwestii trzy terminy: „inna» powieść historyczna” (termin użyty przez Hansa Vilmara Gepperta już w 1976 roku), „refleksyjna powieść historyczna” (termin wprowadzony przez Inę Schabert w latach 80.) oraz „historiograficzna metafikcja” (termin wprowadzony przez Lindę Hutcheon, profesor Uniwersytetu w Toronto, również w latach 80.)⁶. Jako że niniejszy artykuł nie ma na celu przedstawienia rozwoju gatunku literackiego „powieści historycznej”, a fragmentaryczne przywołanie stanu badań w tym zakresie służy tylko umiejscowieniu gatunkowemu omawianej powieści w ramach dostępnego aparatu pojęciowego, terminy wprowadzone przez Gepperta i Schabert pozostawię – jako zrozumiałe nawet intuicyjnie – bez dokładnych wyjaśnień, uwagę skieruję natomiast na podgatunek (niem. *Subgenre*) powieści historycznej, jakim

³ F. Hoppe, *Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen*, [w:] Neue Rundschau. Heft 1/2007 Historische Stoffe, Frankfurt/M 2007, s.61 (tłum. własne).

⁴ Cyt. za: S. Catani, »Wir nehmen nicht wahr, wofür wir keine Sensoren haben«. *Zur Evolution der Geschichte in fiktionaler Literatur*, [w:] C. Gansel, D. Vanderbeke, *Telling Stories: Literature and Evolution/Geschichten erzählen: Literatur und Evolution*, Berlin–Boston 2012, s. 361–376, tu s. 370 (tłum. własne).

⁵ S. Catani, *Geschichte im Text: Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2016, s. 16.

⁶ Tamże, s. 16.

jest wspomniana „historiograficzna metafikcja”. Według Sophii Schmidt ten sposób narracji charakteryzuje się „paralelizacją fikcji i historii”⁷. Szerszą definicję podaje Michael Navratil, nawiązując do badań Ansgara Nünninga: historiograficzną metafikcję uznaje on za podgatunek powieści historycznej, który „powstał w drugiej połowie XX wieku i który charakteryzuje się przekazywaniem historii, historiografii i teorii historycznej przede wszystkim w sposób współcześnie zorientowany, dyskursywno-ekspozytoryjny, pośredni ew. zliteraryzowany, łatwy w zrozumieniu lub argumentacyjny”⁸. W dalszych rozważaniach kategoryzujących ten nowy typ powieści autor podkreśla wysoki poziom autorefleksji i dosyć swobodne podejście do samej historii (w sensie wydarzeń historycznych) w porównaniu z konwencjonalną powieścią historyczną.⁹ Inni badacze mówią o przesunięciu akcentów z przedstawiania historii na refleksję w zakresie rekonstrukcji wydarzeń czy związków historycznych oraz na alternatywne odczytywanie historii.

W zasadzie większość wymienionych tutaj wyznaczników historiograficznej metafikcji odnaleźć można w powieści *Johanna*. Odniesienia do historii życia Joanny d’Arc pojawiają się w powieści od pierwszych stron, chociaż pełne nazwisko francuskiej bohaterki narodowej pada dopiero pod koniec utworu. W krótkim *Prologu* Hoppe przedstawia życie Joanny od jej narodzin do śmierci na stosie, nie umiejscawiając wydarzeń w czasie. Czytelnik dowiaduje się, że dziewczyna urodziła się w noc Trzech Króli, a dziewiętnaście lat później, 30 maja, jest wieziona drewnianym wozem na Stary Rynek w Rouen, gdzie czeka na nią stos. W drodze towarzyszą skazanej angielscy żołnierze: „osiemdziesięciu albo ośmiuset”¹⁰ – Hoppe nie dochodzi do szczegółów, gdyż w sytuacji Joanny nie jest to istotne. Poza tym któż dzisiaj może być pewien takich danych? Pisarze, protokolanci czy inni urzędnicy też mogli się pomylić. Gdyby nawet skazana pokonywała tę drogę sama, liczy się wyrok i fakt jego wykonania, co zgodnie z wieloma potwierdzonymi źródłami historycznymi miało miejsce. W *Prologu* pojawiają się również nazwiska uczestników procesu, opis wejścia bohaterki na stos oraz fakt wrzucenia jej prochów i serca do Sekwany (w dalszej części powieści narratorka zastanawia się, czy faktycznie tak było; nikt nie wie, co tak naprawdę wrzucił do rzeki niejaki Jean Massieu¹¹). Poczynawszy od pierwszego rozdziału (powieść składa się z siedmiu

⁷ Zob. S. Schmidt, „What’s anything got to do with anything?”: *Diskurse des Postmodernen im in-her-face Theatre*, Münster 2015, s. 226 (tłum. własne).

⁸ M. Navratil, *Kontrafaktik der Gegenwart: politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christa Kracht, Kahtrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*, rozdz. 10, Berlin-Boston 2022, s.256 (tłum. własne).

⁹ Zob. tamże.

¹⁰ F. Hoppe, *Johanna*, Frankfurt/M 2012, s. 9 (tłum. własne).

¹¹ Tamże, s. 167.

rozdziałów) narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, narratorką jest kobieta, naukowczyni, przygotowująca się do obrony rozprawy doktorskiej poświęconej postaci Joanny d'Arc. Opowiadając swoją historię przygotowania rozprawy, rozmów z profesorem i kolegą naukowcem (obaj zajmują się tematyką wojny stuletniej oraz badają historię i fenomen Joanny d'Arc), narratorka przypomina paralelnie wydarzenia związane z przejęciem przez Joannę dowództwa nad wojskiem, pochodem do zwycięstwa, sprzedaniem bohaterki Anglikom, procesem i tragiczną śmiercią dziewczyny oraz przedstawia wydarzenia ze swojego życia wraz z przemyśleniami, refleksjami. Ten paralelizm narracyjny wpisuje się bez wątpienia w cechy gatunkowe historiograficznej metafikcji. Narratorka wplata w opowieść nazwiska faktycznie żyjących bohaterów tamtych wydarzeń: te postacie uwiarygadniają opowieść, zdają się potwierdzać wszystko to, co historycy już wiedzą, tworzą jednak płaszczyznę do zrelatywizowania historii. W zaskakujący sposób wprowadza narratorka czytelnika w reguły inkwizycji: jej kolega naukowiec (nazwany przez narratorkę „Peitsche” czyli „biczem”) składa dziesiątki papierowych czapek, każdą czapkę poświęca innej postaci historycznej, a na czapce zapisuje krótkie hasło charakteryzujące tę postać. Czapka Loiseleura nosi napis: „ZDRADA”, czapka króla Karola – „SIÓDMY”, czapka kata – „O ŁASKĘ”, czapka Gillesa de Raisa – „SINOBRODY”, czapka Midiego – „WYROK”, a na czapce Warwicka napis jest podwójny: „CO ZA KOBIETA! GDYBYŻ BYŁA ANGIELKĄ”¹². Papierowe czapki, tzw. corozy, są bezpośrednim odniesieniem do czapek, nakładanych na głowy inkwizycyjnych skazańców¹³. Czy pomogą zrozumieć historię? Czy doprowadzą do prawdy? Narratorka-bohaterka stawia pytanie rodem z sali wykładowej: „Panie i Panowie, prawda, co to jest?”¹⁴ Sala wykładowa jest miejscem akcji pojawiającym się paralelnie do pola walki. To tutaj prowadzi wykłady profesor (promotor i egzaminator narratorki), zadający nieustająco zagadkowe pytanie o to, jak rozpoznać króla, jak koronować właściwie. Tutaj obowiązkowo pojawia się kolega Peitsche, badający historię przez napisy na papierowych czapkach, tutaj też uczestniczy w wykładach narratorka, przygotowując się do egzaminu.

¹² Zob. tamże, s. 20–21. Autorka odnosi się do autentycznych postaci, których działalność związana była z procesem Joanny d'Arc: Loyseleur (w powieści pisownia Loiseleur, kanonik Rouen, uczestnik procesu inkwizycyjnego, por. H. Feld, *Jeanne d'Arc. Geschichtliche und virtuelle Existenz des Mädchens von Orléans*, Berlin 2016, s. 137), Gilles de Rais, Nicolas Midi oraz Graf Richard von Warwick. Wymieniony tutaj „Karol” uosabia króla Karola VII (1403–1461). Graf von Warwick został upamiętniony na rysunku de Monvela „Joanna d'Arc w więzieniu w Rouen”, zob. <https://www.akg-images.de/archive/Jeanne-d%27Arc-im-Gefangnis-in-Rouen-2UMEBMKT77CC.html> (tłum. własne).

¹³ Papierowa czapka (coroza, die Carozza, die Charoche, die Schandmütze) była często pokryta obrazkami pokazującymi powód skazania lub zasądzoną karę, zob. J. R. Grigulevič, *Ketzer-Hexen-Inquisitoren*, Freiburg im Breisgau 2000, s. 23.

¹⁴ F. Hoppe, *Johanna*, Frankfurt/M 2012, s. 23.

Postać profesora zajmuje wiele miejsca w rozważaniach narratorki. Jego zagadki z cyklu „Rozpoznaj króla”¹⁵ są stałym elementem wykładów. Zasady są proste:

Po pierwsze: o jaką koronę chodzi? Po drugie: Jak wyglądała? Po trzecie: Kto miał prawo ją nosić? Kto w ogóle uniósł jej ciężar? Po czwarte: Czy jest ubezpieczona? Jeżeli tak, to u kogo, od kiedy, na jak długo? Jak wysokie są koszty? Po piątą: Kto widział koronę po raz ostatni? Na czyjej głowie? Komu pasowała, a komu nie pasowała? Po szóstą: Czy była to korona, która nie pasowała noszącemu, a może odwrotnie, noszący nie pasował, ponieważ głowa wydawała się koronie za małą? Siódme, ostatnie i najtrudniejsze pytanie: Jak dopasować głowę i koronę, żeby żadna z nich nie doznała uszczerbku? Krótko mówiąc: Jak koronować właściwie?¹⁶

Profesor nie oczekuje szybkiej odpowiedzi, wprost przeciwnie: zależy mu na wyważonych opiniach, a zwlekanie z odpowiedzią jest jego zdaniem zaletą, ćwiczeniem się w elegancji i cierpliwości. Narratorka nazywa profesora „habilitowanym ekspertem od koronacji”¹⁷, który zapewne chętnie uczestniczyłby w takiej ceremonii. Nie chciałby natomiast widzieć kogoś, kto w tym czasie płonął, ponieważ „nie znosi dymu”¹⁸, woli się wyspać, niż urządzać wycieczki. Narratorka stawia w tym miejscu bardzo odważną tezę na temat stosunku profesora do Joanny d’Arc, co jest bezpośrednio związane z jego stosunkiem do kobiet: „Oczywiście on nie traktuje Joanny poważnie, ponieważ wie dokładnie, kim ona jest. Przypisem w historii Karola”¹⁹. Analizując losy francuskiej bohaterki narratorka wielokrotnie zastanawia się, jak wielkiej siły perswazji musiała użyć Joanna, żeby zaczęto traktować ją poważnie, żeby uwierzono w głosy świętych, które poleciły jej walczyć. Próbuje zrozumieć wielką samotność Joanny, zastanawia się, czy dziewczyna czuła strach, co czuła będąc skazaną, wtrąconą do więzienia i wreszcie oszukaną. Wielokrotnie narratorka zestawia swoją aktualną sytuację z sytuacją, w której znajdowała się Joanna, np. „Joanna płonie, a ja siedzę w sali wykładowej”²⁰, „Joanna płonie, a ja śpię”²¹, „Ja śpię, a Joanna przegrywa swoją bitwę”²². Wielokrotnie też posługuje się obrazami korony i koronacji w opozycji do inkwizycyjnych czapek. Wie z doświadczenia, że w określonych sytuacjach korony spadają bardzo łatwo z głów. Podczas przyjęcia w domu kolegi naukowca ona sama straciła „głowę razem z koroną, a potem

¹⁵ Tamże, s. 31 (tłum. własne).

¹⁶ Tamże, s. 32 (tłum. własne).

¹⁷ Tamże, s. 41 (tłum. własne).

¹⁸ Tamże (tłum. własne).

¹⁹ Tamże (tłum. własne).

²⁰ Tamże, s. 34 (tłum. własne).

²¹ Tamże, s. 38 (tłum. własne).

²² Tamże, s. 86 (tłum. własne).

ktos rozdeptał koronę i celowo doprowadził do jej zagubienia”²³. Korony wpadają czasem pod koła, jak chociażby (w przenośni) pod koła wozu drabiniastego, którym wieziono Joannę na wykonanie wyroku.²⁴

Narratorka-doktorantka chce poznać Joannę jako dziewczynę, kobietę, wojowniczkę, która przeżywa emocje. Fakty historyczne stanowią tylko tło do rozważań. Narratorka rozumie historię inaczej: „O co chodzi w historii? Nie o to, że opowiada się historii, ale o to, jak tworzy się historia, gdy się opowiada.”²⁵ W wielogodzinnych rozmowach z Peitschem temat Joanny d’Arc wraca w różnych ujęciach. Narratorka wyobraża sobie swojego kolegę naukowca, który przenosi się w te historyczne czasy, jest obecny w życiu wojownicy, rozmawia z uczestnikami tamtych wydarzeń. Czy to, co chciałby, albo też mógłby jej dzisiaj powiedzieć, z perspektywy czasu i przeczytanych dokumentów historycznych, zmieniłoby losy bitew, czy dla Joanny był jakikolwiek ratunek? Trafiona strzałą Joanna nie była już „wysłanniczką boga”, ale stała się nagle „ludzka, krwawiąca [...], krzycząca”²⁶, a przecież stereotypowo rzecz ujmując „krzyczące kobiety nigdy nie są ładne [...]. Krzyczące kobiety prowadzą do niczego, nigdy nie zostawiają miejsca dla mężczyzny, który wreszcie sam chciałby się pokazać i dlatego [takie kobiety – J.G.] muszą się wycofać, gdy tylko zaczną płynąć pierwsza łaża”²⁷. Narratorka zastanawia się – zwracając się retorycznie do Joanny – czy nie byłoby lepiej, gdyby po zwycięstwie pod Orleanem dziewczyna wróciła do domu i o przygodzie opowiedziała swoim owcom. Nie została by wprawdzie świętą, ale byłaby prawdziwie ludzka²⁸. W całej powieści przewija się wątek pracy naukowej i badań historycznych. Narratorka zastanawia się, czym właściwie są badania historyczne i stawia tezę, że badania te są wieczne: nie mają końca, nigdy się w zupełności nie zgadzają, również co do liczb, dat i czasem nazwisk²⁹. Wszystkie wyniki badań to według narratorki tylko „symptomy, z których następnie robi się jasne przypadki, na osiemset osiemdziesiątej konferencji strachu”³⁰.

²³ Tamże, s. 34 (tłum. własne).

²⁴ Zob. tamże, s. 35.

²⁵ Tamże, s. 47 (tłum. własne).

²⁶ Tamże, s. 86 (tłum. własne).

²⁷ Tamże (tłum. własne).

²⁸ Zob. tamże, s. 86–87.

²⁹ Zob. tamże, s. 81.

³⁰ Tamże, s. 57 (tłum. własne).

Tym samym narratorka podaje w wątpliwość sens swojej pracy na uniwersytecie, prowadzonych badań, zdawanych egzaminów i długiej, skomplikowanej drogi do zdobycia stopnia naukowego. Skojarzenie z losem Joanny pojawia się w tym kontekście:

Witaj, Joanno, w wieży w Beaulieu! Ciasne lokum, z którego nikt nie ucieknie i w którym wreszcie możesz odpocząć, aby przygotować się do egzaminu. Do ostatniego i najtrudniejszego egzaminu z wszystkich, do tej ostatniej konferencji strachu³¹.

Joanna d'Arc walczyła w męskim przebraniu, wokół niej byli mężczyźni: w armii, w kościele, na tronach. Narratorka znajduje się w świecie naukowym w podobnej sytuacji: środowisko to w większości mężczyźni, od których nie widzi ani wsparcia w swojej pracy, ani uznania. Profesor, promotor jej rozprawy, nieustannie powątpiewa w to, że kobieta może prowadzić badania naukowe. Tyrady przez niego wygłaszane sprawiają przykrość narratorki, a czytelnika (zwłaszcza czytelniczkę) mogą przerazić. Profesor dystansuje się od powszechnie uznanej roli Joanny d'Arc, jaką odegrała w czasie wojny stuletniej. Dla niego kobiety owszem mogą machać chorągwiami, ale zdobywcami zostają mężczyźni. Kobiety piszą chętnie o zdobywcach, ale interesują je nieistotne drobiazgi: „A co dotyczy się kobiet badaczy, to nigdy nie wysuwają się poza płaszcz, piękny płaszcz i dzwoniące dzwony”³².

W jednym z rozdziałów książki odbywa się długo oczekiwany egzamin doktorski, przypominający komisję inkwizycyjną: w składzie sami mężczyźni, a przewodniczy jej profesor, który pozwala sobie na deprecjonujące doktorantkę uwagi odnoszące się do jej możliwości intelektualnych jako kobiety. Gdy doktorantka wypowiada się na temat domniemanej ucieczki Loiseleura po próbie uzyskania przebaczenia od wiezionej na stos Joanny, profesor reaguje śmiechem i mówi wprost: „Droga Pani! Wie Pani, jak nauka to nazywa? Nie wygląda Pani [na taką – JG], która by to wiedziała i to nawet – między nami mówiąc – lepiej. Rzeczywiście, powinna Pani pisać powieści, wydaje mi się, że ma Pani talent do tego, wyobraźnię i wrażliwość”³³. Przez przypadkowe zdarzenie profesor zostaje wywołany z egzaminu, przerwa trwa dość długo, doktorantka i egzaminatorzy czekają, ale profesor nie wraca. Egzamin zostaje zakończony bez „wyroku”.

Felicitas Hoppe podejmuje w powieści temat historyczny i niezwykle zgrabnie łączy wydarzenia sprzed wieków z teraźniejszością. Posługuje się formą powieści, w której narracja prowadzona jest na dwóch równoległych płaszczyznach: historycznej i współczesnej, gdzie wydarzenia

³¹ Tamże, s. 88 (tłum. własne).

³² Tamże, s. 76 (tłum. własne).

³³ Tamże, s. 123 (tłum. własne).

ukazywane są w zgodzie z prawdą historyczną (pozostając fikcją literacką), ale też z mocno zrelatywizowanej perspektywy, a nawet z głosem zwątpienia w historyczne przekazy. Zestawienie wydarzeń z życia Joanny d'Arc z wydarzeniami z życia narratorki doktorantki początkowo zaskakują, ale w dalszej części powieści znajdują uzasadnienie. Życie naukowczynie w zmaskulinizowanym świecie nauki nie jest łatwe: ciągle musi ona udowadniać, że kobieta też może z sukcesem prowadzić badania naukowe. Odniesienia do inkwizycji i koronacji potwierdzają tylko ich trwanie w dzisiejszym świecie. Dla czytelnika (czytelniczki) pozostawia Hoppe przesłanie: Nie zapominaj, „że korona może stać się corozą”³⁴. Powieść *Johanna* można odczytywać też z perspektywy herstorycznej, a więc historii opisywanej z pozycji kobiet i z uwzględnieniem ich roli w historii świata, ale takie odczytanie nie było przedmiotem moich badań i pozostaje obszarem do kolejnej dogłębnej analizy utworu.

Bibliografia

- Catani S., *Geschichte im Text: Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2016.
- Catani S., »Wir nehmen nicht wahr, wofür wir keine Sensoren haben«. *Zur Evolution der Geschichte in fiktionaler Literatur*, [w:] Gansel, Carsten, Vanderbeke, Dirk: *Telling Stories: Literature and Evolution/Geschichten erzählen: Literatur und Evolution*, Berlin–Boston 2012.
- Frank S., Ilgner J. (red.), *Ehrliche Erfindungen: Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*, Bielefeld 2017.
- Grigulevič J. R., *Ketzer-Hexen-Inquisitoren*, Freiburg im Breisgau 2000.
- Feld H., *Jeanne d'Arc. Geschichtliche und virtuelle Existenz des Mädchens von Orléans*, Berlin 2016.
- Hoppe F., *Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen*, [w:] Neue Rundschau. Heft 1/2007 *Historische Stoffe*, s. 56–69.
- Hoppe F., *Johanna*, Frankfurt/M 2012.
- Navrati M., *Kontrafaktik der Gegenwart: politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christa Kracht, Kahrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*, Berlin–Boston 2022.
- Schmidt S., „What's anything got to do with anything?": *Diskurse des Postmodernen im in-yer-face Theatre*, Münster 2015.

Strony internetowe

- Georg-Büchner-Preis, <https://www.buechnerpreis.de/buechner/preis>, [dostęp: 5 sierpnia 2022 r.].

³⁴ Tamże, s. 70 (tłum. własne).

Jeanne d'Arc im Gefängnis in Rouen, <https://www.akg-images.de/archive/Jeanne-d%27Arc-im-Gefangnis-in-Rouen-2UMEBMKT77CC.html>, [dostęp: 10 sierpnia 2022 r.].

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2557-8972

2022, vol. 3, no. 3, p. 63–75

DOI: 10.55225/hcs.434

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Zofia Małysa-Janczy

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-5392-2779>

zofia.malysa@doctoral.uj.edu.pl

Figury ciała

Dyskurs o sztuce współczesnej w prozie Michela Houellebecqa

Figures of the Body

Discourse on Contemporary Art in Michel Houellebecq's prose

Abstrakt

Dyskurs o sztuce współczesnej regularnie pojawia się w prozie Michela Houellebecqa. W swoich esejach oraz powieściach autor *Cząstek elementarnych* przywołuje liczne dzieła sztuki (zarówno prawdziwe, jak i fikcyjne) oraz nurty artystyczne, w których na pierwszy plan wysuwa się kwestia cielesności oraz traktowania ciała jako medium. Celem artykułu jest analiza pojawiających się w prozie Houellebecqa wątków artystycznych zogniskowanych wokół różnych figur ciała w kontekście kategorii takich jak deformacja, rozczłonkowanie oraz abiekt.

Słowa kluczowe

sztuka współczesna, ciało, abiekt, rozczłonkowanie, deformacja, Michel Houellebecq

Abstract

The discourse on contemporary art appears regularly in Michel Houellebecq's prose. In his essays and novels, the author of *The Elementary Particles* evokes numerous works of

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymało (Received): 17.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 18.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

art (both real and fictional) as well as trends in art in which the question of corporeality and the treatment of the body as a medium come to the fore. The aim of this article is to analyse the artistic motifs appearing in Houellebecq's prose that focus on various figures of the body in the context of categories such as deformation, dismemberment and abject.

Keywords

contemporary art, body, abject, dismemberment, deformation, Michel Houellebecq

W tekście pt. *Sztuka jako łuskanie*¹ Michel Houellebecq zdaje relację ze swoich wizyt w dwóch Akademiach Sztuk Pięknych – w Caen oraz w Avignon. Przy okazji wykładu gościnnego w Caen pisarz odwiedza pracownię Rachel Poignant (ur. 1968), francuskiej rzeźbiarki opierającej swoją praktykę artystyczną na tworzeniu odlewów różnych części własnego ciała. Opisuując wizytę w atelier Poignant, autor *Platformy* notuje: „Stanąłem jak wryty przed długimi rzemieniami pokrytymi odlewami jednego z jej sutków (prawego? lewego? nie pamiętam). Gumowatą konsystencją i wyglądem przypominało to ramiona ośmiornicy”². W murach prowansalskiej uczelni Houellebecq zapoznaje się z kolei z twórczością Jacques’a Lizène’a (ur. 1946), określonego jako artysta, którego „prześladuje jego własna żaloszność seksualna”³. Ekfrazą poświęconą pracy wideo Lizène’a rysuje się następująco: „Jego członek wystawał z otworu wydrążonego w płycie ze sklejki, owinięty sznurkiem związanym w węzeł zaciskowy, który służył do tego, aby nim poruszać. Powolnymi szarpnięciami artysta poruszał uwiecznionym członkiem jak szmacianą lalką”⁴.

Notując swoje wrażenia wywołane obcowaniem z dziełami Poignant i Lizène’a Houellebecq wychodzi od wyznań subiektywnych („Mimo wszystko wieczorem udało mi się spokojnie zasnąć”⁵; „Czułem się bardzo nieswojo”⁶), by w następnej kolejności pokusić się o próbę generalizacji:

To wrażenie rozkładu, smętnego gmerania, które towarzyszy współczesnej sztuce, w końcu człowieka dławi [...]. Niemniej było to precyzyjne, trudne do zniesienia świadectwo naszej epoki. [...] sztuka współczesna mnie deprymuje; zdaję sobie jednak sprawę, że stanowi najlepszy komentarz do dzisiejszej rzeczywistości.

¹ Tekst ukazał się w rubryce *Les carnets à spirales* czasopisma „Les Inrocupitables” (nr 5, 1995), w tomie *Interventions* (1998), *Interwencje 2* (2009, wyd. pol. 2016) oraz *Interwencje 2020* (2020, wyd. pol. 2021).

² M. Houellebecq, *Sztuka jako łuskanie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, tłum. B. Geppert, Kraków 2021, s. 49.

³ Tamże, s. 50.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 49.

⁶ Tamże, s. 50.

Zwieńczeniem refleksji dotyczącej sztuki współczesnej staje się w omawianym wątku opis snu autora („Śniłem o workach na śmieci wypełnionych po brzegi filtrami do kawy, obierkami, resztkami mięsa w sosie”⁷), który interpretuje on w odniesieniu do przejawów współczesnej twórczości artystycznej: „I pomyślałem o sztuce jako łuskaniu, o strzępach ciała, które pozostają przyklejone do obierek”⁸. Uwagi i przemyślenia zawarte w eseju *Sztuka jako łuskanie* wydają się ogniskować kluczowe aspekty dyskursu o sztuce współczesnej, który jest jednym z regularnie powracających dyskursów w powieściach Houellebecqa. Wśród tych aspektów na pierwszy plan wysuwa się kwestia cielesności, która stanowi punkt wyjścia dla kategorii takich jak deformacja, rozczłonkowanie czy abiekt. W świetle tych właśnie kategorii rozpatrywać można pojawiające się w powieściach Houellebecqa wątki artystyczne oraz opisy dzieł sztuki, które obejmują zarówno dzieła fikcyjne (twórczość Bertrand Bredane’a czy Sandry Heksjtovoian z *Platformy*), jak i prawdziwe (autorów takich jak Pablo Picasso, akcjoniści wiedeńscy czy Damien Hirst).

W trakcie rozmowy poświęconej figuracji w sztuce XX wieku Michel Houellebecq-postać *Mapy i terytorium* indaguje „Kogo obchodzi portret Dory Maar namalowany przez Picassa?” i dodaje: „Malarstwo Picassa jest zresztą paskudne, jego świat jest obrzydliwie zniekształcony, bo on sam miał obrzydliwą duszę, nic innego nie da się o nim powiedzieć”⁹. Niedługo po przywołanej rozmowie Jed Martin, fikcyjny artysta będący protagonistą powieści, tworzy obraz pt. *Michel Houellebecq, pisarz*. Na płótnie tym postać realistycznie sportretowanego Houellebecqa pozostaje w mroku, na pierwszy plan wysuwają się jedynie wybrane części jego ciała („Światło, znacznie bardziej kontrastowe niż na poprzednich płótnach Martina, pozostawia w cieniu dużą część ciała pisarza, koncentrując się na górnej połowie twarzy i dłoniach”¹⁰). Przeciwwagą dla realistycznego portretu autorstwa Martina – a jednocześnie kontynuacją procesu wypreparowania poszczególnych części pisarza – jest niemal abstrakcyjna kompozycja stworzona ze strzępków ciała Houellebecqa, którą odnajdują policjanci w miejscu jego morderstwa:

Głowa ofiary nietknięta i równo obcięta, leżała na jednym z foteli przed kominem, na ciemnozielonym welurze była widoczna niewielka plama krwi. [...] Reszta to była prawdziwa jatka, bezsensowna rzeźnia, porozrzucane po podłodze strzępy, ochłapy ciała. [...] Cała wykładzina dywanowa była pokryta zaciekami krwi, które miejscami układały się w skomplikowane arabeski. Strzępy ciał ofiar, w kolorze czerwonym przechodzącym miejscami w czarny, również nie

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, tłum. B. Geppert, Warszawa 2011, s. 156.

¹⁰ Tamże, s. 164.

wyglądały na rozrzucone przypadkowo, ale według jakiegoś trudnego do rozszyfrowania wzoru, wyglądało to jak układanka¹¹.

Voyeurystyczne spojrzenie narratora podkreśla „malarskość” sceny zbrodni oraz waloryzuje ją pod względem estetycznym poprzez zwrócenie uwagi na odcienie barw czy porównanie kształtów strzępów ciał do arabesk. Jak notuje Lena Schönwälder, scena ta wydaje się „stanowiąc raczej pseudoekfrastyczny opis *dziela sztuki*, którego sens pragniemy odczytać – Jasselin na poziomie fikcji, czytelnik na poziomie recepcji”¹².

Zogniskowany wokół zagadnień kolorystyki i kompozycji, opis sceny zbrodni interpretować można jako prefigurację aktu oglądania fotograficznej dokumentacji owego miejsca przez Jeda Martina:

Jed obejrzał kilka powiększeń, które według Jasselina były wszystkie do siebie podobne: zacieki, strzępy ciała, bezkształtna układanka.

- To ciekawe – powiedział w końcu. – Jak u Pollocka, ale prawie monochromatycznie. To mu się zdarzało, ale niezbyt często.
- Kto to taki, Pollock? Proszę wybaczyć mój brak kultury.
- Jackson Pollock był amerykańskim malarzem lat tuż-powojennych. Abstrakcyjnym ekspresjonistą, a nawet głównym przedstawicielem tego nurtu. Znajdował się pod silnym wpływem szamanizmu¹³.

Efektom wizualnej wrażliwości artysty jest wskazanie paraleli między fotografiami ukazującymi scenę zbrodni a malarstwem spod znaku *action painting*. Komisarz Jasselin, od miesięcy próbujący ustalić sprawcę morderstwa, podejmuje ten trop:

- Sądzi pan, że morderca mógł być pod wpływem Jacksona Pollocka?

Jed milczał przez kilka sekund, potrząsając głową z niedowierzaniem, zanim odpowiedział:

- Nie wiem... Nie da się ukryć, że to go przypomina. Wielu artystów końca dwudziestego wieku wykorzystywało w swej twórczości własne ciało, niektórzy zwolennicy *body art* uważali się za kontynuatorów Pollocka, to prawda. Ale ciała innych ludzi... Tylko wiedeńscy akcjonści przekroczyli tę granicę¹⁴.

¹¹ Tamże, s. 256–257.

¹² L. Schönwälder, *La mort de Michel Houellebecq : entre «goût de l'horrible» et commentaire métapoétique*, „RELIEF – Revue électronique de littérature française” 2018, nr 12, s. 33.

¹³ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 313.

¹⁴ Tamże, s. 314.

Choć możliwy wpływ Pollocka na sprawcę zabójstwa, chirurga plastycznego, Adolphe'a Petissaud, pozostaje w powieści niewyjaśniony, jego konotacje ze sztuką współczesną rysują się na kilku poziomach.

Pierwszym z nich jest przywołany przez Jeda Martina akcjonizm wiedeński, radykalny nurt artystyczny lat powojennych. Z „nieznaną wcześniej siłą wprowadzając żywe ciało jako materiał sztuki”¹⁵, nurt ten zasłynął ze szczególnego okrucieństwa, z jakim ludzkie i zwierzęce ciało może zostać potraktowane na polu sztuki (mowa tu między innymi o okaleczaniu i maltretowaniu ciała w ramach działań performatywnych¹⁶, aranżowaniu brutalnych orgii, a także używaniu krwi jako medium malarskiego¹⁷). Przejawem takich predylekcji jest nie tylko sposób, w jaki Petissaud dokonuje zabójstwa pisarza; wkraczając do domu lekarza w Cannes funkcjonariusze regionalnej policji natrafiają na „prawdziwą niespodziankę”¹⁸:

Wzdłuż czterech ścian pomieszczenia o wymiarach dwadzieścia metrów na dziesięć stały gabloty dwumetrowej wysokości. Regularnie ułożone na półkach, oświetlone spotami, spoczywały w nich monstrialne chimery ludzkie. Organy płciowe przeszczepiono na torsy, przyszyte do nosów miniaturowe ramiona embrionów przypominały trąby. Pozostałe kompozycje stanowiły beładną mieszaninę ludzkich członków przyklejonych, przyszytych, otaczających głowy o wykrzywionych rysach twarzy. Wszystkie okazy zakonserwowano jakąś nieznaną policjantom techniką, a ich realizm był trudny do wytrzymania: pokiereszowane twarze, często z wyłupionymi oczami, zastygły w strasliwym grymasie bólu, korony zaschniętej krwi otaczały miejsca po amputacjach¹⁹.

Monstrialna kolekcja chirurga jawi się egzemplifikacją stwierdzenia, które odnajdujemy w innej powieści autora, *Cząstkach elementarnych*. Narrator owej powieści konstatuje:

Było rzeczą normalną, że po wyczerpaniu rozkoszy seksualnych jednostki uwolnione od zwykłych ograniczeń moralnych kierowały się w kierunku rozkoszy bardziej perwersyjnej, rozkoszy okrucieństwa; dwa wieki wcześniej Sade podążał podobną drogą. W tym sensie *serial killers* lat dziewięćdziesiątych byli naturalnymi dziećmi hipisów lat sześćdziesiątych, a ich wspólnych przodków można było odnaleźć wśród wiedeńskich akcjonistów lat pięćdziesiątych. Pod płaszczykiem artystycznych wyczynów akcjonści wiedeńscy, tacy jak Nitsch, Muehl czy Schwarzkogler,

¹⁵ C. Jędrisko, *Hermann Nitsch, Anty-logos i ciało*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 25, s. 94.

¹⁶ Najsłynniejszym przykładem takiego działania jest akcja *Uni-Ferkelei* z 1968 roku, w której wzięli udział Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibl i Oswald Wiener.

¹⁷ Zob. *Teatr Orgii i Misteriów*, a także malarstwo gestu Hermanna Nitscha. Twórczość tę analizuje m.in. C. Jędrisko w artykule *Hermann Nitsch, Anty-logos i ciało*, dz. cyt.

¹⁸ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 347.

¹⁹ Tamże.

dopuszczali się masakrowania zwierząt na oczach publiczności; tłumy kretynów patrzyły, jak wrywają, rozciągają organy i wnętrzności, zanurzają ręce w mięsie i krwi, doprowadzając zwierzęta do ostatecznych granic cierpienia – podczas gdy jakiś palant fotografował czy filmował tę jatkę, by potem wystawić otrzymane w ten sposób dokumenty w galerii sztuki. [...] Wiedeńskich akcjonistów, beatników, hipisów i seryjnych morderców łączyło tyle, że wszyscy byli libertyńskimi integrystami, że głosili absolutną zgodę na respektowanie praw jednostki, a nie norm społecznych; sprzeciwiali się wszelkiej hipokryzji, na którą składały się według nich moralność, uczucie, sprawiedliwość i litość²⁰.

Figurę doktora Petissaud traktować można więc jako spadkobiercę ruchów formujących wrażliwość i moralność pokolenia, dla którego kulturowy liberalizm, wyzwolenie jednostki oraz negacja wszelkich norm społecznych stały się przyczynkiem do legitymizacji perwersji i okrucieństwa.

W twórczości artystów spod znaku akcjonizmu wiedeńskiego kwestie estetyczne ustąpiły miejsca performatywnym aktom transgresji norm społecznych. Świadczy o tym między innymi wypowiedź Otto Muehla, jednego z najśłynniejszych przedstawicieli ruchu: „W moich akcjach wyszedłem początkowo z założeń artystycznych, ale teraz widzę wszystko coraz mniej jako sztukę. To, co robię, jest raczej czymś w rodzaju przeciwnego bieguna społeczeństwa”²¹. Również Hermann Nitsch, komentując działania grupy, podkreśla zainteresowanie tym, co społecznie wyparte („Akcje z ciałem, krwią i zarzynanymi zwierzętami zgłębiają naszą zbiorową nieświadomość”²²). Narrator *Częstek elementarnych*, uznając sztukę wiedeńskich akcjonistów za „dionizyjską chęć uwolnienia bestialskich instynktów zła”²³, traktuje ów nurt artystyczny w kontekście jednego z wielu symptomów kulturowej zapaści, w której artyści jawią się jako poszukiwacze coraz bardziej brutalnych doznań. Dezaprobatę względem działań tego typu Houellebecq wyraża we wstępie do katalogu Tomi Ungerer, gdzie pisze, że jego odraza do akcjonistów wiedeńskich jest bezwzględna²⁴.

Pod względem formalnym stworzone przez Petissaud figury zdekomponowanych, a następnie wtórnie zakomponowanych i zakonserwowanych ciał ludzkich, umieszczone w podświetlanych gablotach, stanowią wariację na temat taksydermii, sztuki wynalezionej w latach dwudziestych XIX wieku. Sztuka ta, która początkowo obejmowała jedynie ciała

²⁰ M. Houellebecq, *Częstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 1998, s. 241–242.

²¹ S. Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Kraków 2011, s. 23.

²² H. Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater*, cyt. za: C. Jędrysko, dz. cyt., s. 92.

²³ M. Houellebecq, *Częstki elementarne*, dz. cyt., s. 242.

²⁴ Tenże, *Préface*, [w:] Ungerer T., *Erotoscope*, Kolonia 2002, s. 10.

zwierząt, zaliczana jest do paradygmatu „wskrzeszania”, w którym za pomocą różnych technik stwarza się iluzję życia, korzystając z rzeczy martwych lub bezwładnych²⁵. Jak sugeruje Russell Williams obiekty autorstwa Petissaud traktować można również w kategoriach dzieł sztuki, albowiem przywodzą one na myśl twórczość duetu Jake Chapmana (ur. 1962) i Dinosa Chapmana (ur. 1966) i ich hiperrealistycznych „tragicznych anatomii” imitujących żywe, często zdeformowane ciała ludzkie²⁶. Nerwowe próby zamaskowania Realnego, by posłużyć się terminologią Hala Fostera, działają w przypadku tego rodzaju obiektów na zasadzie traumatycznego iluzjonizmu²⁷.

Iluzja życia, będąca w istocie reprezentacją śmierci, stanowi także jedną z głównych charakterystyk prac Damiena Hirsta (ur. 1965), artysty, który pojawia się w *Mapie i terytorium* za sprawą inaugurującej powieść ekfrazy, stanowiącej opis obrazu pt. *Jeff Koons i Damien Hirst dzielący między siebie rynek sztuki* autorstwa Jeda Martina. Choć w powieści nie są wzmiankowane konkretne dzieła sportretowanych artystów, ich twórczość traktować można w kategorii intertekstualności fakultatywnej. W teorii Ryszarda Nycza intertekstualność tego typu obejmuje uwzględniane w lekturze związki, które nie posiadają określonych wykładników tekstowych, ale mogą wywierać znaczący wpływ na wyczytywane znaczenia utworu²⁸. I tak, w świetle twórczości Hirsta, instalację chirurga Petissaud interpretuje Bruno Viard: „W tym okropnym, chorobliwym dziele, które pretenduje do zastąpienia autentycznego dzieła sztuki, łatwo rozpoznać manierę typową dla Hirsta, specjalistę od *trashu* i makabry: zwierzę w formalinie, rozczłonkowaną kobietę w ciąży, rekina w wolnym rozkładzie”²⁹.

W kontekście twórczości autora *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle istoty żyjącej* warto wspomnieć także o tym, że obraz przedstawiający Koonsa i Hirsta malowany, a następnie zniszczony przez protagonistę, zostaje przez galerzystę Franza Tellera uznany za znakomite świadectwo aktualnej sytuacji w dziedzinie sztuki. Jak konstatuje Franz: „Rzeczywiście nastąpił rodzaj podziału: z jednej strony *fun*, seks, kicz i niewinność,

²⁵ S. Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge 1984, cytata za: J. Crary, 24/7. *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 154-155.

²⁶ R. Williams, «*La transgression ne m'intéresse pas, pour le dire brutalement*»: Michel Houellebecq, *critic of transgression*, „MHRA Working Papers in the Humanities” 2014, vol. 9, s. 76.

²⁷ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 174.

²⁸ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81, s. 99.

²⁹ B. Viard, «*La Carte et le Territoire*», *roman de la représentation: entre trash et tradition*, „Lendemain” 2011, nr 36, s. 92.

z drugiej *trash*, śmierć i cynizm”³⁰. Pracując nad wspomnianym obrazem, Jed Martin dochodzi do wniosku, iż „wartość handlowa cierpienia i śmierci stała się zdecydowanie wyższa od wartości rozkoszy i seksu [...]; pewnie dlatego właśnie Damien Hirst odebrał kilka lat temu Jeffowi Koonsowi pierwszą pozycję na światowym rynku sztuki”³¹. Refleksja ta bliska jest postawie Paula Virilio, który przyglądając się przejawom współczesnej twórczości artystycznej, krytykuje dominujące pragnienie szokowania, skandalizowania oraz przemocowego traktowania odbiorcy³².

Oprócz prac własnego autorstwa, prezentujących monstrualne twory powstałe w wyniku zestawiania ze sobą zakonserwowanych części ludzkiego ciała o różnej proveniencji, w piwnicy Petissaud znajdują się także cztery dzieła sztuki innych artystów. Są to rozmieszczone w narożnikach pomieszczenia: szkic węglem Francisa Bacona (1909-1992), dwie plastykacje Gunthera von Hagensa (ur. 1945), „same w sobie dość odrażające”³³, oraz wspomniany już portret *Michel Houellebecq, pisarz*. W tych dziełach, których punktem wspólnym jest obrona tematyka – reprezentacja człowieka w sztuce – rezonują preferencje estetyczne Petissaud. Gilles Deleuze, analizując twórczość Bacona, pisze o trzech napędzających ją siłach: izolacji (napięcie między wielobarwnym ciałem a kolorowym tłem), deformacji (wewnętrzne samoporuszenie ciała) i rozproszeniu (brak tożsamości oraz zestawianie ze sobą elementów ciał o różnej proveniencji)³⁴. Jego figury są kalekie, dodaje filozof, a „dane figuralne” dotyka katastrofa³⁵. Odwrotnością Baconowskiego ciężenia ku abstrakcji są w kolekcji Petissaud plastykacje niemieckiego anatoma, wynalazcy techniki preparacji ciała polegającej na zatrzymaniu rozkładu tkanek martwego organizmu w celu zachowania ich koloru i kształtu. Z jednej strony izolacja, deformacja i rozproszenie, z drugiej, fascynacja materialnością ludzkiego ciała oraz nieograniczonymi możliwościami jego preparowania. Dopełnieniem kolekcji jest ostatnie z wymienionych dzieł, portret autorstwa Jeda Martina, który w wyniku śledztwa okazuje się motywem zabójstwa ukazanego na nim pisarza³⁶. Co kluczowe, nietypowy charakter owej zbrodni wydaje się wypadkową estetycznych preferencji zabójcy.

³⁰ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 183-184.

³¹ Tamże, s. 332.

³² Zob. P. Virilio, *La Procédure silence*, Paryż 2000, s. 15.

³³ Tamże, s. 349.

³⁴ G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A. Z. Jaksender, red. K. M. Jaksender, M. Tercz, Kraków 2018, s. 141-142.

³⁵ Tamże.

³⁶ Jak notuje William Russell: „In this way, Houellebecq is murdered by a contemporary artist for a work of contemporary art in a slaughter that itself takes the form of a work of art”. W. Russell, dz. cyt., s. 76.

W centralnym punkcie piwnicy Petissaud, w której mieści się jego kolekcja sztuki, narrator opisuje wielki, podświetlony przezroczysty stół, wewnątrz którego kłębią się setki owadów. Gdy policjant niechcący naciska przycisk na krawędzi stołu, jedna ze ścianek otwiera się, w efekcie czego „kilkanaście ptaszników, przebierając włochatymi odnóżami, ruszyło do sąsiedniej klatki i natychmiast zabrało się do rozszarpywania na strzępy zajmujących ją wielkich czerwonych stonóg”³⁷. Zestawienie owadów i sztuki, a także – raz jeszcze – obrazy pokawałkowanego ciała ludzkiego, pojawiają się również w innej powieści Houellebecqa, *Platformie*. Jednym z bohaterów przywołanej powieści jest fikcyjny artysta Bertrand Bredane, który przedstawiony jest jako autor następujących prac:

Nakręcił film wideo na temat tego, co dzieje się z trupami ludzi, którzy zgodzili się oddać po śmierci swoje ciała nauce – to znaczy aby na przykład posłużyły studentom medycyny do wprawiania się w sekcji zwłok. Kilku prawdziwych studentów medycyny, ubranych w zwykłe ubrania, miało wmieszać się między publiczność i pokazywać od czasu do czasu odcięte ręce czy wysunięte z oczodołów oczy³⁸.

Bredane zasłynął również z tego, że „przechowywał w majtkach młodych kobiet mięso tak długo, aż zgniło, albo też hodował muchy na własnych ekskrementach, a następnie je wypuszczał w salach wystawowych”³⁹. Reprezentując nurt *trash*, dokładniej zaś jego odmianę w postaci sztuki abiektalnej, Bredane sytuuje się wśród twórców, którzy „prezentując nierzadko to, co wstrętne i rozkładające się, pragną również zdemonstrować, rozchwiać dotychczas obowiązujący model podmiotowości, udzielić mu tego niebezpiecznego dla wszelkiej całości ruchu rozpadu”⁴⁰ w celu naruszenia spójności „ja”⁴¹.

Choć sztukę Bredane’a uznać można za przykład twórczości wręcz „stereotypowo transgresyjnej”⁴², kwestia ta komplikuje się w momencie, gdy artysta precyzuje kierujące nim przesłanki. Sztuka jest dla Bredane’a platformą służącą zgłębianiu „obrzydliwej części ludzkiej natury”⁴³ (eksploracji tej tematyki artysta dokonuje zresztą nie tylko na polu sztuki – Bredane jest częstym gościem klubów SM oraz świadkiem sadystycznych orgii). Jak wyznaje artysta w trakcie jednej z rozmów: „Nie wie-

³⁷ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, dz. cyt., s. 348.

³⁸ Tenże, *Platforma*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2012, s. 187–188.

³⁹ Tamże, s. 187.

⁴⁰ A. Marzec, *A(b)normalne, abiektalne – skandal w sztuce współczesnej*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 2, s. 263.

⁴¹ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Żalski, Kraków 2008.

⁴² W. Russell, dz. cyt., s. 75. Autor wskazuje również na podobieństwa między sztuką Bredane’a a Hirsta.

⁴³ M. Houellebecq, *Platforma*, dz. cyt., s. 191.

rzę w część przeklętą, bo nie wierzę w żadną formę przekleństwa, błogosławieństwa zresztą też nie. Ale mam wrażenie, że zbliżając się do cierpienia, dominacji i służalczości, dotykamy czegoś zasadniczego”⁴⁴. Negując podział na dobrą i złą stronę natury człowieka, Bredane neguje wszelką możliwość transgresji, albowiem w obliczu braku granic żadne działanie nie może ich naruszyć ani przekroczyć. Włączając w obręb swojej twórczości abiekt – materię z definicji niemożliwą do ostatecznego usytuowania i ontologicznego dookreślenia – Bredane postuluje zniesienie granicy między tym, co dopuszczalne, a tym, co niedopuszczalne. Działania oparte na cierpieniu, przemocy i okrucieństwie, które bierze na warsztat w ramach swojej twórczości artystycznej, nie powinny być jego zdaniem potępiane, albowiem potrafią zbliżyć się do bliżej nieokreślonej esencji („czegoś zasadniczego”).

Pisząc o założeniach programowych sztuki współczesnej, Arthur Danto, jako jedno z kluczowych zjawisk modelujących jej kształt wymienia ekspansję, czyli rozszerzenie sfery artystyczności i estetyczności na obszary wcześniej odległe od tradycyjnie rozumianej sztuki⁴⁵. Amerykański filozof szczególną uwagę poświęca kwestii materiału, podkreślając charakterystyczne dla sztuki współczesnej wykorzystywanie materiałów dotychczas niekojarzonych ze sferą artystyczną. Jednym z takich materiałów jest ludzkie oraz zwierzęce ciało, pojawiające się w sztuce XX i XXI wieku nie tylko jako temat, lecz także jako medium. Dzieła sztuki operujące ciałem jako środkiem wyrazu artystycznego, których liczne przykłady odnaleźć można w prozie Houellebecq, to zarówno prace istniejące realnie, jak i te stworzone na potrzeby literackiej fikcji. Stanowią one niejako przegląd możliwych sposobów traktowania ciała jako materii artystycznej, takich jak izolowanie poszczególnych części ciała oraz jego wydzielin (abiektu), deformacja czy działania mające na celu spreparowanie martwego ciała.

Punktem wspólnym omówionych ekfraz oraz intertekstów fakultatywnych związanych z domeną sztuki współczesnej jest zwrócenie uwagi na ingerencję w ciało, której skutkiem jest albo jego rozpad, albo iluzoryczne kreowanie życia, będące w istocie celebracją obumierania bądź śmierci. Ingerencja w tkankę ciała ma najczęściej charakter okrutny i brutalny, co potwierdza tezę, że „transgresja w prozie Houellebecq ma zawsze ściśle związek z okrucieństwem”⁴⁶. Niezależnie od tego, czy autor *Możliwości wyspy* wydobywa z dzieł sztuki ich najbardziej drastyczne elementy w sposób syntetyczny, czy czyni to z niezwykłą drobiazgowością, okrutny

⁴⁴ Tamże. Wyróżnienie autora.

⁴⁵ A.C. Danto, *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bołtuć, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 107.

⁴⁶ A. Novak-Lechevalier, *Vertiges de la limite: Houellebecq et la transgression poétique*, „French Cultural Studies” 2020, vol. 31, s. 13.

charakter praktyk artystycznych zogniskowanych wokół ciała podkreśla poprzez taki sposób opisu dzieł, który ma na celu wzbudzenie w czytelniku wstrętu oraz moralno-estetycznego dyskomfortu.

Jak pisze Antoine Jurga, który pasażer o sztuce traktuje jako fragmenty metatekstowe i postuluje odczytywanie ich w całościowym kontekście *œuvre* Houellebecqa, zrozumienie powodu obecności danych dzieł sztuki czy motywów artystycznych w fikcji Houellebecqa jest jedną z możliwych form obcowania z projektem pisarza, w którym „mediacja poprzez sztukę autoryzuje pewną cyrkulację estetyczną”⁴⁷. I tak, z szerokim wachlarzem wątków artystycznych włączających materię ciała w obręb kreacji artystycznej korespondują charakterystyczne dla prozy Houellebecqa wątki fabularne, w których pisarz „przywołuje obrazy wydzielin, krwi, gnicia, deformacji i rozpadu ciał. Uczucie obrzydzenia podsycane też wulgarnymi i surowymi opisami szeroko pojętej sfery seksualnej”⁴⁸. Tego typu wątki obecne w powieściowej oraz eseistycznej materii służą nie tylko estetyczno-moralnej prowokacji, lecz także mobilizacji czytelnika w taki sposób, „aby jego wzrok sięgnął poza horyzont obrzydzenia fizycznością”⁴⁹ i skierował się w stronę szerszego kontekstu, w jakim funkcjonują one w Houellebecqowskiej wizji świata.

Przenosząc refleksję dotyczącą rozpadu i deformacji ciała na grunt metafizyczny, inkrustujące prozę Houellebecqa dzieła sztuki interpretować można jako wizualne reprezentacje kondycji współczesnego człowieka. Rozpad, rozkład, deformacja, skupienie się na abiekcji oraz libidinalnym aspekcie ciała, a także brutalność i okrucieństwo praktyk, którym ciało poddawane jest na polu sztuki, traktować można na zasadzie metafory. W takiej optyce warto przywołać fragment eseju, w którym Houellebecq notuje:

rozpad istoty ludzkiej jest procesem tragicznym; każdy, powodowany bolesną tęsknotą, nadal domaga się od drugiego człowieka tego, czego tamten już nie potrafi; jak oślepią zjawę, poszukuje u niego owego ciężaru egzystencji, którego w sobie nie znajduje. Poszukuje oporu, trwałości, głębi⁵⁰.

W szerszej perspektywie przywołane aspekty sztuki współczesnej odnieść można do relacji międzyludzkich oraz grupowych praktyk, na których ufundowana jest płynna nowoczesność. W takim ujęciu interpretacja

⁴⁷ A. Jurga, *L'entreprise de l'art dans le romanescque houellebecquien*, [w:] Michel Houellebecq *à la Une*, red. Murielle Lucie Clément, Sabine van Wesemael, Amsterdam-Nowy Jork 2011, s. 151.

⁴⁸ A. Chwieduk, *Czego się boisz? Wstręt w prozie Michela Houellebecqa*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 171. Temat wydzielin w prozie Michela Houellebecqa drobniawo analizuje Murielle Lucie Clément w książce *Houellebecq, sperme et sang*, Paryż 2003.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ M. Houellebecq, *Kilka uwag o zamęcie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, dz. cyt., s. 30.

zdezintegrowanego ciała odzwierciedlałaby jeden z przejawów szeroko pojętego rozpadu społecznych struktur, który w swojej prozie problematyzuje autor. Rozpad więzi międzyludzkich, rozpad społeczeństw obywatelskich, rozpad ram, w które można wpisać ludzką egzystencję, rozpad trzech wielkich porządków — języka, społeczeństwa i natury — w których oparcie znajdował niegdyś człowiek⁵¹ to przecież motywy powracające w każdej powieści autora począwszy od debiutanckiego *Poszerzenia pola walki*. Sztuka współczesna jako teren destabilizacji podmiotu staje się przyczynkiem do konfrontacji z taką wizją świata, w której pozorny humanizm (postawienie człowieka w centrum zainteresowań) okazuje się wypadkową praktyk opartych na dehumanizacji, rozpadzie i izolacji jednostki oraz deformacji wszelkich przejawów życia.

Bibliografia

- Akcjonizm wiedeński. *Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Kraków 2011.
- Chwieduk A., *Czego się boisz? Wstręt w prozie Michela Houellebecq*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 169–176.
- Clément M.L., *Houellebecq, sperme et sang*, Paryż 2003.
- Crary J., *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
- Danto A.C., *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bołtuć, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 107–116.
- Deleuze G., *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A. Z. Jaksender, red. K. M. Jaksender, M. Tercz, Kraków 2018.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiara, Kraków 2010.
- Jędrisko C., *Hermann Nitsch, Anty-logos i ciało*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 25, s. 83–98.
- Jurga A., *L'entreprise de l'art dans le romanesque houellebecquien*, [w:] *Michel Houellebecq à la Une*, red. M. L. Clément, S. van Wesemael, Amsterdam–Nowy Jork 2011, s. 151–163.
- Houellebecq M., *Częstki elementarne*, tłum. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 1998.
- Houellebecq M., *Kilka uwag o zamęcie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, tłum. B. Geppert, Kraków 2021, s. 13–34.
- Houellebecq M., *Mapa i terytorium*, tłum. B. Geppert, Warszawa 2011.
- Houellebecq M., *Platforma*, przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2012.
- Houellebecq M., *Sztuka jako łuskanie*, [w:] tegoż, *Interwencje 2020*, tłum. B. Geppert, Kraków 2021 s. 49–51.
- Houellebecq M., *Préface*, [w:] Ungerer T., *Erotoscope*, Kolonia 2002, s. 10–11.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Żalski, Kraków 2008.

⁵¹ A. Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paryż 2018, s. 122.

- Marzec A., *A(b)normalne, abiektalne – skandal w sztuce współczesnej*, „Tematy z Szewskiej” 2011, nr 2, s. 259–267.
- Novak-Lechevalier A., *Houellebecq, l’art de la consolation*, Paryż 2018.
- Novak-Lechevalier A., *Vertiges de la limite: Houellebecq et la transgression poétique*, „French Cultural Studies” 2020, vol. 31, s. 10–21.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 81, s. 95–116.
- Schönwälder L., *La mort de Michel Houellebecq: entre «goût de l’horrible» et commentaire métopoétique*, „RELIEF – Revue électronique de littérature française” 2018, nr 12, s. 29–40.
- Viard B., *«La Carte et le Territoire», roman de la représentation: entre trash et tradition*, „Lendemain” 2011, nr 36, s. 87–95.
- P. Virilio, *La Procédure silence*, Paryż 2000.
- Williams R., *«La transgression ne m’intéresse pas, pour le dire brutalement»: Michel Houellebecq, critic of transgression*, „MHRA Working Papers in the Humanities” 2014, vol. 9, s. 67–83.

Andrzej Borowski

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

<https://orcid.org/0000-0002-5615-9825>

a.borowski@op.pl

Przekład jako tłumaczenie, czyli... interpretacja

Translation as Explanation, i.e... an Interpretation of the Text

Abstrakt

Przekładom tekstu artystycznego (tj. poezji albo prozy) z jednego języka narodowego na inny język narodowy przypisuje się dwie funkcje. Pierwszą można określić jako „uprzystępnienie” czytelnikowi, który nie zna języka oryginału składników znaczeniowych tekstu tłumaczonego (*metafrazą*), czyli jego fabuły, technik obrazowania, czyli figur stylistycznych, konstruowania sytuacji lirycznej etc. Funkcja druga tłumaczenia to głębokie wniknięcie w sens tekstu przekładanego (*hermeneia*), jego upodmiotowiona interpretacja, czasami też jego twórcze rozwinięcie. Materiałem ilustrującym te rozważania są dwa przykłady. Pierwszy pochodzi z parafrazy *Psalmu I* w interpretacji Jana Kochanowskiego. Przykład drugi to analiza kilku pierwszych wersów *Boskiej komedii* Dantego w tłumaczeniach na język polski.

Słowa kluczowe

przekład, tłumaczenie, interpretacja, parafraza

Abstract

Two functions might be assigned to the translations of an artistic text (i.e. of poetry or prose) from one national language into another one. The first one can be described as “facilitating” for a reader who does not know the original language of the semantic

Informacja o artykule / Article Information

Otrzymało (Received): 10.08.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 22.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

components of the translated text (*metaphrasis*), i.e. its plot, imaging techniques, stylistic figures, constructing its lyrical situation, etc. The second function of translation, more important indeed, is to penetrate deeply into the meaning of the translated text (*hermeneia*), its deeper interpretation, and sometimes its creative development. Two examples illustrate these considerations. The first one comes from a paraphrase of *Psalms I* as interpreted by Jan Kochanowski. The second example is the analysis of the first few lines of Dante's *Divine Comedy* translated into Polish.

Keywords

translation, explanation, interpretation, paraphrase

Wyeksponowane w tytule tego szkicu zestawienie dwóch określeń wyglądających z pozoru na synonimy ma zwrócić już na samym wstępie uwagę na faktyczną różnicę znaczeniową, a także funkcjonalną, która wyrażenia te jednak od siebie oddziela. Wszak pierwsze z nich czyli „przekład” postrzegać można jako swoistą metaforę, która określa czynność „przenoszenia” czegoś z jednego miejsca na inne. Faktycznie, ta metafora zakorzeniona jest znaczeniowo w łacińskim rzeczowniku *translatio* oraz – głębiej jeszcze w przeszłość sięgając – w greckim wyrazie *metáphrasis* (μετάφρασις), który oznacza m.in. parafrazowanie tekstu zapisanego w jednym kodzie językowym za pomocą innego języka, a także innego systemu pojęć. Chodzi tu zatem również o „przenoszenie” jakby sensu tekstu wypowiedzianego czy napisanego w tzw. języku „oryginału”, który jest „obcy” i przez to niezrozumiały dla odbiorcy, znajdującego się poza tym systemem językowym. Ten sposób pojmowania „przekładu” zapowiada inny jeszcze kierunek refleksji nad translacją, który obszernie bywa w literaturze komentowany i który dlatego tutaj pozostawimy tymczasem bez komentarza. Jest to mianowicie kwestia, czy dosłownie rozumiany „przekład” tekstu „oryginalnego” (czyli pierwotnego) w ogóle istnieje i czy jest możliwy bez zasadniczej ingerencji w jego strukturę, bez istotnego jej przekształcenia. Jest więc to pytanie o granice autonomii przekładu (który właściwie zawsze jest faktycznie parafrazą) jako czynności twórczej, której autor zajmuje faktycznie miejsce równorzędne z autorem tzw. „oryginału”¹.

Natomiast wyraz „tłumaczenie”, choć często (i niesłusznie) używany bywa zamiennie z „przekładem”, sygnalizuje inną funkcję pracy translatorskiej i inne jej skutki. Wszak „tłumaczenie” to także z łacińska brzmiąca „interpretacja” (*interpretatio*), zatem „objaśnienie” (zamierzone lub nie) sensu danego wyrażenia albo całego tekstu napisanego w języku

¹ Bliską tej intuicji myśl znajduję w książce Piotra de Bończa Bukowskiego, *Friedricha Schleiermachersa drogi przekładu: w kręgu problemów języka i komunikacji*, Kraków 2020.

czytelnikowi „obcym”, czyli nieznanym, albo nawet jego ojczystym, lecz wymagającym namysłu, komentarza i uprzystępnienia mu w odbiorze nie tylko językowym². Łacińskie wyrażenie *interpretatio*, które bliskie jest znaczeniu greckiego wyrazu *hermeneia* (ἑρμηνεία) wskazuje na intencje tłumacza, który – najpierw niejako „sam dla siebie” – pragnie dotrzeć przede wszystkim do pierwotnego znaczenia tekstu (*ad sensum*), nie zaś poprzestawać tylko na dosłowności (*ad litteram*), która zresztą bywa pojmowana i ceniona zazwyczaj jako tzw. „wierność” przekładu. Nagradza się tego rodzaju pochwałą przekłady (jak się to mówi) „oddające wiernie”, ale... co faktycznie? Przeważnie pada tu w odpowiedzi fatalne określenie „treść oryginału”, choć przecież nie tylko o fabułę (jeśli tekst jest narracyjny) w tzw. „treści” utworu chodzi. W ten sposób otwiera się przestrzeń dla rozmaitych, mniej lub bardziej dramatycznie zmetaforyzowanych kwalifikacji i dyskwalifikacji przekładu, opartych na jego porównywaniu z tzw. „oryginałem”. Zapomina się jednak często o tym, że to porównywanie, od którego zazwyczaj się rozpoczyna i na którym się niekiedy kończy ocena translacji, jest uzależnione od kilku czynników. Po pierwsze, rzecz jasna, zależy ona od kompetencji językowej tłumacza w zakresie języka dlań „obcego” (wyuczonego), ale też i w obszarze jego języka ojczystego. Należy również jednak uwzględnić tak samo kompetencje krytyka, a właściwie każdego czytelnika tekstu przetłumaczonego (nie tylko więc zawodowego krytyka), który zna język „oryginału” na tyle wystarczająco, aby sens czytanego tekstu „obcego” rozpoznać i z jego wartości poznawczej i estetycznej zdać sobie sprawę. Poza tym zależy to od wrażliwości i intuicji językowej owego czytelnika – ewentualnego tłumacza.

Każdy bowiem, kto czyta tekst napisany w języku tzw. obcym, aczkolwiek znanym mu i rozumiałym, najpierw faktycznie go sobie doraźnie, „prywatnie” niejako przekłada, dobierając odpowiednie wyrażenia synonimiczne w języku rodzimym. Można zatem powiedzieć paradoksalnie, acz bez przesady, że tyle jest przekładów lub raczej indywidualnych „pre-przekładów”, np. *Hamleta*, zdeterminowanych – oprócz znajomości języka – osobniczą intuicją językową, wrażliwością, wyobraźnią, własnymi doświadczeniem egzystencjalnym etc., ile było, jest i będzie jego anglojęzycznych (ale nie „native speakerów”) czytelników. Zatem setki tysięcy? Może miliony...? Wszak oni/one są także na własny użytek „tłumacz(k)ami”...

W zamieszczonych w tym szkicu refleksjach, opartych na własnej praktyce, pragnę uwypuklić kwestię różnorodności i funkcjonalności kryteriów wartościowania tłumaczeń tekstów artystycznych, nazywanych niekiedy

² Zwróciła na to uwagę m.in. Danuta Kowalska w artykule *Psalterz Dawidów Mikołaja Reja – o sztuce przekładu i interpretacji tekstu* [Repozytorium UŁ, doi: 10.18778/7525-818-9, dostęp: 28 czerwca 2022 r.] oraz w książce *Sztuka słowa Mikołaja Reja. Studium stylistycznojęzykowe „Psalterza Dawidowego”*, Łódź 2013.

jeszcze tradycyjnie „obcojęzycznymi” czyli przyswajanych polskiemu czytelnikowi z obszaru tzw. literatur obcych. Już sam ten przymiotnik sklejonny od dawna z negatywnym kontekstem znaczeniowym (por. „co nam obca moc wydarła”) i przeciwstawiany dosyć niekiedy ideologicznie „swojskości” sugeruje, że przekład tekstu obcojęzycznego skutkuje jego „spolszczeniem”. To wyrażenie i jego odmiana czasownikowa często spotykane w tekstach krytycznych, zwłaszcza dziewiętnastowiecznych, w dodatkowo niejako sposób przydawało zasługi pracy tłumacza, której rezultaty niekiedy nawet nagradzano uznaniem ich za „doskonalsze od oryginału” [sic!]. Znowu powraca pytanie o kryteria takiej oceny.

Powrócę zatem do wątku hermeneutycznego, a więc takiego przekładu, a raczej tłumaczenia tekstu, które faktycznie jest jego „wy-tłumaczeniem”, najpierw samemu sobie, potem innym jego czytelnikom czy słuchaczom. Takiego tłumaczenia tekstu nie krępuje postulat – niejasny zresztą – „wierności”. Więcej nawet, jego wartość polega na rozbudowaniu tłumaczonego tekstu w kierunkach wskazywanych przez wyobraźnię tłumacza, jego erudycję, a także jego „dajmoniona”, którego określiłbym jako „odwagę koncepcyjną”. Pomysłowości, która tak znamienne się uwydatniła w estetyce konceptystycznej panującej we wczesnonowożytnej literaturze polskiej i europejskiej, zwłaszcza w wiekach XVI–XVII, stawiano rozmaite nonsensowne zarzuty, jak choćby ów niesławny „przerost formy nad treścią” [!]. A przecież to pomysłowość właśnie, czyli konceptyzm, uwalniała ówczesną wyobraźnię twórczą od mechanicznie (czyli zazwyczaj bezmyślnie) przestrzeganej estetyki imitacyjnej – podstawy każdego klasycyzmu – zapowiadając przyszły bunt indywidualizmu romantycznego. Co więcej, konceptystyczna pomysłowość odsłaniała za pomocą charakterystycznych dla ówczesnej estetyki figur retorycznych (jak oksymoron, paradoks etc.) ignorowaną złożoność i niejednoznaczność obrazu rzeczywistości, kondycji ludzkiej, eschatologii, teologii etc. Otóż tłumaczenie tekstu będące faktycznie jego „wy-tłumaczeniem” wyraźnie ku takiemu właśnie celowi wtedy zmierzało, a także i dzisiaj dąży.

Wybermy dla ilustracji tej tezy przykład jeden z milionów w literaturze polskiej i powszechnej możliwych, jak choćby wielokrotnie komentowaną parafrazę psalmów Jana Kochanowskiego, konkretnie zaś strofę drugą *Psalmu I*, która odpowiada drugiemu wersetowi psalmicznemu tekstu łacińskiego (Wulgaty): *sed in lege Domini voluntas eius, et in lege eius meditatur die ac noct*³. W przekładzie ks. Jakuba Wujka SJ werset ten brzmi: „Ale w zakonie Pańskim wola jego, a w zakonie jego będzie rozmyślał we

³ *Nova vulgata: liber psalorum*, https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalorum_lt.html, [dostęp: 4 lipca 2022 r.].

dnie i w nocy”⁴. Występuje w tym wersecie charakterystyczna dla stylu Biblii hebrajskiej figura retoryczna – *merismos* (gr. *μερισμός*), która służy do unaocznienia nieobjętej rozciągłości w przestrzeni lub w czasie, tutaj więc jakby „dniami i nocą”, czyli „zawsze”, „nieustannie”. Parafraza *Księgi psalmów* Jana Kochanowskiego jest szczególnym przykładem wspomnianej wyżej „odwagi koncepcyjnej”. Po pierwsze, każda księga biblijna jest faktycznie „księgą Pisma Świętego” (hebr. *kitwej ha kodesz*), jeśli jest napisana i czytana tylko po hebrajsku bądź po aramejsku. Grecka Septuaginta (powstała pomiędzy 250 a 150 r. przed Chr.) pozwalała „wejrzeć” niejako wyznawcy judaizmu, który nie znał już „świętego języka hebrajskiego” do wnętrza Objawienia i sprawować liturgię, ale tekstem pierwotnie biblijnym w sensie zasadniczym nie była. Od Średniowiecza mnożyły się w Europie przekłady Biblii na języki wernakularne (etniczne), na Wschodzie oparte na fundamentach biblistyki bizantyńskiej, na Zachodzie zaś na Wulgacie (tak tłumaczenie Biblii hebrajskiej i Nowego Testamentu na łacinę autorstwa św. Hieronima nazwał Sobór Trydencki w XVI w.). Mnożenie się przekładów Pisma Świętego mnożyło też i nieporozumienia, wreszcie też i partykularyzację – niekiedy wzajemnie wobec siebie agresywnych – wyznań chrześcijańskich. To jeden tylko z aspektów oddziaływania w kulturze europejskiej i bliskowschodniej biblijnej translatoryki. Z drugiej jednak strony doceniano w rozmaitych denominacjach i generowanych przez nie kulturach literackich wartość retoryczną lub poetycką (np. tzw. *divina poesis* w wykładach Macieja Kazimierza Sarbiewskiego) rozmaitych ksiąg biblijnych, zwłaszcza zaś ich stylistyki. Inspirowało to zatem bardzo wielu poetów i autorów prozy artystycznej w Europie i w Polsce doby wczesnonowożytnej do poetyckiego parafrazowania zwłaszcza *Księgi psalmów*, zwanej po polsku tradycyjnie *Psalterzem Dawidowym*. W tych okolicznościach powstawały liczne szesnastowieczne poetyckie parafrazy psalterza. Niemiecki poeta nowołaciński Helius Eobanus Hessus⁵ prozę wersetów tej księgi biblijnej przerobił na dystych elegijny, czyli nadał faktycznie psalmom formę łacińskich elegii. Natomiast szkocki humanista osiadły we Francji George Buchanan nadał psalmom formę czysto liryczną, tj. przerobił je na łacińskie ody, czym natchnął Jana Kochanowskiego do poetyckiego parafrazowania biblijnej *Księgi psalmów* w formie horacjanizujących „pieśni”, czyli pisanych stroficznymi po polsku ód. Już sam fakt zaistnienia w XVI i XVII wieku tych i wielu innych jeszcze parafraz *Księgi psalmów*, w całości lub we fragmentach układanych we

⁴ Biblia Wujka (1923)/Księga Psalmów 1, Wikizródła, [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Ksi%C4%99ga_Psalm%C3%B3w_1](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Ksi%C4%99ga_Psalm%C3%B3w_1) [dostęp: 4 lipca 2022 r.]. Ten łaciński meryzmos oddaje dosłownie greckie wyrażenie użyte w Septuagincie: *ἐν τῷ νόμῳ αὐτοῦ μελετήσῃ ἡμέρας καὶ νυκτός*

⁵ Helius Eobanus Hessus (1488–1540).

wszystkich europejskich językach narodowych, zasługuje na rozważenie skutków tego zjawiska. Każde z tych tłumaczeń, mniej lub bardziej „swobodnych” albo „wiernych” (co to właściwie znaczy?), odsłaniało niejako znaczenia ukryte tak czy inaczej wewnątrz tekstów psalmicznych. Inspirowało też do konceptystycznych właśnie domysłów i dopowiedzeń, które pogłębiały wgląd w sens przekazu biblijnego (funkcja liturgiczna) oraz przekazu filozoficznego (refleksja nad kondycją ludzką i nad światem) hymnów w tej księdze zawartych. Otóż wracając do przytoczonej strofy drugiej *Psalmu* Jana Kochanowskiego: pierwotny w tym tekście *merismos*, w wersji łacińskiej zbudowany został na konstrukcji ablatywowej: *die ac nocte* (hebr. *יום וליילה yom velaila*), co w Biblii Jakuba Wujka przetłumaczono „we dnie i w nocy”. Kochanowski rozwinął to wyrażenie do całego, niezwykle dwuwiersza w drugiej strofie:

Ale to jego umysł, to jego staranie,
Aby na wszystkim pełnił Pańskie przykazanie;
Dzień li po niebie wiedzie, noc li swoje konie,
On ustawicznie w Pańskim rozmyśla zakonie.

Tymi, które zawsze zwracają uwagę czytelników, nie tylko filologicznie do namysłu nad tym szczegółem przygotowanych, są nieoczekiwanie tutaj obecne „konie Heliosa”, zwłaszcza zaś jeszcze bardziej tajemnicze „konie nocy”⁶. Pierwsze skojarzenie, które wzbudza ten wers parafrazy *Psalmu I*, to fragment tragedii *The Tragical History of Doctor Faustus* (1588) Christophera Marlowe’a⁷, konkretnie zaś przedśmiertny monolog bohatera, który pragnie zatrzymać czas i zarazem odwlec chwilę realizacji podpisanej kiedyś umowy z diabłem, czyli własnego wiecznego potępienia. Co jest tutaj niezwykle, Faust wyraża w tej chwili grozy swoją trwogę słowami parafrazy czterdziestego wersu trzynastej elegii erotycznej, zawartej w pierwszej księdze *Amores* Owidiusza: *O lente, lente currite noctis equi*⁸. Jest to oczywiście znów swoisty koncept, ponieważ w elegii u Owidiusza kontekst tego okrzyku jest erotyczny, nie eschatologiczny, tym bardziej więc wyraziście przedstawia się tutaj „blask” wbudowanego przez Marlowe’a

⁶ W popularnonaukowych edycjach: J. Kochanowski. *Psalterz Dawidów*, oprac. J. Ziomek. Biblioteka Narodowa seria I, nr 174, Wrocław 1960 oraz J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów*, wstęp i oprac. K. Meller, Kraków 1997 tego *merismosu* nie skomentowano.

⁷ Przekład polski: Ch. Marlowe, *Tragiczna historia doktora Fausta*, przeł. i posłowiem opatrzył J. Kydryński, Kraków 1982.

⁸ Dośł. „Wolniej, wolniej gońcie konie nocy”. „llum dum refugis, longo quia grandior aevo, / surgis ad invisas a sene mane rotas. / at si, quem mavis, Cephalum complexa teneres, / clamares: «lente currite, noctis equi!»”. Publius Ovidius Naso, *Amores*. I, XIII. Przytaczam za: <https://la.wikisource.org/wiki/Amores/1.13>, [dostęp: 28 czerwca 2022 r.].

w ten monolog paradoksu⁹. Zmitologizowany obraz „koni nocy” funkcjonujący na zasadzie analogii z obrazem „zaprzęgu Heliosa” (czy też parą koni Jutrzenki-Aurory) pojawił się poezji wczesnonowożytnej w jeszcze innej funkcji, mianowicie jako składnik obrazowania nacechowanej grozą sytuacji lirycznej w hymnie „na Boże narodzenie” Johna Milтона¹⁰. Tutaj, w strofie przedostatniej poematu, „rumaki nocy” towarzyszą odlatującym tłumnie czarownicom, uchodzącym przed wschodem słońca:

So, when the sun in bed,
Curtained with cloudy red,
Pillows his chin upon an orient wave,
The flocking shadows pale
Troop to the infernal jail;
Each fettered ghost slips to his several grave,
And the yellow-skirted fays
Fly after the night-steeds, leaving their moon-loved maze¹¹.

Tak gdy słońce wstając z łoża,
Na schodowej fali morza,
Ukaże wspaniałe lice,
Upiory, wierne poddaństwa
Dziedzin piekielnego państwa,
Idą w podziemne ciemnice;
Tłuszcze czarownic już ziemi nie szpecą,
Ruszając księżyc, **z nocy końmi lecą**¹².

Milton zresztą poszedł jeszcze dalej w swojej pomysłowości, nadając tym „koniom” (zgodnie z tradycją homerycką) imiona¹³. Wszystkie tego rodzaju przykłady świadczą o zasadniczym przewartościowaniu funkcji pierwotnego obrazu „koni nocy” w europejskiej poezji wczesnonowożytnej.

⁹ Marlowe był autorem przekładu na angielski cyklu elegii *Amores* Owidiusza wydanego ok. 1597.
¹⁰ *Milton's Ode on the Morning of Christ's Nativity, L'Allegro, Il Penseroso and Lycidas with introduction, notes and indexes*. A Wilson Verity, M.A. sometime scholar of Trinity College ed[it]ed, Cambridge 1891. Przytaczam za: <https://www.gutenberg.ca/ebooks/ebooks/disk/Documents/100509%20migrated%20desktop/odeonmorningofchoomiltuoft.pdf>, [dostęp: 28 czerwca 2022 r.].

¹¹ Przytaczam za wydaniem jw.

¹² Przekład polski Konstantego Piotrowskiego przytaczam za antologią *Poeci języka angielskiego*, t.1, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1969, s. 567.

¹³ „Praecipitesque impellit equos stimulante flagello: / Captum oculis Typhlonta, Melanchaetemque ferocem, / Atque Acherontaeo prognatam patre Siopen / Torpidam, et hirsutis horrentem Phrica capillis. Przytaczam za wydaniem *The Poetical Works of John Milton. With notes of various authors*. The third edition [...] by the Rev. H. J. Todd, M.A. F.S.A. & R.S.L. [...] in six volumes. Volume VI, London 1826. s. 306. W komentarzu autor wymienia inne jeszcze przypadki obrazowania „koni nocy” m.in. u Owidiusza w *Epistulae ex Ponto*, przypomina też, że Edmund Spenser opisał w poemacie *Faerie Queene* barwę owych czterech [!] koni.

Natomiast w przypadku psalterzowej parafrazy Kochanowskiego mamy do czynienia ze „szlachetną” powściągliwością wyobraźni poetyckiej, która poprzestała na rozbudowaniu toposu tylko w granicach symetrii „dzień–noc”. Cóż w takim razie może znaczyć umieszczenie całej tej „pogańskiej” aluzji mitologicznej w parafrazie biblijnego hymnu liturgicznego? Wydaje się oczywiste, że Kochanowski chciał w swojej interpretacji, czyli tłumaczeniu właśnie, hebrajskiej, typowo biblijnej figury obrazującej „ustawiczość” (*merismos*), pogłębić wyrazistość obrazu sytuacji lirycznej na jej podstawie zbudowanego za pomocą odwołania się do tekstu Owidiusza, jednego z najszerzej znanych (nie tylko erudytom) i oddziałujących w literaturze. Oprócz jednak efektu erudycyjności tłumacza, a także uwydatnionej tu konceptystycznej pomysłowości, ta aluzja do elegii Owidiusza przydaje autentycznej, emocjonalnej ekspresji obrazowi człowieka, który z czułością przeciw (zob. *simchat Tora* – hebr. „radość z Tory”) od lektury „Pańskiego zakonu” myśli oderwać nie chce i nie może. Jak zatem oddziałuje tutaj tłumaczenie przez Kochanowskiego tego wersetu, a raczej zaryzykowana przez tłumacza parafrazatora poszerzająca znaczeniowo interpretacja wersetu biblijnego, dość radykalnie modyfikująca jednak obraz sytuacji lirycznej? Obraz bowiem owych „koni” znanych (przynajmniej niektórym) potencjalnym czytelnikom czy słuchaczom z całkiem innej lektury, przesłania, przynajmniej do pewnego stopnia, obraz pierwotny owego „błogosławionego” człowieka zatopionego w rozmyślaniach nad Prawem. Zamiast więc medytacyjnego skupienia mamy chwilowe bodaj rozproszenie wyobraźni „przekierowanej” na całkiem inny niż biblijny kod kulturowy. Z drugiej jednak strony trudno się nie przyznać do zauroczenia skutkami tej decyzji tłumacza, zastępującej zbanalizowany meryzm typu „we dnie, w nocy” obrazem karych „koni nocy”, który trudno zapomnieć.

Podobnych przykładów na to, że tłumacz jest, a w każdym razie może być współautorem twórczej interpretacji albo raczej „imitacji” (jak pięknie i sprawiedliwie nazwał Jarosław Marek Rymkiewicz swoje tłumaczenia dramatów Calderona i starohiszpańskich *romances viejos*), niezależnym od postulatu tzw. wierności oryginałowi, przywoływać by tu można jeszcze setki tysięcy. Dlatego może będzie lepiej poprzestać na jednym tylko, ale za to wyjątkowo aktualnym, bo „rocznicowym” przypadku – a mianowicie na niektórych polskich tłumaczeniach *Komedii* Dantego. Inspirować może do tego szczególnie fakt, że całkiem niedawno ukazał się kolejny przekład poematu, dość radykalnie wskazujący nowy kierunek namysłu nad kreatywnością autora translacji i jej oddziaływaniem na wyobraźnię tzw. odbiorcy¹⁴. Daleki jestem od zamiaru, aby w tym okolicznościowym szkicu podejmować się rzeczy niemożliwej, czyli dokładnego, krytycznego omawiania tego osiągnięcia translatorskiego, które zasługuje

¹⁴ D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. J. Mikołajewski, Kraków 2021.

na głębszy namysł i znacznie obszerniejszą analizę filologiczną. Zamiast tego niech będzie mi wolno odnotować kilka refleksji do tego i do innych jeszcze przekładów polskich poematu Dantego się odwołujących.

Otóż kwestia pierwsza, czyli wersyfikacja: czy przekładać dany tekst epicki wierszem, i to jeszcze rymowanym czy prozą? Jak przekładać? Rymując parzyście, jak nauczył polskich poetów pisać poetyckie narracje Kochanowski? A może tercyną, jak nie pisał dawniej żaden polski poeta? Może jednak oktawą, jak nauczył tego Polaków bratanek Jana, Piotr Kochanowski? Zatem w końcu może prozą, i to w dodatku graficznie tylko naśladowując tercynę, bez przejmowania się jedenastosylabową miarą dantejskiego wiersza, jak uczynił to najnowszy tłumacz *Komedii*? Dyskusji na temat kwestii pierwszej nie zaczął, ani też nie zakończył Stanisław Barańczak¹⁵. Wszak dużo wcześniej prozą przełożył *Odyseję* Jan Parandowski – nie pierwszy to przypadek i nie ostatni. Jedno jest pewne: przekład prozą narracji epickiej (czyli poetyckiej, o czym zazwyczaj się dzisiaj nie pamięta) „oddaje” – jak się to mówi – „treść” fabuły. Już niedaleko stąd do jej dokładnego mniej lub bardziej streszczenia... Czy to będzie jeszcze tłumaczenie, czy tylko przekład *ad verbum* uwolniony od rygorów rymowania? Wszak wersyfikacja to nie tylko „forma” traktowana przez wielu jak – nie przymierzając – pojemnik na „treść”, i dlatego ignorowana często lub wzmiankowana zaledwie kilkoma zdaniami na zakończenie rozmaitego rodzaju omówień. Lepiej pamiętać o zasadzie, którą gnomicznie wyraził Marshall McLuhan: *The medium is the message*¹⁶. Przejdźmy teraz do kwestii drugiej, czyli do roli obrazowania w przekładzie poematu epickiego, który – przypomnijmy – był gatunkiem należącym do jednego z trzech lub czterech rodzajów poezji zwanego rodzajem epickim (*epica poesis*). Różne polskie przekłady *Komedii*, z których nie wszystkie spełniają kryteria tłumaczenia w sensie hermeneutycznym, „oddają” przede wszystkim fabułę tego epickiego, czyli narracyjnego poematu, którego zasadnicza wartość artystyczna polegała, zgodnie z estetyką klasyczną (tak, Dante miał o niej pojęcie!), na narracji fabularnej i na opisach. Stąd zapamiętano tzw. sceny dantejskie, które to wyrażenie stało się komunałem służącym do opisu m.in. zatłoczonych dworców kolejowych czy też lotniczych, nie zawsze kojarzonym z *Komedią*. Analiza stylistyczna polskich przekładów poematu Dantego to temat osobnej książki, którą napisał znakomity badacz kultury literackiej polskiej i europejskiej Andrzej Litwornia¹⁷.

¹⁵ Zob. ważny artykuł na temat wersyfikacji i metryki w tłumaczeniach: E. Skwara, „Muza na nierównych kołach” – czyli o przekładzie dystychu elegijnego w *Ars amatoria* Owidiusza, „Przekładaniec” 2007, t. 1–2, nr 18–19, Kraków 2008, s. 55–70.

¹⁶ Marshall McLuhan (1911–1980) – filozof, współtwórca teorii komunikacji, autor przytoczonej formuły: „medium to przekaz”.

¹⁷ A. Litwornia, „Dantego któż się odważy tłumaczyć?” *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005.

Poprzestaśmy zatem na jednym tylko przykładzie, czyli na kilkunastu wersach *Pieśni I* i na obecnej w nich topice egzordialnej:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte¹⁸.

Zawodowy romanista Edward Porębowicz (1862–1937), autor przekładu najpowszechniej obecnego w polskiej kulturze literackiej XIX i XX wieku, przyzwyczał czytelników Dantego do takiej oto interpretacji przytoczonych wyżej pierwszych tercyn poematu, poprzedzonych zwięzłym streszczeniem (dawniej nazywano takie wstępne streszczenie poematu epickiego mianem *argumentum*):

Pieśń I

Pieśń pierwsza jest alegorycznym wprowadzeniem do poematu. Zbłądziwszy w ciemnym lesie, Dante dociera do podnóża świetlanej góry, na którą bronią mu wstępu trzy dzikie zwierzęta: Pantera, Lew i Wilczyca. Zrozpaczonemu poecie ukazuje się Wergili i proponuje wspólną wędrówkę przez piekło i czyściec, zaznaczając, że po raję oprowadzi Dantego bardziej godna osoba.

W życia wędrówce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemylnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.
Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi.
Gorzko — śmierć chyba większe zna gorycze
Lecz dla korzyści, dobytych z przeprawy,
Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.

¹⁸ D. Alighieri, *La divina commedia*, tekst przytaczam za: D. Alighieri, *Tutte le opere a cura di Ligi Blasucci*, Santoni Editore Milano 1993.

Przekład *Komedii* autorstwa Aliny Świdorskiej¹⁹ współistniał i współoddziaływał w drugiej połowie XX wieku równocześnie z przekładem Porębowicza. Oto jego początek:

Pieśń I

W ciemnym lesie. Spotkanie z Wergiliuszem. Zapowiedź wędrówki.

W połowie drogi żywota naszego
nagle się w gęstym obłąkałem lesie.
Już ścieżki prawej oczy nie dostrzegą,
o, jak wyrazić ciężko... słowo rwie się...
bory zaborcze, las dziki i ciemny,
który wspomnieniem samym trwogę niesie
tak ciężką, jak strach przed śmiercią nikczemny!
Lecz, by o dobrem mówić, co widziałem
muszę zła rąbek uchylić tajemny.

Oto jeszcze inny przykład wstępu (egzordium) czyli początek przekładu *Komedii* Juliana Korsaka (1806/1807–1855), autora pierwszego pełnego przekładu tego poematu:

(Wstęp: Las. Zwierzęta. Wirgiliusz.)

Z prostego toru w naszych dni połowie
Wszedłem w las ciemny; Jaka gęstwa dzika, Podróż, Błądzenie
Jakie w tym lesie okropne pustkowie,
Żyjący język tego nie wypowie;
Wspomnienie gorzkie i zgrozą przenika,
Śmierć odeń gorzką nie więcej być może.
Lecz o pomocach mówiąc dobroczynnych,
Jakie spotkałem, zszedłszy w to rozdroże,
Powiem, com widział, wiele rzeczy innych²⁰.

W latach 2002–2004 ukazał się przekład trzech części poematu Dantego. Jego autorka, Agnieszka Kuciak, doktoryzowała się rozprawą na temat *Dantego polskich romantyków*, miała przeto szerokie tło porównawcze, podejmując się tłumaczenia z ryzykownym, ale jakże udanym zachowaniem dantejskiego wzorca jedenastozgłoskowca rymowanego (*terza rima*):

W środku wędrówki żywota naszego
jak dziecko w ciemnym się zgubiłem lesie,

¹⁹ Alina Świdorska (1875–1963) – powieściopisarka i autorka wielu przekładów.

²⁰ Tekst przytaczam za: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/boska-komedia-pieklo.pdf> [dostęp: 28 czerwca 2022 r.].

gdzie żadnej ścieżki oczy nie dostrzegą.
 Ach, ciężko mówić, słowo w ustach rwie się:
 tak bór się burzył, dziki niesłuchanie,
 że sama o nim myśl już trwogę niesie!
 Takie być musi gorzkie umieranie;
 lecz dla nauki waszej i przestrogi
 opowiedziane wszystko tu zostanie²¹.

I wreszcie najnowszy przekład *Komedii* autorstwa Jarosława Mikołajewskiego z roku 2021 tak oto się zaczyna:

W połowie wędrówki naszego życia
 Znalazłem się w ciemnej dzicy,
 Bo prosta droga była zgubiona.
 Ach, jak ciężką rzeczą jest mówić, jaka była
 Ta dzicz dzika i surowa, i mocna,
 Która w myśli odnawia strach!
 Tak jest gorzka, że niewiele bardziej jest śmierć,
 Lecz żeby mówić o dobru, które ja tam znalazłem,
 Opowiem o innych rzeczach, które ja tam dostrzegłem²².

Cechą, która odróżnia już na pierwszy rzut oka najnowszy polski przekład *Komedii* od poprzednich, jest radykalne odejście tłumacza od tradycyjnej konstrukcji wersów naśladowujących lepiej albo gorzej rymowaną tercynę dantejską. Co więcej, *ars dictandi* (pozwólmy sobie na to sięgającej średniowiecznej estetyki prozy skojarzenie) uwalnia się tutaj od jakichkolwiek ograniczeń syntaktycznych i powraca jakby do średniowiecznego polskiego wiersza intonacyjno-składniowego, jaki znamy z polskich wierszy piętnastowiecznych, jeszcze przed-sylabicznych. Słowem-kluczem jest w tych wersach wyrażenie „ciemna dzicz”, gdzie rzeczownik „dzicz” zastępuje przymiotniki „ciemny” i „dziki” związane w oryginale z „lasem” (*selva oscura / selva selvaggia*), i powraca trzy wersy dalej w wyrażeniu „dzicz dzika”. Dominując w ten sposób w obrazie sytuacji, staje się ono metaforą opisującą kondycję ludzką, w której „dzicz” właśnie — nie w lesie tylko panująca — budzi grozę porównywalną ze strachem przed śmiercią.

Powróćmy zatem do myśli patronującej jakby tym uwagom na temat przekładu jako interpretacji. Przywołane wyżej przykłady, które można by uzupełniać analizą innych jeszcze tłumaczeń pełnych i cząstkowych

²¹ D. Alighieri, *Piektło. Boskiej komedii część pierwsza*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2002, *Czyściec. Boskiej komedii część druga*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2003, *Raj. Boskiej komedii część trzecia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2004.

²² D. Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. Jarosław Mikołajewski, dz. cyt., s. 23, ww. 1–9.

Komedii na polski (a było tych drugich w sumie, jak obliczył wspomniany wyżej Andrzej Litwornia, ponad czterdzieści), ilustrują, jak sadzę, uświadamianie sobie przez tłumaczki i tłumaczy celu ważniejszego, niż „wierne oddanie treści oryginału”. Było i jest nim mianowicie najgłębsze, jak tylko to możliwe, zrozumienie i objaśnienie znaczenia i funkcjonalności tekstu, który chciano nie tylko „przełożyć” na polski, ale przede wszystkim zrozumieć i przetłumaczyć, czyli faktycznie wytłumaczyć sobie i innym. Celowi temu miały służyć różnego rodzaju operacje: wersyfikacyjne, składniowe, stylistyczne etc., zaś ich rezultatem bywały konstrukcje radykalnie niekiedy wobec siebie nawzajem się różniące. W niektórych dostrzec można zawierzenie estetyce i filozofii tekstu tłumaczonego, w innych odwrotnie – widać nieufność wobec niego i podążanie za własnymi myślami, inspirowanymi przez lekturę.

W każdym razie fascynujące wydaje się śledzenie poczynań autorów i autorek tłumaczeń, którzy – inaczej niż działo się to z podmiotem narracji Dantego – nie tyle szukają drogi wyjścia ze „ciemnej kniei” tekstu tłumaczonego, co raczej z ciekawością, bez lęku się po niej rozglądają i próbują przekazać innym swoje odkrycia.

Bibliografia

Teksty

- Nova vulgata: liber psalmodum*, https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalmodum_lt.html [dostęp: 10 sierpnia 2022 r.].
- Biblia Wujka (1923)/Księga Psalmów 1, Wikiźródła. [https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_\(1923\)/Ksi%C4%99ga_Psalm%C3%B3w__](https://pl.wikisource.org/wiki/Biblia_Wujka_(1923)/Ksi%C4%99ga_Psalm%C3%B3w__) [dostęp: 10 sierpnia 2022 r.].
- Alighieri D., *Boska komedia*, przeł. J. Mikołajewski, Kraków 2021.
- Alighieri D., *Piektło. Boskiej komedii część pierwsza*, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2002, *Czyściec. Boskiej komedii część druga*, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2003, *Raj. Boskiej komedii część trzecia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2004.
- Kochanowski J., *Psalterz Dawidów*, oprac. J. Ziomek, Wrocław–Kraków 1960.
- Kochanowski J., *Psalterz Dawidów*, wstęp i oprac. K. Meller, Kraków 1997.
- Marlowe Ch., *Tragiczna historia doktora Fausta*, przeł. i postłowie J. Kydryński, Kraków 1982.
- Milton J., *Milton's Ode on the Morning of Christ's Nativity, L'Allegro, Il Penseroso and Lycidas with introduction, notes and indexes*, A Wilson Verity, M.A. sometime scholar of Trinity College ed[ited], Cambridge 1891.
- Milton J., *The Poetical Works of John Milton. With notes of various authors*. The third edition [...] by the Rev. H. J. Todd, M.A. F.S.A. & R.S.L. [...] in six volumes. Volume VI, London 1826.
- Publius Ovidius Naso, *Amores*. I, XIII.

Poeci języka angielskiego, t.1, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1969.

Opracowania

Bukowski P., *Friedricha Schleiermachers drogi przekładu: w kręgu problemów języka i komunikacji*, Kraków 2020.

Kowalska D., *Psalterz Dawidów Mikołaja Reja – o sztuce przekładu i interpretacji tekstu*, Repozytorium UŁ, doi: 10.18778/7525-818-9, dostęp: 28 czerwca 2022 r.].

Kowalska D., *Sztuka słowa Mikołaja Reja. Studium stylistycznojęzykowe „Psalterza Dawidowego”*, Łódź 2013.

Skwara E., „*Muza na nierównych kołach*”, czyli o przekładzie dystychu elegijnego w *Ars amatoria Owidiusza*, „*Przekładaniec*” 2007, t. 1-2, nr 18-19, s. 55-70.

Litwornia A., „*Dantego któż się odważy tłumaczyć?*” *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005.

Jadwiga Kowalikowa

<https://orcid.org/0000-0063-4915-314X>

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

j_kowalik@anstar.edu.pl

Anna Pachowicz

<https://orcid.org/0000-0002-0977-6150>

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

a_pachowicz@anstar.edu.pl

Małgorzata Pachowicz

<https://orcid.org/0000-0002-4862-6868>

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

m_pachowicz@anstar.edu.pl

Krystyna Choińska¹

<https://orcid.org/0000-0003-4289-149X>

Akademia Nauk Stosowanych w Tarnowie

k_choinska@anstar.edu.pl

Wymiary efektywności edukacyjnej

Selected Dimensions of Teaching Effectiveness

Abstrakt

Kategorie *efekt*, *efektywny* i *efektywność* znajdują zastosowanie w opisywaniu procesów nauczania i wychowania oraz pełnią w nich nie tylko funkcję tzw. słów kluczy, ale przede wszystkim funkcję wartościującą. Z ustaleniem stopnia skuteczności działania, a więc efektywności wiążą się takie zabiegi jak mierzenie i ocenianie.

O efektywności nauczania mówi się najczęściej w związku z zakończeniem jakiegoś cyklu edukacji (rok szkolny, akademicki, semestr), tymczasem efektywność możemy badać, oceniając również mniejsze odcinki (lekcja, ćwiczenia). Za przejaw skuteczności edukacji trzeba uznać sukcesy podmiotu uczącego się odnoszone na kolejnych szczeblach edukacji. Skuteczność i efektywność stanowią fundamentalne wartości nauczania i wychowania, jednak ich sprawdzanie i ocenianie nie może zdominować procesu kształcenia. Każdy kompetentny nauczyciel powinien rozumieć te zależności.

Słowa kluczowe

efektywność, ocenianie, proces kształcenia

¹ Współautorki wniosły równy wkład w przygotowanie niniejszego artykułu.

Informacja o artykule / Article Information

otrzymano (Received): 27.07.2022 • Przyjęto do druku (Accepted): 1.09.2022 • Opublikowano (Published): wrzesień (September) 2022

Abstrakt

The categories of *effect*, *effective* and *effectiveness* are useful in describing the processes of teaching and education, and perform not only the function of key words, but, above all, they allow to enact values. To determine the efficiency of educational undertaking, and thus to determine effectiveness, such actions as grading and evaluation are needed.

The effectiveness of teaching is usually considered in the context of the end of some educational cycle (school years, academic semesters), while it may also be explored when smaller educational units are examined (lessons, individual tasks). Educational success means that the learner positively accomplishes consecutive steps of the process of education. Efficiency and effectiveness constitute fundamental values of teaching and education, but their verification and evaluation ought not to dominate the educational process. Every competent teacher should understand these relationships.

Keywords

effectiveness, grading, educational process

Uwagi wstępne

Kategorie *efekt*, *efektywny* i *efektywność* znajdują zastosowanie przy opisywaniu wszelkich form ludzkiej aktywności, gdyż informują one w sposób uogólniony o skuteczności każdego zachowania i każdego aktu. Pełnią więc funkcję wartościującą, ponieważ zawiera się w nich pozytywna ocena bądź całego przedsięwzięcia, bądź jego poszczególnych składników oraz faz. Funkcja ta uwidoczni się najwyraźniej w przypadku działań zamierzonych, w których zachodzi proces transformacji motywów oraz intencji w fakty dokonane, następuje zaowocowanie przyczyny pożądanym i oczekiwanym skutkiem.

W roli podmiotu oceniającego może występować zarówno sam wykonawca danych działań, jak i ich obserwator. Obserwacja może, ale nie musi wiązać się obligatoryjnie z kontrolą, a następnie z wartościowaniem. Zdarza się, że we wspomnianą rolę wchodzi podmioty patrzące na to samo zjawisko równocześnie, ale z różnych punktów widzenia. Taka sytuacja zapowiada pojawienie się opinii sformułowanych z dwóch punktów widzenia, co w niektórych przypadkach powoduje, iż proces wartościowania ma charakter porównawczy, kończąc się w zależności od sytuacji albo wydaniem różnych opinii, albo sądem podsumowującym lub kompromisowym. Niekiedy, np. w przypadku znacznych rozbieżności lub konfliktu interesów, nieodzowny okazuje się udział dodatkowego podmiotu jako arbitra i negocjatora.

O efektywności określanej jednostronnie, tylko z zewnątrz, trzeba mówić również wtedy, gdy cel działań znajduje się poza bezpośrednią świadomością ich wykonawcy, indywidualnego lub zbiorowego. Taka sytuacja powstaje, gdy obserwowana operacja lub jakiś jej składnik ulegają automatyzacji i są wykonywane nawykowo. Trzeba jednocześnie przyjąć, że

nie mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem prymarnego braku sformułowanego celu, lecz z jego przesunięciem z płaszczyzny dziejącej się aktualnie akcji do dalszego planu, który tworzą uwewnętrznione i zapamiętane na stałe inspiracje danej aktywności, jej projekty oraz sensy.

Celem przedstawianych rozważań jest zwrócenie uwagi na zagadnienia związane z efektywnością kształcenia (mierzeniem, ocenianiem, ewaluacją) jako niezwykle istotnymi elementami procesu nauczania i wychowania².

Konteksty efektywności

Z ustalaniem stopnia skuteczności, a więc efektywności wiążą się takie zabiegi jak mierzenie i ocenianie. Często poprzedza je przewidziana i zaplanowana kontrola. Przy dookreślaniu, analizowaniu oraz opisywaniu efektywności należy pamiętać, iż jako jakość uogólniona i syntetyczna ma ona charakter złożony. Oprócz poddawanego wartościowaniu skutku określonego przedsięwzięcia, który mając charakter materialny bądź duchowy, zmienia mniej lub bardziej korzystnie pewien obszar rzeczywistości, równoczesnego wzięcia pod uwagę wymagają także elementy konstytuujące ów swoisty wytwór oraz wszystkie wymiary, w jakich może być on postrzegany. Wspomniane elementy to wszystkie wykonane operacje, podmioty je wykonujące, sposoby ich realizacji, algorytmy działań. Gdy ujawniają się autonomicznie i w izolacji, wymagają oddzielnego kwalifikowania, gdy współistnieją w połączeniu z innymi, wymagają kwalifikowania łącznego dla całej grupy (przy uwzględnieniu relacji, w jakich względem siebie pozostają). Układy te miewają charakter komplementarny i synergetyczny, alternatywny, przeciwstawny, przyczynowo-skutkowy, polegający na wynikaniu, hierarchiczny, egzemplifikacyjny.

Oddziaływanie efektów działań może mieć różny zasięg: szeroki, ogólnospołeczny lub wąski, a nawet incydentalny, ograniczony do pojedynczych

² Różnie pojmowana efektywność (nauczanie/szkoła, ewaluacja, ocenianie, doskonalenie, *school effectiveness and improvement*) ma zarówno w Polsce, jak i zagranicą bogatą tradycję badań. Por. np. *Podstawy pomiaru i oceny efektywności procesu kształcenia*, red. K. Denek, A. Mościcki, Koszalin 1980; E. Perrot, *Efektywne nauczanie. Praktyczny przewodnik doskonalenia nauczania*, tłum. A. Janowski, Warszawa 1995; *Nowe wyzwania dla polonisty. Metodyka – pomiar – ewaluacja*, red. B. Myrdzik, Lublin 2002; *Efektywność – rozważania nad istotą i pomiarem*, red. T. Dudycz, Ł. Tomaszewicz, Wrocław 2007; B. Niemierko, *Diagnostyka edukacyjna*, Warszawa 2009. Zob. także teksty referatów wygłoszonych podczas XXIII Krajowej Konferencji Diagnostyki Edukacyjnej w Łodzi (w dniach 22–24 września 2017 r.), zamieszczone w tomie: *Diagnozowanie umiejętności praktycznych w toku kształcenia i egzaminowania*, red. B. Niemierki i M. K. Szmigel, Kraków 2017; *School Evaluation: The Politics and Process*, red. E. R. House, Berkeley 1973; H. Simons, *Getting to Know Schools in a Democracy. The Politics and Process of Evaluation*, London 1987; C. H. Weiss, *Evaluation Methods for Studying Programs and Policies*, Prentice Hall 1998.

przypadków. Stosując inne kryterium wyodrębniania, należałoby wymienić wymiar prakseologiczno-ergonomiczny, (który mieści się w obrębie szerszego, obejmującego wszystkie aspekty efektywności wymiaru pragmatycznego) oraz wymiar etyczny. Przechodząc w dalszej części rozważań na grunt edukacji zgodnie z zapowiedzianym w tytule artykułu tematem, a zarazem chcąc pozostać w obszarze wymiarów efektywności, wypada do ich listy dodać jeszcze dwie pozycje. Pierwsza to wymiar językowo-komunikacyjny. Język jako narzędzie oraz tworzywo obsługuje bowiem wszystkie sytuacje, w jakich dla realizacji wspólnych zadań i celów kontaktują się i porozumiewają ze sobą podmioty uczące się oraz nauczające. Nauczyciele i uczniowie, wykładowcy i studenci, wchodząc w role autorów, nadawców oraz odbiorców wymienianych pomiędzy sobą komunikatów, poruszają się w świecie słów oraz zbudowanych z nich zdań i tekstów. Natomiast charakter, cele oraz przedmiot owych interakcji wymagają, aby przy ocenianiu ich skuteczności mówić także o wymiarze dydaktycznym³.

Pojęcia efektywność, efekt, efektywny

Kategoria *efektywności* wraz z wyrazami pokrewnymi *efekt*, *efektywny* pojawia się bardzo często w rozmaitego typu tekstach poświęconych ściśle do siebie przylegającym procesom nauczania i wychowania. Przytoczone pojęcia, tj. *efektywność*, *efekt* i *efektywny* pełnią funkcję tzw. słów kluczy. Nasycenie nimi daje się zauważyć zwłaszcza w tych wypowiedziach, których problematyka skupia się wokół szkoły i uczelni jako instytucji oraz ich działalności i społecznej roli. Nie należy się temu dziwić, pamiętając o powinnościach szkoły i uczelni oraz doniosłości zadań, do których zostały powołane. Chodzi w nich przecież o sprawy najwyższej wagi, a mianowicie o przygotowanie absolwentów do pełnienia w przyszłości wielorakich ról i funkcji, jakie przypadną im w udziale. Taki posąg może im zapewnić jedynie odpowiednio zaplanowane i zrealizowane wykształcenie. Trzeba więc czuwać nad jego skutecznością i skuteczność tę mierzyć oraz oceniać.

Przywołane powyżej wyrazy (*efektywność*, *efekt* i *efektywny*) pojawiają się zarówno w dokumentach o charakterze regulacyjnym, np. w podstawie programowej, pismach urzędowych o charakterze rozporządzeń oraz instrukcjach, jak i w komentarzach oraz poradnikach metodycznych. Nie brak ich w publicystyce oświatowej i w pracach naukowych, a także w tzw. sylabusach przedmiotów, scenariuszach i konspektach lekcyjnych, w różnego rodzaju protokołach, raportach i sprawozdaniach powizytacyjnych.

³ Zob. H. Hamer, *Klucz do efektywności nauczania. Poradnik dla nauczycieli*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 2010; R. J. Marzano, *Sztuka i teoria skutecznego nauczania*, Warszawa 2012.

Intensywność zjawiska pozwala wręcz mówić o swoistej modzie, a nawet manierze. W wielu przypadkach nasycenie to da się uzasadnić intencją autorów wypowiedzi, którzy pragną w ten sposób dać wyraz trosce o wysoką jakość kształcenia i wzmocnić siłę przekonywania, iż troska ta jest konieczna. Powtarzanie słów *efektywność*, *efekt* i *efektywny* można uznać za sposób wzmocnienia ich treści i jej uwypuklenia. Pełni ono też w pewnej mierze rolę operatora funkcji perswazyjnej. Jest swoistym zabiegiem służącym uświadamianiu i zapamiętywaniu zawartości treściowej oraz ideowej danego komunikatu, ale gdy zabieg ów staje się natrętny, może wywoływać skutek przeciwny niż przyciąganie uwagi odbiorcy, a mianowicie jego zniecierpliwienie, znudzenie, niechęć, irytację. Powtarzanie słów grozi również ich semantycznym zużyciem. Osłabieniu ulega wyrazistość ich znaczenia, tracą wtedy pierwotną rangę nośników ważnych i istotnych informacji. Wielokrotnie powtarzane wyrazy są postrzegane przez odbiorców jako uprzykrzone wtręty. Wprawdzie są poręczne i wygodne w użyciu, gdyż pasują do niemal każdego z wymienionych rodzajów tekstów, ale równocześnie stają się po prostu wypełniaczami przestrzeni zarysowanej przez temat związany z edukacją. W świadomości użytkowników ich pola semantyczne jawią się jako zubożone i uproszczone. Zasilają repertuar sloganów. Proces taki dotknął już wiele ważnych określeń, takich jak m.in. *podmiotowość ucznia*, *partnerstwo nauczycieli i uczniów*, *aktywizacja*, *kreatywność*, *integracja*, *ewaluacja*, gdy częstość użycia przekształciła się w bezrefleksyjność użycia. To bardzo wysoka cena popularności i wielka strata.

Trzeba, używając słów *efektywny*, *efektywność*, *efekt*, nie dać przyzwolenia na to, aby przesunęły się one do obszaru pustostowania i aby nadawcy oraz odbiorcy tekstów, w których one występują, używali ich odruchowo, nie zastanawiając się nad szczegółowymi składnikami i wykładnikami ich uogólnionego, ramowego znaczenia. Profilaktycznie warto dokonywać co pewien czas reinterpretacyjnego odczytywania ich znaczeń po to, aby mając pokusę sięgania po nie, zastanowić się, czy ze względu na precyzję i sens informacji nie byłoby korzystniej wybrać nie uogólniające, lecz uszczegóławiające i konkretyzujące środki leksykalne. Jest i drugi powód uzasadniający rekomendację takiego postępowania. Na pojemność semantyczną interesujących nas wyrazów modyfikująco, poszerzająco, zawężająco i redukująco mogą wpływać różne czynniki zewnętrzne. Są to często te same czynniki, które zmuszają do wprowadzania zmian w obszarze celów, treści oraz metod nauczania. Mają one co najmniej trzy źródła:

- pierwsze, to zmieniające się poglądy wynikające z rozwoju badań naukowych zarówno w obrębie dyscyplin, z których czerpią materiał poszczególne przedmioty objęte programem kształcenia, jak i na gruncie dydaktyki ogólnej oraz dydaktyk szczegółowych;
- drugie, to nowe zjawiska w życiu społecznym wraz z inspiracjami ze strony współczesności;

- za trzecie wypada uznać rodzaj placówki edukacyjnej, a w przypadku szkoły i uczelni to realizowany przez nie poziom kształcenia, profil, zespół cech charakterystycznych jej uczniów i studentów.
- Wszystko to oznacza konieczność równoległego śledzenia oraz postrzegania zmian ilościowych i jakościowych spowodowanych przywołanymi determinantami. Przy ocenianiu i wartościowaniu trzeba też pamiętać o uniwersalnych i skonkretyzowanych wymiarach edukacji.

Wykładniki efektywności

Pora więc, by postawić następujące pytania: *efektywny* – to znaczy jaki?, jak przejawia się ta cecha?; *efektywność* – co oznacza ten termin?, jakie są jej przejawy i wykładniki?, jakie są jej symptomy dające się mierzyć, oceniać i interpretować w sposób wartościujący?; czy każdy osiągnięty rezultat można w kontekście procesu aksjologicznego nazwać *efektem*?

Szukając na nie odpowiedzi, warto reinterpretacyjne odczytywanie znaczeń wyrazów, stanowiących przedmiot naszych zainteresowań, rozpocząć od przywołania ich definicji słownikowych. Będzie można się do nich odwoływać jako do płaszczyzny odniesienia, traktując je zarazem jako ramę dla dalszych rozważań. W *Słowniku współczesnego języka polskiego*⁴ pod hasłem *efekt* można znaleźć trzy określenia synonimiczne:

1. ‘wynik, rezultat, skutek’: Natychmiastowy, znaczący efekt. Efekt kuracji, odchudzenia, operacji plastycznej [...].
2. ‘wrażenie wywołane przez coś lub przez kogoś’: Niesamowity, szokujący efekt [...].
3. ‘forma ekspresji, zespół środków artystycznych (słownych, akustycznych, wizualnych itp.) służący wywarciu odpowiedniego wrażenia na odbiorcy’: Efekt komiczny. Efekt dźwiękowy. Efekty optyczne, specjalne [...].⁵

W tym samym słowniku *efektywny* zostaje objaśniony jako: „1. ‘przynoszący efekty: skuteczny, wydajny’: Efektywna praca [...]. 2. ‘istotny, rzeczywisty’: Efektywny czas pracy [...]”⁶, a *efektywność* jako „wydajność, skuteczność”⁷ (i jest ona przypisywana przez autorów słownika pracy oraz reformom). Zdefiniowane wyrazy powinny jako słowa klucze służyć ocenie skuteczności nauczania i wychowania. Dokonując tej oceny, należy poszukiwać jej w działaniach bezpośrednich uczestników wymienionych procesów – czyli nauczycieli oraz uczniów i studentów, a także podmiotów wspomagających proces kształcenia, takich jak twórcy ogólnych koncepcji

⁴ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.

⁵ Tamże, s. 227.

⁶ Tamże, s. 228.

⁷ Tamże.

edukacyjnych oraz programów szczegółowych, autorzy podręczników, sylabusów, doradcy metodyczni. Procedurom oceny należy przy tym poddać nie tylko produkty ich aktywności, ale także odzwierciedlającą się w nich pośrednio organizację pracy, jej metody, wykorzystane materiały źródłowe, czynniki zewnętrzne, które mogły wywrzeć wpływ na osiągnięte rezultaty. Konkretyzacjom, w których oprócz opisywania i charakterystyki mieści się jednocześnie określanie wartości, winny również towarzyszyć wskazówki i propozycje, jak można podnieść jakość wspomnianych rezultatów. Postulat ten odnosi się do wszystkich opiniodawców, np. recenzentów, wizytatorów, a w znacznej mierze również do nauczycieli przeprowadzających kontrolę bieżącą, a także do egzaminatorów w sytuacjach, gdy kontrola nie zamyka definitywnie procesu dydaktycznego, lecz otwiera jego kolejny etap, a także daje osobom jej poddanym szansę na poprawę osiągniętych wyników.

Kontrola w procesie dydaktycznym

O efektywności mówi się najczęściej w związku z zakończeniem edukacji w ramach formalnie wyodrębnionego odcinka czasu, takiego jak rok szkolny, rok akademicki czy semestr, cykl kształcenia przedmiotowego, matura, egzamin dyplomowy⁸. Tymczasem pod jej kątem należy analizować i oceniać również mniejsze odcinki, łącznie z jednostką podstawową, jaką jest lekcja lub inne jej podobne pod względem organizacyjnym zajęcia, np. w szkole wyższej. Zarówno sukcesy, jak i niepowodzenia częściowe decydują o tym, jakiego rodzaju koniec zwieńczy dydaktyczne dzieło. Narasta ono bowiem sukcesywnie, a nie rodzi się momentalnie i incydentalnie. Dla optymalizacji wyników kształcenia istotne znaczenie mają również badanie i ocenianie przez nauczyciela (a w przypadku samokształcenia przez osoby je uprawiające) poszczególnych faz procesu dydaktycznego: zrozumienie nowej informacji, jej przyswojenie na poziomie wiadomości i umiejętności, jej trwałe zapamiętanie oraz zastosowanie w praktyce (w wiczeniach, zadaniach, przedsięwzięciach złożonych).

Kontrola bieżąca pojawiająca się np. wielokrotnie podczas lekcji czy ćwiczeń winna stać się praktykowanym zwyczajem, niebudzącym emocji i akceptowanym, a nie być traktowana jako zdarzenie powodujące stres. Im wcześniej ukształtuje się w ten właśnie sposób świadomość ucznia, tym lepiej. Warto też ocenę wyrażoną tradycyjnym stopniem zastąpić w przywołanych sytuacjach znakiem *plus* (+), w razie potrzeby podwojonym lub

⁸ Por. np. *Teoria i praktyka oceniania zewnętrznego. IV Ogólnopolska Konferencja z cyklu „Diagnostyka edukacyjna”, 28–30 maja 2001 r. w Krakowie*, red. B. Niemierki i M. K. Szmi-gel, Kraków 2001; R. Dolata, M. Sitek, *Raport o stanie edukacji 2014. Egzamininy zewnętrzne w polityce i praktyce edukacyjnej*, Warszawa 2015.

potrojonym, gdyż odznacza się on uniwersalną konotacją aksjologiczną. Znak (+) wyraża aprobatę, uznanie i jednocześnie wzmacnia pozytywną motywację ucznia do kontynuowania wysiłku. Każda inna forma pochwały działa również mobilizująco poprzez dowartościowanie. Natomiast znak *minus* (-), oznaczający brak lub błąd, czyni to w sposób bardziej przyjazny, niż ocena niedostateczna wyrażona słowem, skrótem lub cyfrą. Na tak sygnalizowaną ewaluację reagują nie tylko dzieci w wieku wczesnoszkolnym, szkolnym, lecz także studenci. Ocenie, zwłaszcza mającej charakter swoistego werdyktu, stawia się z reguły wymóg obiektywności. Jest on słuszny, ale trudno mu (mimo dobrej woli osoby oceniającej) w pełni sprostać. Nie zawsze da się przeprowadzić wartościowanie zastosowawszy system jednoznacznej oceny (tak – nie, dobrze – źle) – zwłaszcza w humanistyce, szczególnie zaś przy dłuższych wypowiedziach zawierających bogate treści sproblematyzowane przez ich autora w sposób indywidualny, często odbierane jako dyskusyjne. Mogą tutaj dojść do głosu osobiste poglądy oraz preferencje poszczególnych recenzentów i egzaminatorów, którzy powinni także brać pod uwagę przeprowadzony przez siebie wcześniej ranking osiągnięć, ich ogólny – postrzegany całościowo – poziom oraz miejsce, jakie w rankingu wypada przyznać danemu tekstowi. Bywają sytuacje, w których ewaluacja musi mieć charakter bezwzględny. Ale czy ta jej cecha jest istotnie tożsama z tzw. sprawiedliwością w ocenianiu? Stosowanie niejednakowych kryteriów oceniania zależy także od innych okoliczności, inne mierniki zastosuje bowiem osoba uczestnicząca w poddawanych ewaluacji procesie dydaktycznym, a inne przypatrująca się mu z zewnątrz. W pierwszym przypadku należy się spodziewać różnic w opiniach nauczycieli i uczniów. W drugim, inaczej będą postrzegać efektywność wspomnianego procesu bezinteresowni obserwatorzy niezobowiązani do formułowania ocen, a inaczej powołani do ich wydawania egzaminatorzy, recenzenci, wizytatorzy, członkowie gremiów, np. komisji opiniotwórczych. Jako czynniki różnicujące liczą się także cele kontroli i oceny, zastosowane narzędzia pomiaru oraz przyjęty system wartościowania i obecne w nim punkty ciężkości, rozmaite czynniki zewnętrzne. Wszystko to powoduje, iż pod takim samym stopniem, oceną kryje się niekoniecznie taka sama jakość⁹.

⁹ W artykule nie podejmujemy rozważań nad ocenianiem kształtującym ze względu na rozległość zagadnienia. Warto jednak wspomnieć, że we współczesnej szkole, a także na uczelni ten rodzaj kontroli powinien uwzględniać m.in. podawanie (lub wspólne formułowanie) uczniom/studentom celów oceniania przed jego rozpoczęciem, stały monitoring procesu nauczania i wynikające z niego (powiązane z efektami oceniania) planowanie kolejnych etapów procesu dydaktycznego, umiejętność informowanie uczniów/studentów o wynikach kontroli, w taki sposób, by postęp był dla nich widoczny oraz wskazanie elementów wymagających poprawy czy doskonalenia wraz ze sposobem, w jaki należy dokonać działań naprawczych, stosowanie podczas procesu dydaktycznego tzw. wzajemnego nauczania przyjmującego

Efektywność a nauczanie zbiorowe i samokształcenie

Trudno byłoby wyobrazić sobie dobrego nauczyciela, który nie troszczyłby się o to, aby jego podopieczni czerpali ze wspólnej pracy maksymalne korzyści, który nie starałby się o jej efektywność¹⁰. Nie zawsze jednak nauczyciel jest w stanie czuć bezpośrednio nad poszczególnymi etapami drogi, którą postępują jego uczniowie (dążąc od niewiedzy do wiedzy¹¹), z każdym krokiem zbliżając się do celu, dlatego często nie potrafi zapobiec temu, iż niektórzy członkowie grupy zwalniają lub zatrzymują się, co skutkuje tym, że nie wszyscy razem cel ten osiągną. Tzw. nauczanie zbiorowe nie sprzyja też indywidualnemu traktowaniu każdego ucznia, stąd też nie byłoby słuszne, żeby na podstawie jednostkowych niepowodzeń, zarówno dostrzeżonych przez samego nauczyciela, jak wychwyconych w czasie kontroli zewnętrznej, wysnuwać pochopnie wnioski; w pierwszym przypadku samokrytyczne, a w drugim, poddające przez osobę dokonującą pomiaru i oceny w wątpliwą zadowalający poziom kompetencji zawodowej nauczyciela. Ostrożność potrzebna jest zwłaszcza wtedy, gdy nie da się z całą pewnością wykluczyć incydentalnego charakteru negatywnego zjawiska. Z drugiej strony nauczyciel winien zdawać sobie sprawę z tego, iż niedostatki wynikające z wymuszonej organizacji procesu dydaktycznego oraz warunków, w jakich ten proces przebiega, da się łagodzić i kompensować dzięki przygotowywaniu oraz przekonaniu podopiecznych do uprawiania skutecznego samokształcenia. Im wcześniej nauczyciel podejmie ten wysiłek, tym lepiej i dla niego, i dla uczniów. Korzyść, jaką stąd odniosą nauczyciel i uczniowie, będzie mieć przy tym podwójny wymiar, a mianowicie zarówno doraźny, bieżący, jak i perspektywiczny. Rozwój wiedzy oraz przyrost informacji mają charakter lawinowy i następują w takim tempie, że tzw. kształcenie ustawiczne rysuje się jako konieczność, z którą każdemu przyjdzie zmierzyć się w dorosłym życiu¹².

np. formę oceny koleżeńskiej. Pamiętać jednak należy, by stwarzając uczniom odpowiednie warunki, w których odbywa się ocenianie nie pominąć zagadnień związanych z należytą atmosferą, w której dokonuje się oceny (chodzi o to, by uczniowie/studenti stawiali czoło wyzwaniom bez strachu) oraz by w sposób wyważony stosować krytykę. Ocenianie kształtujące ma bowiem na celu wspieranie uczniów/studentów w taki sposób, żeby byli oni autorami własnego procesu uczenia się i wierzyli we własne umiejętności. Zob. D. Sterna, *Uczę (się) w szkole*, Warszawa 2014.

¹⁰ Zob. I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, J. Krajka, *Kształcenie nauczycieli jako wyzwanie dla uniwersytetu*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja. Kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej” 2012, nr 3 (59), s. 23–34; L. Kupaj, W. Krysa, *Kompetencje coachingowe nauczycieli. Jak rozwijać potencjał ucznia w szkole*, Warszawa 2014; *Coaching i tutoring. W stronę nowoczesnej pracy dydaktycznej*, red. J. A. Malinowski i A. Wesołowska, Toruń 2015.

¹¹ Por. J. Kowalikowa, *Nauczyciel – przewodnik na drodze od niewiedzy do wiedzy*, [w:] J. Kowalikowa, *Narodziny nauczyciela polonisty. Szkice edukacyjne*, Kraków 2006, s. 19–30.

¹² Zob. np. R. Fischer, *Uczymy jak się uczyć*, Warszawa 1999; *Edukacja w przebiegu życia: od dzieciństwa do starości*, red. nauk. M. Kowalski, A. Olczak, Kraków 2010; J. Półturzycki, *Aksjologia*

Nauczyciel przewodnik, mistrz, tutor

Powinnością szkoły jest zatem wyposażenie ucznia w warsztat umożliwiający wydajną pracę umysłową. Nauczyciel nie może poprzestawać jedynie na ogólnikowym instruktażu, lecz powinien nadzorować przyswajanie niezbędnych wiadomości i przekładanie ich na działania praktyczne. Nauczyciel musi więc poświęcić wiele uwagi metodyce i technice organizacji tego rodzaju aktywności, wykorzystując okazję do ćwiczeń wpisanych w tok lekcji oraz objaśnienia towarzyszące tzw. zadaniom domowym. W objaśnieniach tych winien uwzględnić zarówno psychologiczne, jak i organizacyjne uwarunkowania efektywności. Mówiąc o pierwszych trzeba docenić poznanie roli mechanizmów sterujących uwagą i pamięcią, wśród drugich koniecznie trzeba uświadomić sobie wpływ na wyniki intelektualnego wysiłku takich determinantów, jak pora dnia, cechy pomieszczenia, w którym odbywa się określony akt samokształcenia, łatwość przygotowania stanowiska pracy, stan zdrowia ucznia i wiele innych czynników. Ważne jest też nabycie przez uczniów umiejętności zapobiegania zmęczeniu, a także poznanie i opanowanie sposobów maksymalnego skracania okresu mentalnego przygotowania się do zaplanowanych działań – przy jednoczesnym przewyciężeniu niechęci do nauki czy wpływanie na zwiększenie koncentracji. Mówiąc najkrócej, niezbędne jest, aby ten, kogo czeka samokształcenie, a więc w praktyce każdy z nas, poznał zasady prakseologii i ergonomii, a także nauczył się stosowania samokontroli i samooceny. Niełatwy zatem obowiązek weźmie na swe barki nauczyciel, jeżeli uzna za swą powinność wyposażenie uczniów w ów cenny posąg. Sprostac tej sytuacji można, jeżeli zostaną spełnione trzy warunki. Pierwszy to uzyskanie w czasie studiów takiego przygotowania merytorycznego i metodycznego, które pozwoli młodemu nauczycielowi – od początku pracy w szkole – poczuć się dobrze i pewnie w nowej sytuacji zawodowej. Warunek drugi to świadome pomnażanie owej wyjściowej kompetencji dzięki nabywanemu doświadczeniu. Za warunek trzeci należy uznać przekonanie, że bycie nauczycielem to nie stan, lecz nieustające stawanie się nim, dążenie do mistrzostwa. Spełnienie pierwszego warunku zależy w dużej mierze od programu studiów tzw. specjalności nauczycielskich oraz od trafnie zaprojektowanego, a następnie zrealizowanego modelu absolwenta studiów. Ważna rola przypada również wszystkim rodzajom praktyk szkolnych. Przede wszystkim zaś ich opiekunom – nauczycielom, którzy poza dzieleniem się ze studentami teoretyczną oraz praktyczną wiedzą, pełnią jednocześnie funkcje doradców i instruktorów, udostępniając praktykantom własny warsztat pracy, stwarzają studentom warunki do naturalnej

i edukacja ustawiczna szansą ucznia wobec zagrożeń XXI wieku, [w:] Uczeń wobec szans i zagrożeń edukacyjnych XXI wieku, red. H. Gajdamowicz, Łódź 2010, s. 255–269.

konfrontacji tego, czego się dowiedzieli na zajęciach z psychologii, pedagogiki oraz dydaktyki przedmiotowej z codzienną szkolną rzeczywistością, warunki do autentycznej weryfikacji oceny tego, co potrafią oraz pozwalając na uświadomienie sobie przez studentów niedostatków własnej kompetencji. Ponieważ samokształcenie wymaga obcowania z różnego rodzaju przekazami informacji, wśród których pierwsze miejsce zajmują wciąż jeszcze mówione i pisane teksty językowe, wydaje się konieczne, aby przywołane wcześniej zagadnienia związane z tą trudną formą pracy indywidualnej znalazły się przede wszystkim w programie studiów polonistycznych. Ponadto ponieważ cała edukacja jako swoisty proces komunikacyjny odbywa się w języku, przez język oraz dzięki językowi, miejsce dla jego doskonalenia, jako tworzywa i narzędzia oraz jego użycie winno znaleźć się w programach kształcenia na wszystkich kierunkach o specjalności nauczycielskiej. Tutaj otwiera się niejako automatycznie nowy, szerszy obszar rozważań obejmujący wielorakie zagadnienia z zakresu dydaktyki szkoły wyższej¹³.

Wskaźniki efektywności — ocena

Zastanawiając się nad wskaźnikami efektów edukacji, należy pamiętać, iż każda ocena¹⁴ ma stosunkowo rzadko w założeniach charakter nieodwracalnego werdyktu, może poza maturą, sprawdzianami podsumowującymi okres nauki w szkole na określonym szczeblu kształcenia, różnymi formami egzaminów wstępnych i kwalifikacyjnych. W większości przypadków należy mówić również o jej funkcji dydaktycznej, a to znaczy, iż stopień postawiony jako wykładnik ilościowy i jakościowy otwiera przed podmiotem, którego wiedza i umiejętności zostały poddane ewaluacji, perspektywy przezwyciężenia błędów oraz uzupełnienia braków. Wbrew pozorom wspomnianej funkcji sprzyjało praktykowane (zgodnie z długą tradycją) powtarzanie tej samej klasy przez uczniów, którzy z różnych przyczyn nie nadążyli za rówieśnikami. W pewnym momencie w pedagogice powtarzanie klasy zaczęto traktować jako karę, a nawet rodzaj represji szkodliwych wychowawczo. Jednak twierdzenie, iż powtarzanie materiału drugi rok w tej samej klasie powodowało przesunięcie na dalszy plan ucznia jako podmiotu, preferując jakość zdobytej przez niego wiedzy, nie wydaje się słuszne. Można, a nawet należy doceniać czynnik społeczno-psychologiczny, pamiętając jednak, że to, co wydaje się korzystne doraźnie, może

¹³ Zob. *Współczesne wyzwania dydaktyki szkoły wyższej*, red. A. Domagała-Kręcioch, O. Wyżga, Kraków 2009; K. Choińska, J. Kowalikowa, M. Pachowicz, *Dydaktyka szkoły wyższej z perspektywy wyższej szkoły zawodowej*, Kraków 2019.

¹⁴ Zob. B. Niemierko, *Między oceną szkolną a dydaktyką. Bliżej dydaktyki*, Warszawa 1997; B. Niemierko, *Pomiar wyników kształcenia*, Warszawa 1999; B. Niemierko, *Jak pomagać (a nie szkodzić) uczniom ocenianiem szkolnym*, Sopot 2018.

w przyszłości okazać się szkodliwe. Repetent, uzupełniając braki, poprawiając błędy i utrwalając swą wiedzę zyskuje lepszy start do dalszej fazy kształcenia w następnej klasie. Lepsze podstawy to dobre efekty końcowe, czyli lepsze wykształcenie, na którym zyska zarówno jednostka, która je otrzymała, jak i społeczeństwo, w którym przyjdzie jej pełnić wielorakie role i funkcje. W każdym razie nie ma pewności, iż konsekwentne stosowanie w edukacji swoistej taryfy ulgowej, jakkolwiek zostałaby ona nazwana, wychodzi nauczaniu i wychowaniu na dobre, wpływając pozytywnie na efektywność zarówno nauczania, jak i wychowania. Wątpliwości rodzą się zwłaszcza wtedy, gdy procesy te traktuje się jako ważne społecznie oraz postrzega całościowo, w pełnej pojemności czasowej i programowej, a nie w odniesieniu do jednego roku szkolnego.

Ewaluacja w pracy nauczyciela

Istnieje niewątpliwie potrzeba zwracania uwagi na efektywność pracy nauczyciela¹⁵. Ale jednocześnie wskazane jest unikanie arbitralności w jej ocenianiu, gdy za podstawę oceny przyjmuje się np. tylko pojedynczą lekcję oraz powściągliwość w wysnuwaniu, a następnie uogólnianiu pochopnie sformułowanych wniosków. Zastrzeżenie to nie oznacza kwestionowania znaczenia „wrywkowych” hospitacji i wizytacji jako form czuwania nad jakością nauczania i wychowania ani też relatywizacji wiarygodności sformułowanych na podstawie postępowań ewaluacyjnych opinii, lecz liczenie się z możliwością, iż w innych sytuacjach dydaktycznych owe zastrzeżenia nie byłyby do nich adekwatne. Chodzi natomiast o uczulenie wszystkich stron uczestniczących w wymienionych aktach ewaluacyjnych na konieczność dostrzegania wielowymiarowości efektów tych samych działań edukacyjnych podejmowanych z różnych pozycji. Z drugiej strony wypada z całą mocą podkreślić, że osoba we własnym mniemaniu skrzywdzona osądem bezpośredniego zwierzchnika lub wizytatora zewnętrznego, zwłaszcza, gdy obawia się, iż niska ocena może mieć w przyszłości jakieś niekorzystne konsekwencje, również nie powinna z góry nastawiać się do niej z uprzedzeniem, wyłącznie krytycznie i odrzucająco. Musi natomiast mieć świadomość, że nabywana dzięki wieloletniemu doświadczeniu rutyna nie tylko sprzyja usprawnianiu pracy, ale niekiedy osłabia zdolność i potrzebę widzenia własnych błędów i zaniechań, dlatego zamiast reagować silnymi negatywnymi emocjami, warto wstępnie przyjąć, iż rzekomo niesprawiedliwe zarzuty są zasadne. Dopiero przyjąwszy pozycję „adwokata diabła”, można przystąpić do obrony własnych racji za pośrednictwem sformułowanych w toku uczciwej autoanalizy i samokrytyki racjonalnych argumentów. Pewność siebie, będąca niewątpliwą zaletą, może także

¹⁵ Zob. R. J. Marzano, *Sztuka i teoria skutecznego nauczania*, Warszawa 2012.

niekiedy, zwłaszcza, gdy jest bardzo silna, szkodzić. Zawęża mianowicie pole widzenia i powoduje zacieranie różnic pomiędzy sprawami ważnymi a błahymi. Wypiera ze świadomości potrzebę samokrytyki przydatnej dla przebiegu procesu rozwoju i doskonalenia własnej nauczycielskiej kompetencji. Marginalizuje etyczny aspekt rzetelnie i uczciwie wykonywanej pracy, tak w jej wymiarze pragmatycznym, jak i aksjologicznym.

Efektywność kształcenia ujawnia się bezpośrednio, np. poprzez działania oraz wypowiedzi uczniów i nauczycieli podczas lekcji, poprzez trafny dobór i sformułowanie, a następnie wykonanie zadań i ćwiczeń, poprzez wyniki sprawdzianów. Można też wnioskować o niej pośrednio, na podstawie przesłanek wskazujących na to, iż mamy z nią do czynienia w konkretnym, poddanym wartościowaniu przypadku. Daje bowiem znać o sobie w działaniach dowodzących sfunkcjonalizowania zdobytej w szkole wiedzy i umiejętności czynienia z niej pożytku w różnych sytuacjach życiowych. Za przejaw skuteczności edukacji, jaką otrzymał uczeń szkoły podstawowej, trzeba uznać jego sukcesy odnoszone w liceum czy innej szkole średniej. Taka sama relacja zachodzi między jego osiągnięciami potwierdzonymi bezpośrednio ocenami na świadectwie dojrzałości oraz powodzeniem na studiach wyższych. Informacji o jakości pracy nauczyciela dostarcza nie tylko hospitacja prowadzonej przez niego lekcji, lecz również zapoznanie się ze sporządzonym przez niego rozkładem materiału, tematami zadań domowych, czy też konspektami, scenariuszami lekcji, sylabusami, w których zostały sformułowane cele zajęć, metody pracy i jej organizacja.

Placówka oświatowa a efektywność

W kategoriach efektywności edukacyjnej jest i powinna być postrzegana również działalność szkoły jako instytucji. W przypadku liceum bierze się za jej wykładnik liczbę maturzystów, którzy zostali przyjęci na studia wyższe zgodnie ze swymi oczekiwaniami. Znacznie rzadziej podejmowane są próby takiego kryterium wartościowania, jak uwzględnianie i spożytkowywanie innych, pozaszkolnych edukacyjnych ofert, z których mogą korzystać uczniowie zainspirowani przez nauczycieli pełniących rolę przewodników i doradców, a także koordynatorów w wykorzystywaniu przez podopiecznych tych różnorodnych, a mających niejednakową wartość źródeł wiedzy, tak aby dokonywali trafnych wyborów i nie zagubili się w pluralistycznej ofercie. Wydaje się, iż takie kryteria należałoby zastosować, mimo że badanie i pomiar będą trudniejsze niż przy obserwacji bezpośredniej konkretnych wyników nauczania i wychowania i w warunkach poruszania się wśród spektakularnych dowodów efektywności. Trzeba też pamiętać, że jej przekonującym miernikiem ilościowym i jakościowym będzie ocena tzw. kompetencji społecznych nabytych w szkole, a ujawniających się po jej zakończeniu – w życiu, często po upływie dłuższego czasu.

Trzeba docenić znaczenie tego rodzaju autentycznej weryfikacji przy tworzeniu prognoz, projektów, programów i planów edukacyjnych.

Za czynnik różnicujący w konkretyzacji pojęć *efektywny* oraz *efektywność* należałoby przyjąć poszczególne szczeble kształcenia przy wzięciu pod uwagę właściwych każdemu z nich punktów ciężkości w zakresie nauczania i wychowania. Tak więc w ramach wartościowania osiągnięć nauczycieli i uczniów szkoły podstawowej zasadne wydaje się położenie nacisku w większym stopniu na budzenie chęci oraz potrzeby zdobywania wiedzy, niż na jej zgromadzenie, na rozwijanie ciekawości poznawczej, niż na jakość rezultatów jej zaspokojenia, na umiejętności wysnuwania wniosków oraz uspołecznienie. Z kolei na poziomie szkoły średniej czy studiów wyższych doniosłości nabiera aspekt merytoryczny oraz materiałowy kształcenia przyszłych specjalistów w wybranych dziedzinach. Zgodnie z wymienionymi celami w pierwszym przypadku należałoby preferować metody sprzyjające poszukiwaniu i odkrywaniu, chociaż są ze swej natury czasochłonne i trudniejsze w realizacji. Tzw. faktografia jest tutaj oceniana krytycznie. Więcej argumentów przemawiających za tym, że nie należy eliminować jej całkowicie, dostarcza koncepcja kształcenia ogólnego w szkole średniej, a zwłaszcza kształcenie kierunkowe na poziomie wyższym. W ostatnim przypadku dają znać o sobie zalety metod podających, których klasycznymi reprezentantami są wykład oraz zajęcia o charakterze interaktywnym. Pozwalają one studentom oprócz gromadzenia informacji, które budują ich kompetencję merytoryczną, wchodzić jednocześnie w rolę badaczy oraz broniących swych racji dyskutantów. Można by nawet sformułować postulat równowagi w wykorzystywaniu wymienionych form edukacji, dodając do nich oczywiście samokształcenie, czyli samodzielne, indywidualne studiowanie.

Na podstawie obserwacji, zwłaszcza uczestniczącej, wolno przewidywać, że efektywności nauczania i wychowania na wszystkich szczeblach edukacji będzie sprzyjać partnerstwo osób uczących się i nauczających. Nie zostało ono jednak zdefiniowane w sposób uwzględniający istotę edukacji oraz kontekst szkolny, dlatego należałoby to niedookreślenie wypełnić przez konkretyzację, a w jej ramach poprzez wskazanie wykładników tej pożądanej relacji w zachowaniach oraz działaniach uczestników interakcji w ramach procesów nauczania oraz wychowania. Oczywiście to nauczyciel musi podjąć trud pozyskania uczniów dla wspólnej sprawy, przekonać ich o tym, że od ich postawy, czyli świadomego zaangażowania zależy powodzenie we wspólnym przedsięwzięciu, skłonić ich, aby występowali z własnymi propozycjami i pomysłami, aby byli nie tylko wykonawcami przekazywanych poleceń, lecz również inicjatorami zarówno w zakresie wskazywania problemów, jakimi warto się zająć (np. jako tematami lekcyjnymi), jak i w zakresie sposobów ich ujmowania (by wypowiadali swe spostrzeżenia, poglądy i opinie, wiedząc, iż nie zostaną one zbagatelizowane i zmarginalizowane jako niezastugujące na uwagę).

Wartościowanie kształcenia

Jest oczywiste, iż aby zająć się wartościowaniem kształcenia, należy najpierw sporządzić listę jego wykładników przy uwzględnieniu wszystkich kategorii efektów, a mianowicie wiadomości, umiejętności oraz kompetencji społecznych obejmujących pola znaczeniowe słów i wyrażen: *postrzegać, obserwować, rozumieć, interpretować, wiedzieć, potrafić, zastosować w praktyce w sposób adekwatny do potrzeb, chcieć, oceniać, wybierać, decydować*. Za czynnik różnicujący i konkretyzujący wypada przy tym uznać charakter i zakres kontroli i oceny: całościowy lub częściowy, ogólny lub szczegółowy, obejmujący pełny cykl procesu dydaktycznego, czy też ograniczony do jego poszczególnych faz (np. zrozumienia przewidzianych do opanowania informacji, ich zapamiętania, przekładania na praktykę przy wykonywaniu określonych ćwiczeń). Nie wolno także pominąć swoistości przedmiotów realizujących treści programowe objęte wspólną ramą programową edukacji na każdym z jej szczebli. W ich doborze, układzie, nasyceniu informacjami, a przede wszystkim poprzez wyznaczone cele dokonuje się konkretyzacja obowiązującej koncepcji kształcenia, w której każdy element ma dla siebie przewidziane miejsce i zaprojektowany wkład.

Wyznaczników efektywności trzeba poszukiwać w przewidzianym do realizacji materiale nauczania, w charakterze wiadomości i umiejętności, w jakich winno uwidaczniać się jego przyswojenie przez uczniów, w nabywanych przez nich kompetencjach, w metodach pracy nauczycieli, w sposobie korzystania przez obu partnerów z podręczników i innych źródeł informacji oraz środków dydaktycznych, w pożądanym zakresie funkcjonalizacji wiedzy, przejawach świadczących o tym, iż ów proces się dokonuje. Aby przekonać się, dlaczego niezbędne jest uwzględnienie wymienionych wyznaczników (a także innych, które dałoby się wskazać), wystarczy przyjrzeć się, dostrzegając różnice, obszarom, w jakich się one uwidaczniają, porównując m.in. szkolną biologię, chemię, geografie, język polski, wychowanie fizyczne, indukcyjne myślenie matematyczne, fizyczne i przyrodnicze oraz dedukcyjne myślenie historyczne, zadania i ćwiczenia z fizyki, a także wypowiedzi językowe powstające w związku z analizą i interpretacją utworów literackich.

Wnioski

To, co powiedziano dotąd na temat efektywności w edukacji, skłania do wysnucia następujących wniosków: o ile skuteczność stanowi fundamentalną wartość nauczania i wychowania, o tyle nie można określającego jej sprawdzania i oceniania stawiać wyżej od nich samych jako takich. Odnosi się to zwłaszcza do aktów kontroli zewnętrznej, które uszczuplają czas lekcyjny przewidziany pierwotnie na realizację określonych zagadnień,

a nierzadko wymuszają rezygnację z ich podjęcia. Nauczyciel przekonany, iż częsta kontrola sprzyja wynikom i mający skłonność do tzw. kartkówek lub innych sprawdzianów wprowadzanych poza częścią lekcji przewidzianą na utrwalanie nowo zdobytej wiedzy oraz jej funkcjonalizację, musi także pamiętać, iż czas nie jest rozciągliwy. Od tego, jak rozstrzygnie dylemat: uczyć czy kontrolować, jakim preferencjom da wyraz, wiele zależy¹⁶. Bezpośrednio i pośrednio. Doraźnie i perspektywicznie, dlatego też decyzja wymaga wzięcia pod uwagę sytuacji, w jakiej się ją podejmuje. Konstytuujące ją czynniki nauczyciel winien traktować jako przesłanki potencjalnych korzyści lub strat, widzieć następstwa dokonanego wyboru. Warto, aby ważąc jedno i drugie, nie zapominał o wartości samego zdobywania wiedzy jako aktu poznawczego, niezależnie od pomiaru i wyceny jego rezultatów, a także, aby pamiętał, iż nie wszystkie wartości ujawniające się w tzw. kompetencjach społecznych da się wychwycić za pośrednictwem sformalizowanych mierników, takich np. jak pytania testu. Słuszne jest powszechne przekonanie, że w edukacji wszystko zależy od nauczyciela.

Bibliografia

- Choińska K., Kowalikowa J., Pachowicz M., *Dydaktyka szkoły wyższej z perspektywy wyższej szkoły zawodowej*, Kraków 2019.
- Coaching i tutoring. W stronę nowoczesnej pracy dydaktycznej*, red. J. A. Malinowski i A. Wesołowska, Toruń 2015.
- Diagnozowanie umiejętności praktycznych w toku kształcenia i egzaminowania*, red. B. Niemierko i M. K. Szmigel, Kraków 2017.
- Dolata R., Sitek M., *Raport o stanie edukacji 2014. Egzaminy zewnętrzne w polityce i praktyce edukacyjnej*, Warszawa 2015.
- Edukacja w przebiegu życia: od dzieciństwa do starości*, red. M. Kowalski, A. Olczak, Kraków 2010.
- Efektywność – rozważania nad istotą i pomiarem*, red. T. Dudycz, Ł. Tomaszewicz, Wrocław 2007.
- Fischer R., *Uczymy jak się uczyć*, Warszawa 1999.
- Hamer H., *Klucz do efektywności nauczania. Poradnik dla nauczycieli*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 2010.
- Kowalikowa J., *Nauczyciel – przewodnik na drodze od niewiedzy do wiedzy*, [w:] J. Kowalikowa, *Narodziny nauczyciela polonisty. Szkice edukacyjne*, Kraków 2006, s. 19–30.
- Kupaj L., Krysa W., *Kompetencje coachingowe nauczycieli. Jak rozwijać potencjał ucznia w szkole*, Warszawa 2014.
- Marzano R. J., *Sztuka i teoria skutecznego nauczania*, Warszawa 2012.

¹⁶ Zob. *O wyższą jakość egzaminów szkolnych*, red. B. Niemierko i M. K. Szmigel, Lublin 2006; *Uczenie się i egzaminy w oczach nauczyciela*, red. B. Niemierko, K. Szmigel, Kraków 2008.

- Morawska I., Latoch-Zielińska M., Krajka J., *Kształcenie nauczycieli jako wyzwanie dla uniwersytetu*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja. Kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej” 2012, nr 3 (59), s. 23–4.
- Niemierko B., *Diagnostyka edukacyjna*, Warszawa 2009.
- Niemierko B., *Jak pomagać (a nie szkodzić) uczniom ocenianiem szkolnym*, Sopot 2018.
- Niemierko B., *Między oceną szkolną a dydaktyką. Bliżej dydaktyki*, Warszawa 1997.
- Niemierko B., *Pomiar wyników kształcenia*, Warszawa 1999.
- Nowe wyzwania dla polonisty. Metodyka – pomiar – ewaluacja*, red. B. Myrdzik, Lublin 2002.
- O wyższą jakość egzaminów szkolnych*, red. B. Niemierko i M. K. Szmigiel, Lublin 2006.
- Podstawy pomiaru i oceny efektywności procesu kształcenia*, red. K. Denek, A. Mościcki, Koszalin 1980.
- Perrot E., *Efektywne nauczanie. Praktyczny przewodnik doskonalenia nauczania*, tłum. A. Janowski, Warszawa 1995.
- Pótturzycki J., *Aksjologia i edukacja ustawiczna szansą ucznia wobec zagrożeń XXI wieku*, [w:] *Uczeń wobec szans i zagrożeń edukacyjnych XXI wieku*, red. H. Gajdamowicz, Łódź 2010, s. 255–269.
- School Evaluation: The Politics and Process*, red. E. R. House, Berkeley 1973.
- Simons H., *Getting to Know Schools in a Democracy. The Politics and Process of Evaluation*, London 1987.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.
- Sterna D., *Uczę (się) w szkole*, Warszawa 2014.
- Teoria i praktyka oceniania zewnętrznego. IV Ogólnopolska Konferencja z cyklu „Diagnostyka edukacyjna”*, 28–30 maja 2001 r. w Krakowie, red. B. Niemierko i M. K. Szmigiel, Kraków 2001.
- Uczenie się i egzaminy w oczach nauczyciela*, red. B. Niemierko, K. Szmigiel, Kraków 2008.
- Weiss C. H., *Evaluation Methods for Studying Programs and Policies*, Prentice Hall 1998.
- Współczesne wyzwania dydaktyki szkoły wyższej*, red. A. Domagała-Kręcioch, O. Wyżga, Kraków 2009.

