

Pamiętnik Literacki 2010, 2, s. 240-247



**Agata Stankowska, Poezji nie pisze się
bezkarnie. Z teorii i historii tropu
poetyckiego. Poznań 2007**

Piotr Michałowski

Agata Stankowska, POEZJI NIE PISZE SIĘ BEZKARNIE. Z TEORII I HISTORII TROPU POETYCKIEGO. (Recenzent: Bożena Pikala-Tokarz). Poznań 2007. (Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), ss. 296. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 96.

Książka stanowi istotny wkład do silnie rozwijających się dziś badań tropologicznych i choć jej podtytuł zapowiada skromny zakres problematyki, sugerując jedynie wybrane zagadnienia z tej dziedziny, publikacja ujawnia pewną ambicję ujęcia całościowego. Refleksja teoretyczna włącza się bowiem w spór dotyczący filozofii języka, spór, w którym różnie rozkładają się wyznania wiary i niewiary w możliwość wyrażania rzeczywistości i dotarcia do „sensualnego źródła” słowa w jego różnych konfiguracjach składniowych i uwikłaniach referencyjnych.

Erudycyjne wywody przywołują bogate konteksty filozoficzne i obrastają w taką pajęczynę odsyłaczy bibliograficznych, że czasem trudno w niej odnaleźć kierunek nauko-

wej wyprawy. Rozważania przebiegają bowiem kolistnie i odśrodkowo, przypominając trochę błądzenie w labiryncie, trochę przecieranie nowych ścieżek, czasem zaś nie zobowiązujące przechadzki przez gęsty las rzeczy bez określonego celu. Esezująca forma dyskursu, z jednej strony, ujawnia urok intelektualnej przygody, z drugiej – może jednak budzić pewien niepokój, gdyż niekiedy wydaje się podróżą donikąd. Wnikliwe krytyczne przeglądy różnych stanowisk badawczych prowadzą zazwyczaj do konkluzji na tyle ogólnych, że nie wyłania się z nich żadna autorska koncepcja tropów ani zmodyfikowana typologia całościowa; powstaje natomiast, wprawdzie fragmentaryczna, ale wyraźna hierarchia wybranych tropów. Wywód uświadamia przede wszystkim pluralizm ujęć, zaprezentowanych w porządku niepodręcznikowym, a więc niesystemowym, niesystematyzującym i nawet niekompilującym, lecz raczej przygodnie asocjacyjnym. Przywołania poszczególnych koncepcji mają bowiem nierzadko charakter jedynie okazjonalny i częściowo wynikają z logiki interpretacji wybranych dzieł literackich. Przebieg rozważań niekiedy zostaje wręcz podporządkowany analizowanemu przykładom literackim i stwarza wówczas wrażenie, że to dobór egzemplifikacji decyduje o wnioskach teoretycznych, zwłaszcza aksjologicznych, w których autorka formułuje apoteozę jednych teorii kosztem innych. Największym walorem pracy jest wszakże nie dyskusja z koncepcjami teoretycznymi, ale właśnie głębia zademonstrowanych tu mistrzowskich analiz poszczególnych utworów.

W *Słowie wstępny* Stankowska pisze o wzajemnym zbliżeniu teorii literatury i filozofii, w której dokonał się „lingwistyczny zwrot” (s. 9), a obszar przenikania się tych dziedzin bada m.in. właśnie współczesna tropologia. Pierwszy rozdział, *Światopogląd tropu*, otwiera motto z Andrieja Potiebnia: „Poezja, tak jak i proza, jest przede wszystkim i głównie pewnym sposobem myślenia i poznania” (s. 11). Lingwistyczno-epistemologiczne związki między dwoma typami dyskursów: literatury i filozofii, ujawnia stosowanie tropów, które mogą być traktowane w trojaki sposób: 1) jako element mowy i językowa anomalia, 2) jako element języka, 3) jako specyficzny rodzaj myślenia o rzeczywistości i typ ekspresji. „Refleksja nad figurą prowadzi zatem od porządku mowy, przez estetykę, ku ideom” (s. 12).

Z repertuaru tropów wybrała Stankowska trzy: symbol, ironię i metonimię, poświęcając im kolejne części swej pracy, z których każda obejmuje dwa rozdziały: teoretyczny oraz interpretacyjny. W tak dokonanej selekcji zagadnień znaczące wydaje się pominięcie metafory. Swoją decyzję autorka uzasadnia przekonaniem, że ewolucje tych właśnie tropów oświetlają momenty przełomowe w dziejach estetyki. Rozważania o „światopoglądzie tropu” rozpoczyna historyczny przegląd ujęć: począwszy od widzenia w tropie narzędzia wyrażania (Arystoteles), poprzez traktowanie tropu jako narzędzia poznania (Giambattista Vico), po „ślady” w refleksji metahistorycznej Haydena White’a i w koncepcjach odcinających tę kategorię od retoryki, a odnoszących ją do antropologii (Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski). Wszystkie te ujęcia wzajemnie się nie wykluczają, gdyż, jak zauważa autorka, „filozofia bytu i uczestnictwa w bycie, dla których określona figura czy trop stają się środkiem wyrazu (narzędziem ustanowienia), jest awersemontologią owej figury czy tropu” (s. 18).

Część II, *Symbol*, zawiera najpierw rozdział historyczno-teoretyczny, zatytułowany: *Między tropem a antropomorfizmem. O literaturoznawczej koncepcji symbolu*. Zasugerowany kalambur, oparty na podobieństwie brzmieniowym źródłosłów: „tropos” – „anthropos”, jednak nie znajduje istotnego rozwinięcia ani uzasadnienia. Badaczka referuje ewolucję symbolu i jego opozycję wobec alegorii, streszczając ważniejsze teorie i poglądy, m.in. Jacques’a Derridy i Paula de Mana. Pisząc o ewolucji symbolu, skupia się na momencie przełomowym, który nastąpił, gdy w romantyzmie trop ten stał się ekspresją „ja”, a następnie uniezależnił się od pola odniesienia, tracąc tym samym status znaku i figury retorycznej, czego przykładem skrajnym były manifestacje nadrealistów. Ostatecznie ukształtowały się dwie koncepcje symbolu: w romantyzmie ekspresjonistyczna i w modernizmie konstruktywistyczna.

Rozdział ten jest dobrym wprowadzeniem do rozbudowanej interpretacji dzieł Staffa, obejmującej rozdział następnym: „*Więzień zwierciadeł*”. Leopolda Staffa spór niepokoju z *powinnością*. Podzielony na trzy „odslony”, przedstawia ewolucję twórczości „Starego Poety” i jej trzy fazy: symbolistyczną, klasycyzującą i „rózewiczowską”. W pierwszej autor uświadamia sobie radykalne konsekwencje poromantycznej epistemologii, druga jest reakcją na to odkrycie, ostatnia – próbą uniknięcia błędów popełnionych w obydwu poprzednich. Fazy te zostały omówione w formie analizy reprezentatywnych dla nich utworów, ale najważniejszym punktem odniesienia jest *Więzień zwierciadeł*. Rozterki i poszukiwania poety, wpływające na przemiany w poetyce autorskiej, której podstawą był zawsze wybór koncepcji symbolu, Stankowska tak podsumowuje: „Staff o tyle był modernistą, o ile, będąc nim, mógł pozostać romantykiem; o tyle był klasycystą, o ile nie chciał być poetą ponowoczesnym. Pod koniec bliski był Różewiczowi” (s. 77). I dalej pisze, że autor *Galęzi kwitnącej* „przeskoczył” awangardę, natomiast Różewicz podobnie „przeskoczył” postmodernizm, znajdując się w jego domniemanym punkcie dojścia. Taka interpretacja ewolucji postaw artystycznych wydaje się zapewne ujęciem atrakcyjnym, choć miejscami budzi opór z powodu rażącego prezentyzmu, wynikającego z czytania Staffa „poprzez Różewicza”. Co może znaczyć twierdzenie, iż Staff „nie chciał być poetą ponowoczesnym”, skoro zmarł w r. 1957, a więc przed narodzinami ponowoczesności na Zachodzie – i jako zjawiska, i jako pojęcia?

Część III, *Ironia*, obejmuje rozdział historyczno-teoretyczny pt. *Ironia bez roszczeń? Ironia bez obrazu? O związkach ironii z podmiotowością*. Podjęta tu problematyka właściwie wykracza poza refleksję nad repertuarem tropów, do których ironia zaliczała się przed romantyzmem, zanim jeszcze doszła do głosu jako kategoria znacznie pojemniejsza, dotycząca postawy twórcy. Badaczka przypomina o tym zwrocie w ujmowaniu ironii, zauważając, iż ponowoczesność nawiązuje do koncepcji pierwotnej, a więc retorycznej, zakładającej, że ironista jest zawsze idealistą, a sztuka wymowy ma filozoficzno-aksjologiczne uzasadnienie w prawdzie o wartości, do której nakłania mówca. Ironią romantyczną rządzą natomiast aporia i paradoks, gdyż ironia ta poszukuje zarazem jedności i rozproszenia, choć zyskuje także status źródła i gwaranta wolności. Przekształca się w narzędzie samostanowienia „ja”, zdystansowanego wobec świata i jego prawd, lecz również wobec samego siebie. W ironii romantycznej nieskończona refleksja rodzi się z szeregu wątpliwości. Patronują jej Novalis i Friedrich Schelling, ale wzorcem jest grecki *phármakon*, transgresywny proces, który pozwala odkrywać granice w momencie ich przekraczania.

Dokonany przez autorkę przegląd stanowisk służy jej do wyeksponowania ponowoczesnej tezy o „bezroszczeniowości ironii”. De Man stwierdził, że koncepcje przedromantyczne traktowały ten trop redukcjonistycznie – jako środek służący perswazji i „leczeniu świata”. Romantyzm z kolei zredukował go do „struktury refleksyjnej”. Dalsza redukcja ujęcia polegała na włączeniu ironii w skład wielkiej narracji – historii. De Man w swej *Retoryce czasowości* stwierdził natomiast, iż ironia jest czymś jeszcze innym: przerwą, pęknięciem i naruszeniem; a tak odpodmiotowiona i odniesiona na powrót do języka, stanowi zarazem „negację radykalną”, która, z jednej strony odrzuca faktyczność podmiotu, z drugiej – jest wyrazem braku kontroli nad znaczeniem i służy do odkrywania złudzeń ontologii esencjalności. Ponowoczesna teoria ironii jest więc raczej projektem „ironezy”, tożsamej z założeniami dekonstrukcji. Tu przywołuje autorka recenzowanej książki dalsze echa referowanej koncepcji: Przemysław Czapliński piszącego o „postironii”, Różewicza zniesmaczonego przesytami ironii, sprowadzonej do ludycznej gry, propozycje teoretyczne Agaty Bielik-Robson i Michała Rusinka. Do następującego potem rozdziału interpretacyjnego wprowadza jednak pogląd Umberta Eco na jedną z odmian omawianego tropu, którym jest ironia intertekstualna, rządząca się już osobnymi prawami. Włoski semiolog stwierdza wręcz, że jest ona czymś zupełnie innym, a nawet zaprzecza, iżby można ją było w ogóle uważać za ironię, ponieważ polega na formułowaniu nie – przeciwień-

stwa prawdy, ale przeciwnieństwa tego, co interlokutor za prawdę uznaje. Eco twierdzi, że nadsens intertekstualny ma charakter poziomy, kłączowaty i nieskończony, gdyż rozwija się w drodze od tekstu do tekstu.

Przykład wybrany przez badaczkę do szczegółowej analizy nie dotyczy żadnego z referowanych w książce wcześniej centralnych zagadnień ironii, ale właśnie jej dyskusyjnych peryferii, które obejmują problematykę intertekstualności, co zresztą jasno zapowiada tytuł: *Między ironią a przekładem. O „Madame Intuita” Izabeli Filipiak z nieustającym odniesieniem do „Pana Cogito” Zbigniewa Herberta*. Rozdział ten różni się od pozostałych interpretacji tym, że omawianego cyklu, zamierzonego przez poetkę jako programowa polemika z *Panem Cogito* Herberta, nie prezentuje Stankowska alegacyjnie, lecz polemicznie. Ujawnia zarazem wyraźne nastawienie krytycznoliterackie, które wynika zarówno z relatywnej nowości komentowanego zbioru, jak z jego pewnej niewspółmierności aksjologicznej z pozostałymi przykładami. Od początku zresztą badaczka nie ukrywa, że omawia dzieło drugorzędne, a ocena książki Filipiak sugeruje, iż podjęta przez tę poetkę polemika z Herbertem jest nie tylko nierównorzędna niby mecz piłkarski Brazylii z Albanią, ale i chybiona jako metaironia już w samym założeniu. Ironia stosowana przez Filipiak zostaje bowiem uznana za całkowicie nieskuteczną próbę obezwładnienia ironii Herberta, gdyż podejmowane przezeń problemy trywializuje, choć miała je zrewolucjonizować z pozycji emancypacyjnej. Stankowska wysiłki te komentuje przekonująco:

„W gruncie rzeczy każdy podmiot jest mniejszościowy i jako taki skazany na dwujęzyczność. Napięcie między pojęciowością słowa a niepowtarzalnością fenomenu tego, kto go używa, by opisać i wypowiedzieć siebie, wyraża to samo napięcie, które tak bardzo trapi feministki, tyle że na bardziej uniwersalnym poziomie. Dotyka nas wszystkich, a nie tylko grupy, która czuje się negatywnie wyróżniona brakiem własnego języka. Wydawać się to może, z racji owej ogólności, mniej bolesne, choć tu nie ma pewności. Tak czy inaczej, marzenie o własnym języku ma i tym razem charakter utopii” (s. 122).

W ten sposób autorka wpisuje propozycję Filipiak w kontekst powszechnych praw i mechanizmów lingwistycznych, a tym samym kwestionuje rewelatorstwo i skuteczność podjętej przez poetkę próby wykreowania nowej postawy ironicznej czy też „postironicznej”.

„Przykład *Madame Intuita* stanowi [...] silny argument na rzecz tezy, iż nie ma ironii bez roszczeń, a dokładniej, że ich brak czyni ironię nieużyteczną, choć, być może, przyjemną” (s. 125).

A dalej badaczka dochodzi do wniosku – znów za de Manem – że ironia tożsama jest z liryką w ogóle, pojmowaną jako gest obronny rozumienia i hermeneutyka człowieka. Następnie stwierdza, że tropem mogącym być odpowiedzią na ten negatywny aspekt ironii jest metonimia, której omówienie w rozdziale kolejnym stanowi kulminację całego wywodu.

Część IV, zatytułowana właśnie *Metonimia*, zawiera – podobnie jak dwie poprzednie – najpierw rozdział teoretyczno-historyczny, a następnie interpretacyjny. Pierwszy z nich rozbudowanym nagłówkiem: „*Inna zasada metonimii*”. *Od teorii lingwistycznej do hermeneutyki podmiotu*, zapowiada rozległą problematykę ewolucji tropu i rzeczywiście jest imponującym erudycją przeglądem koncepcji teoretycznych. Za punkt wyjścia zostało przyjęte przeciwstawienie tropów dokonane przez Romana Jakobsona, omówione w podrozdziale *Metonimia versus metafora*. Badaczka zauważa, iż praski strukturalista wprowadził wskazał na konieczność wypracowania nowego metajęzyka do opisu zaniedbywanej przez teoretyków metonimii, ale sam ujmował ją właśnie w podobny sposób, jak przedstawiano metaforę. Tymczasem pozostająca w centrum badań strukturalistycznych metafora była także preferowana przez awangardę poetycką i surrealizm jako środek manifestujący moc artystycznej kreacji świata, natomiast rolę metonimii doceniały inne nurty, również programowo bardzo zróżnicowane: realizm i kubizm.

Dalsze dzieje opozycji tych tropów, relacjonowane w podrozdziale *Metonimia w awangardowym sporze o kształt metafory*, jak zapowiada tytuł, prezentują wzajemne związki

i uwikłania ujawniające ich komplementarność, gdyż okazały się kategoriami znacznie wykraczającymi poza kwestie poetyki i retoryki. Antynomia została rozszerzona na reprezentowane przez te tropy dziedziny, obejmując przeciwstawienia: sztuka–życie, świat przedstawiony – świat realny, rzeczywistość – interpretacja rzeczywistości. Stankowska przytacza tu poglądy Adama Ważyka, Zbigniewa Bieńkowskiego i Mieczysława Porębskiego. Dwaj pierwsi wprawdzie uznali sensowność Jakobsonowskiej opozycji tropów, ale, ich zdaniem, prawdziwa metafora musi być „podszyta metonimicznością”. Polemizowali z symbolizmem pojęciowym i konstruktywistyczną teorią metafory. Jerzy Ziomek z kolei polemizował z dychotomicznym podziałem tropów i opierając się na koncepcjach retoryki twierdził, że metonimia nie jest tworem czysto językowym, gdyż oznakowanie poprzedza werbalizację, a więc trop ten powstaje niejako już w sferze rzeczy, a dopiero następnie jest przez mowę komunikowany.

Ponieważ dzieje refleksji tropologicznej przebiegały skokowo i wielotorowo w kilku dziedzinach humanistyki, doprowadzając raczej do rozwarstwienia poglądów niż do wiedzy koherentnej i kumulatywnej albo choćby do takiej dominacji jednej teorii, by dało się mówić o jej powszechności. Pluralizmu ujęć nie sposób zaprezentować w jakiejś „wielkiej narracji”, ale można wyłonić i przybliżyć jedynie wybrane epizody. Tak też postąpiła badaczka, choć przez to jej wywód niekiedy zamienia się w mozaikę problemów nazbyt od siebie odległych. Wybór omawianych zagadnień wynika jednak również z autorskiego planu, który zakłada ich wyraźną selekcję. Teoria metafory nie zostaje przedstawiona systematycznie, gdyż w książce nie ma osobnej części na jej temat, ale pojawia się fragmentarycznie i wyłącznie w kontekście metonimii, jako jej punkt odniesienia, i to przede wszystkim – odniesienia negatywnego.

Z kolei inny podrozdział, *Metafora jako metonimia. Opozycja według Jacques’a Derridy*, jest wprawdzie kontynuacją opowieści o tym sporze, ale niepostrzeżenie przenosi uwagę z problemu kreacji artystycznej na epistemologię i język nauki. Autorka pisze bowiem o niebezpieczeństwie metafory stosowanej w języku filozofii, ponieważ trop ten zaciera pierwotne przesunięcie znaczeń i przyjmowany bywa milcząco za nazwę rzeczy. Jak zauważa, sformułowana przez Derridę koncepcja zatartej egzergi zakłada istnienie nazwy przylegającej do rzeczy. Stankowska konfrontuje więc *Białą mitologię* z poglądami Gastona Bachelarda i Paula de Mana, a wreszcie zręcznie nawiązuje do wcześniej omówionych stanowisk Jakobsona i Ważyka. W podsumowaniu rozdziału stwierdza, że żywotność opozycji metafory i metonimii wynika z niepełnej antynomiczności. Zwraca też uwagę, iż wszystkie sytuacje przywołania tej antynomii prowadzą do „konkluzji o wzajemnym przenikaniu się żywiołów języka i świata, literatury i egzystencji, myśli i działania” (s. 176). To konkluzja celna i efektywna, ale jednak niezbyt wartościowa poznawczo, gdyż pozbawia nadziei na wyjście z teoretycznej aporii czy też zaklętego kręgu ogólnych konkluzji o dialektycznym związku „jedności” i „różnicy”.

Następujący po przeglądzie teoretycznym rozdział interpretacyjny, *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*, sam w sobie jest najciekawszym fragmentem całej książki – jako wywód głęboki i przeprowadzony niezwykle błyskotliwie. Budzi natomiast wątpliwości w kontekście rozdziału poprzedniego. Wprawdzie nie ma doprowadzić do żadnych rozstrzygnięć dotyczących hierarchii konfrontowanych tropów, lecz jedynie służyć za egzemplifikację, ale pośrednio, właśnie poprzez dobór przykładów, staje się apoteozą metonimii i dowodzi jej wyższości nad metaforą. Chodzi bowiem o podjęty przez wymienionych twórców temat Zagłady, dla wyrażenia którego obydwaj wybierają metonimię. Trudno jednak zarazem przykłady te uznać za reprezentatywne i zgodzić się na to, by argumentacja etyczna (skądinąd jak najbardziej słuszna) miała rozstrzygać o uniwersalnych prawach języka i semiotyki.

Temat Zagłady narzuca preferencję metonimii, która w tym wypadku oznacza świadectwo, ponieważ niemożliwe i niestosowne etycznie byłoby przedstawienie metaforyczne. Reprezentacja symboliczna ustępuje więc obecności – i tu Stankowska powołuje się na

książkę Jeana-Luca Nancy'ego *Zakazana reprezentacja*. Paradoksalnie jednak obecność doświadczenia oznacza przywołanie nieobecności.

„Jej formalnym znakiem staje się nieprzypadkowo brak, ascetyczność, antypoetyckość i antyteatralność, rozumiane jako przesunięcie [...] od estetyki symbolu do »zeroestetyki« indeksu, od mówienia do milczenia, od »tworzenia« sztuki do »czynienia« życia” – pisze autorka (s. 180).

Stwierdzenia te brzmią stanowczo i niepodważalnie, lecz głównie dlatego, że chroni je delikatność tematu, wobec której nikt raczej nie ośmieli się ich kwestionować. A przecież konieczne jest dopowiedzenie: owszem, tak dzieje się w sztuce wymienionych autorów i kilku innych, ale w żadnym razie nie stanowi reguły, którą można by odnieść do wszystkich. Zresztą nawet sztuka Różewicza i Kantora – mimo programowych deklaracji artystów i mimo modnej transgresywnej metaforyki stosowanej w jej opisie – pozostaje właśnie sztuką, a nie „czynieniem życia”, choć do niego skrajnie się zbliża, przyznając mu status autonomicznego cytatu. Absolutyzacja tej akurat metody pisania o Holokaście prowadzi jednak do redukcjonistycznej idealizacji i przypomina bardziej manifest artystyczny niż konstatację historyka literatury, gdyż ten powinien dostrzec również istnienie obok podobnych ujęć tematu Zagłady, jak w wierszach Jerzego Ficowskiego (gdzie pustka i milczenie służą za paradoksalne świadectwo), zupełnie inne, jak w *Balladach i romansach* Władysława Broniewskiego, czy jeszcze inne – jak w powieści Magdaleny Tulli *Skaza* (gdzie właśnie następuje swoista „teatralizacja”). Więc o co tu chodzi: czy o to, że o Zagładzie pisać inaczej się nie da, bo wynika to ze swoistości tematu; czy raczej pisać inaczej nie wypada; czy wreszcie – inaczej pisać nie wolno? Tych porządków nie powinno się mylić, ani tak różnych kryteriów niewyraźności jak pragmatyka i etyka ze sobą mieszać.

Autorka omawianej książki poglądy manifestowane przez artystów analizuje przenikliwie i wspiera trafnymi przykładami, ale na ogół przytacza je alegacyjnie i czasem zatracza do nich dystans badawczy. Dlatego w Różewiczowskiej apoteozie metonimii nie dostrzega jeszcze jednej utopii estetycznej w. XX i XXI, kolejnej, która chce być jedyna i ostateczna – jak większość wcześniejszych. Prymat „uobecniania” nad „reprezentacją”, choć dobrze umotywowany sytuacją artysty i sztuki po doświadczeniu Zagłady, nie jest przecież dziś „jedynym wyjściem”, a próba absolutyzowania tej metody powoduje niesprawiedliwe unieważnienie wielu odmiennych, konkurencyjnych, równoległe rozwijanych poetyk, zapewne mniej radykalnych, ale często nie mniej odkrywczych. Teza o kresie albo wyczerpaniu innych modeli poezji nie może, oczywiście, dotyczyć twórczości późniejszych powojennych pokoleń pisarzy, dla których świadectwo Zagłady ani nie stanowi już tematu głównego, ani nie determinuje metody tworzenia, a przynajmniej nie w takim stopniu, by sugerować ostateczną śmierć metafory i nastanie wiecznego królestwa metonimii. W stronniczym rozegraniu opozycji tropów, jakiego dokonuje badaczka, czuje się wprawdzie żar manifestu, ale ów żar spala wszystkie pozostałe obszary poezji, zresztą nie tylko awangardowej, bo i postawangardowej, łącznie z Białoszewskim i lingwizmem.

Zestawienie poezji Różewicza z teatrem Kantora wydaje się uzasadnione – zarówno genetycznie (doświadczenia wojny), jak programowo. Stankowska wskazuje jednak także na niechęć teatrologów do tej paraleli. Twórca *Nożyka profesora* po raz kolejny polemizuje z awangardowymi złudzeniami Przybosia jako wyznawcy „rzeczy czarnoleskiej”. Tu jednak badaczka trafnie zauważa, iż jedną z przyczyn dezaktualizacji wzorca awangardowego była komercjalizacja sztuki. Różewicz i Kantor negują zdobycze rewolucji artystycznych jako nazbyt zadufane, wybierają natomiast ascezę, by zbliżyć sztukę do życia. Obydwaj ponadto sytuują się poza opozycją wizji i równania, gdyż odrzucają, z jednej strony, idee surrealizmu (za awangardą), z drugiej – konstruktywizm z autonomią abstrakcji (już przeciw programom awangardy). Ale przede wszystkim Różewicz i Kantor dążą do zastąpienia iluzji rzeczywistości operowaniem samą rzeczywistością. Oczywiście, tak skrajny postulat domaga się obszerniejszego komentarza, którego w książce zabrakło, a który musiałby ujawnić utopijność tej idei artystycznej. Pośrednio wskazują na to omówienia konkretnych działań arty-

stycznych, a przecież opozycja estetyk obejmowała nie tylko programy, lecz także próby ich realizacji.

Osobny podrozdział, *Antyteatralność arcyteatralna. Kantor o potrzebie przełamania paradygmatu awangardowego*, zawiera omówienia dokonań teatralnych Kantora podczas okupacji i samym tytułem streszcza paradoks przenikania się sztuki z rzeczywistością pozaartystyczną. Ucieczka od teatru w sferę pozateatralną prowadzi bowiem do aneksji tej ostatniej przez sztukę – podobnie jak w plastyce *ready mades*. Oto Kantor wystawił *Powrót Odysa* według Wyspiańskiego w realnej przestrzeni mieszkań i dworca, do których dochodziły prawdziwe głosy okupantów. Ów „spotęgowany realizm” określił Mieczysław Porębski jako „typowy chwyt metonimiczny”, ale warto zauważyć, że jest to zarazem właśnie manifestacja „arcyteatralności”, polegająca na maksymalizacji zasady teatralnej „tu i teraz”. Stankowska pisze jeszcze o dalszych poszukiwaniach Kantora i o ewolucji jego idei – od „Realności Najniższej Rangi” i „teatru zerowego” (poszukującego pramaterii teatru) do „Teatru Śmierci”, w którym chodzi o nasycenie sztuki realnością. Teatry te realizowały dwa sprzeczne pragnienia – jak stwierdza autorka i trafnie dostrzega dwustronne przenikanie się idei iluzji scenicznej z rzeczywistością w etiudzie Kantora *Człowiek i jego cień* (której rysunkowy projekt pochodzący z Cricoteki stanowi motyw graficzny okładki książki Stankowskiej). W tej etiudzie, a także w ostatnim przedstawieniu twórcy Cricot 2, *Dziś są moje urodziny*, to, co jest reprezentacją, staje się obecne, a to co obecne, staje się reprezentacją. Doświadczenia Kantora autorka recenzowanej książki przekonująco konfrontuje z późną poezją Różewicza, odnajdując bardzo głębokie analogie, a szczególnie imponująca jest interpretacja okładki tomiku *Wyjście*, zaprojektowanej przez samego poetę na podstawie własnej instalacji. Kompozycja ta wedle Stankowskiej dowodzi współlistnienia metafory i metonimii, jednak z przewagą tej ostatniej, gdyż silniej manifestuje ona indeksalny związek przedstawienia z przedmiotem:

„Mieliśmy tu zatem do czynienia z postawą uchylającą w dużej mierze dyskusję o artystycznych środkach wyrazu, których antynomia, jak choćby metonimii i metafory, okazałaby się w pewnej mierze pozorną. O tyle, o ile istota Pramaterii poezji i tak tkwi gdzie indziej, poza estetycznym instrumentarium. Podporządkowana jest »innej zasadzie«: przyległości do osoby. Metafora i metonimia byłyby tu różnymi śladami tej samej »obecności ludzkiej figury«; tropami, które ponadto muszą się wzajem dopełniać, jako że ślad ludzkich stóp jest podwójny” (s. 214).

W tym bardzo trafnym spostrzeżeniu badaczka zatracza jednak dystans do opisywanego obiektu i sama stosuje argumenty poetyckie, bo użyte przez nią porównanie do śladu ludzkich stóp nie jest przecież niczym innym jak właśnie tak zaciekle kwestionowaną metaforą.

Następnie autorka wskazuje analogie z Różewiczem w prozie Stanisława Czyczy, ale to już wydaje się znacznie słabiej uzasadnione: „kubizująca, [...] sprozaizowana, z litery antymetaforyczna poezja Różewicza, jak i surrealizująca liryka Czyczy, są rewersem i awersem tego samego dążenia: stworzenia poezji przyległej do rozbitego, zdegradowanego podmiotu [...]” (s. 230–231).

Podobnych dążeń do osiągnięcia „przyległości” słowa do osoby – w polskiej poezji i prozie wskazać można zapewne znacznie więcej, gdyż jest to jeden z głównych tematów całej literatury nowoczesnej.

Párrerga. Do czego teoretykowi literatury potrzebna jest historia literatury? – tak sformułowany problem otwiera ostatnią partię książki i, choć zaznaczony został jego status jako dodatku, nasuwać może pewną wątpliwość co do związku z głównym wywodem oraz z jego rozległymi kontekstami. Włączenie się w spór metodologiczny zapowiedziany w tytule, zresztą będącym parafrazą kilku nagłówków znanych prac z ostatnich dwóch 10-leci, wydaje się wprawdzie zasadne i doniosłe, ale nie wiadomo, dlaczego autorka zdecydowała się podjąć ten temat właśnie na marginesie swych głębokich rozważań tropologicznych. Przytacza ona stanowiska różnych badaczy co do wzajemnych relacji i rozczeń wymie-

nionych dyscyplin filologii, z którymi konfrontuje ponadto interpretację – jako trzecią. Poglądy Gadamera, Foucaulta, Ricoeura, Balcerzana, Gombrowicza i Markowskiego współtworzą bogaty wielogłos, a w dokonywanym przez autorkę przeglądzie pojawiają się lokalnie jej krytyczne interwencje, służące – jak się wydaje – jakiemuś skompilowaniu w koherentną teorię. Ale w miarę jak przybywa cytatów i parafraz oraz formułowanych komentarzy do nich, rośnie również pewna dezorientacja czytelnika i wrażenie, że porzucony został rozwijany dotychczas wywód o symbolu, ironii i metonimii na rzecz zupełnie innej problematyki. Wreszcie jednak autorka, niby mimochodem, wskazuje związek partii zatytułowanej *Párrerga* z tematem głównym:

„Można powiedzieć, że w jakimś sensie teoretycy dekonstrukcji podtrzymali, choć też doprowadzili do granic absurdu, konstruktywistyczny model tekstu jako systemu, czyniąc zeń system *à rebours*. Walcząc, »uśmiercali« autora jako fundament owej systemowości. Poeci natomiast, których także – kto wie, czy nie bardziej – dotknęła (dotykała od dawna, przynajmniej od czasów romantyzmu) opresywność znaczeń narzuconych przez system kodów literackich, czyli konwencji, wydali jej walnę, przyjmując całkiem odmienną strategię. Polegała ona nie tyle na próbie demontażu systemu, ile na przekroczeniu jego granic poprzez włączenie elementu, który nie tyle dekonstruuje system, ile czyni zeń jedynie jeden z członów relacji” (s. 280).

Potem wracają główne przykłady: Staff, Różewicz i Czycz: „Jeżeli symbolicznym tropem liryki awangardowej i strukturalno-semiotycznej teorii literatury jest metafora, dekonstrukcjonizmu zaś specyficznie rozumiana ironia, to tropem najbardziej przyległym do poezji, której utwory miałyby posiadać pozatekstową »tożsamość«, byłaby poczciwa, niechętnie i pobłażliwie traktowana tak przez ponowoczesność, jak i z ducha awangardową nowoczesność – metonimia” (s. 281).

Wreszcie poruszony problem modalności i rozmaite wobec niego stanowiska zbliżają ten wywód do głównych nurtów rozważań, gdyż wskazuje on na relację: tekst–autor–biografia i pozwala uchwycić różnicę dzielącą utwór literacki od nieliterackiego. Ta puenta wydaje się jednak konkluzją niesatysfakcjonującą, słabo powiązaną z treścią całej książki – chciałoby się rzec: raczej metaforycznie niż metonimicznie, i zacierając ostrość znacznie donioślejszych wniosków sformułowanych wcześniej.

Podsumowując: rozprawa Agaty Stankowskiej stanowi pozycję istotną dla współczesnej refleksji teoretycznej, a wybitną, jeśli chodzi o zawarte w niej interpretacje tropologiczne literatury polskiej. Trzeba to przyznać – mimo dość licznych uwag polemicznych, które zgłosiłem tu niejako na marginesie tej pasjonującej lektury. A może ranga tej rozprawy wynika właśnie z tego, że w wielu miejscach polemiczny odruch prowokuje. Tytuł książki jest parafrazą formuły Kantora i podsuwa pomysł dalszej parafrazy: o poezji również nie pisze się bezkarnie. Zwłaszcza jeśli, jak w tym wypadku, czyni się to tak przenikliwie, a przede wszystkim z pasją badawczą i odwagą.

Piotr Michałowski

(Uniwersytet Szczeciński –
University of Szczecin)

Abstract

Agata Stankowska's book in question is included into the latest trope research and exemplifies a successful application of tropes to interpretation of selected pieces of 20th century Polish literature. The scope of theoretical problems is built of three tropes, each being comprehensively illustrated: the symbol with Leopold Staff's literary creativity, the irony with Zbigniew Herbert's and Izabela Filipiak's poetry, and the metonymy with Tadeusz Różewicz's poetry and Tadeusz Kantor's theatrical experiments. The last trope is most interestingly discussed; it shows an extreme tendency in art to substitute illusion of reality with manipulation of the reality itself (informel, *ready mades*). Stankowska views this type of metonymy as an optimal method of expressing themes and extreme situations, *i.e.* war and the Holocaust.