

Teksty Drugie 2008, 1-2, s. 156-165



# Perspektywy tropologii.

Elżbieta Winiecka

## Perspektywy tropologii

Popularność retoryki, a raczej jej ponowoczesnej mutacji nazwanej przez Michała Rusinka retorycznością<sup>1</sup>, jest zjawiskiem charakterystycznym zarówno dla nowych metodologii, jak i dla ponowoczesnej filozofii. Klasyczna retoryka traktowana jest jak ogromny rezerwuuar figur poręcznych do obrazowego i sugestywnego przedstawienia istoty nowych koncepcji. Tym, co stanowi o specyfice tych ujęć, jest całkowite zerwanie z tradycją myślenia o retorycznych figurach jako chwytach z poziomu wyśłowienia. Dla teoretyków takich jak Paul de Man czy Jacques Derrida liczy się przede wszystkim figuratywność jako sposób istnienia tekstów, w tym także filozoficznych. Takie ujęcie znosi zatem wielowiekowe problemy z podmiotem i referencją. Kategorie te przestają bowiem odsyłać do rzeczywistości zewnętrznej, traktowane są jako byty językowe, ponieważ pomiędzy światem istniejącym realnie a wypowiedzią o świecie nie istnieje żaden związek, bezpośrednie odniesienie. Dlatego każdy tekst może mówić o rzeczywistości, podmiocie, prawdzie i innych kategoriach metafizycznych jedynie w sposób przenośny, figuratywny. Przede wszystkim jednak mówi o sobie, o swym językowym statusie i własnej językowej złożoności, w której dzieło rozwarstwia się i rozrasta, lecz nie jest to głębia transcendencji, lecz wyłącznie języka stanowiącego grę lustrzanych odbić (u Foucaulta) czy tekstu ogólnego (u Derridy). Systematyzacji tych sposobów mówienia służą właśnie retoryczne tropy, czy raczej – ich nazwy, ukazujące ogólny mechanizm zadzierzgnięcia wewnątrztekstowej relacji między wypowiedzią i jej sensem. Ta perspektywa, bardzo swego czasu popularna, zmusiła humanistykę do ponownego przemyślenia swego statusu oraz odświeżenia własnych języków. To chyba największa zasługa radykałów dekonstrukcji, których artykuły

<sup>1</sup> M. Rusinek *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003.

dziś weszły już do kanonu lektur literaturoznawców. Nie chodzi zatem o to, by powtarzać tezy dekonstrukcji niczym prawdy wiary, lecz by uwzględnić jej dokonania na własnym polu badawczym.

Pora zatem sformułować zdanie dla zrozumienia intencji Agaty Stankowskiej<sup>2</sup> kluczowe. Autorka przeczytała i przemyślała owe kanoniczne teksty, które pozwoliły jej zakreślić myślowy horyzont współczesnej tropologii. Sama jednak pozostała wierna „starym metodologiom”, zaś nieufności wobec poszczególnych stwierdzeń poststrukturalizmu wielokrotnie daje wyraz w swej rozprawie. Powody owej niezgody mają uzasadnienie bądź merytoryczne, bądź – najczęściej – światopoglądowe. Za konkretnymi metodologiami kryją się bowiem określone systemy poglądów na świat i człowieka, których w żaden sposób pogodzić się nie da. Stankowskiej zaś zdecydowanie bliżej do hermeneutyki i antropologii niż do antymetafizycznej dekonstrukcji. Przede wszystkim zaś pragnie przestrzegać zasad naukowej obiektywności, pozostając, na tyle, na ile jest w stanie, zawsze na zewnątrz omawianego zjawiska. Jakkolwiek wiara w neutralność naukowej narracji budzić może niejaki wątpliwości, ów ideał przezroczystości dyskursu, przynajmniej w partiach opisowo-historycznych, wart jest podkreślenia. Książka Agaty Stankowskiej jest bowiem pierwszą w polskim literaturoznawstwie próbą napisania historii tropu poetyckiego. Autorka rozprawy tłumaczy swe zamierzenia we wstępie: „Fascynujące byłoby napisać [...] historię literatury jako historię tropów i figur retorycznych. Zacząć wypada jednak od skromnego przyczynku. Wybrałam zatem symbol, ironię i metonimię” (s. 8).

Jej postawa jest wyrazem przekonania o niewystarczalności literaturoznawczych, poetologicznych narzędzi do napisania historii literatury XX wieku. Zadanie to zaiste mordercze: uporządkować ogrom rozbieżnych koncepcji, głosów, projektów, dostrzec między nimi zależności i sprzeczności oraz stworzyć spójną, fraującą narrację na ich temat. Jeśli dzieje odwołań do retoryki nazwiemy tropologią, autorka snuje rozważania metatropologiczne, tj. porządkujące i systematyzujące obowiązujące współcześnie sposoby użyc tropów w refleksji filozoficznej i metodologicznej.

Agata Stankowska sama tak tłumaczy swój zamysł: „Zamieszczone w tej pracy studia [...] poświęcone są w zasadniczej mierze rekonstruowaniu wpływu filozoficznych i antropologicznych koncepcji na ewoluujące teorie tropu poetyckiego” (s. 7), przy czym rekonstrukcja historycznej drogi tropologii służy za tło opisu aktualnej sytuacji w refleksji tropologicznej. „Historia pozwala lepiej zrozumieć współczesność” (s. 7) – stwierdza autorka. To właśnie przekonanie o zadłużeniu współczesnej tropologii u poprzedników motywuje badaczkę do obszernych rekonstrukcji historii teorii tropów. Ponieważ jej zadanie jest pionierskie – nikt do tej pory nie podjął na taką skalę próby uporządkowania rozmaitych aspektów użycia retorycznych chwytów – uważa za niezbędne pokazanie związku użycia figur

<sup>2</sup> A. Stankowska *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

z określoną sytuacją filozoficzną, estetyczną i antropologiczną. Takie rzetelne, imponujące rozmachem podejście wydaje się bardzo potrzebne. Co więcej, obszerne partie teoretyczne, w których Stankowska jasno i klarownie rekonstruuje ewolucję poszczególnych figur czy raczej sposobów ich rozumienia i funkcjonowania w obrębie estetyki i filozofii, to dla kogoś zajmującego się teorią i literaturą współczesną lektura pasjonująca i pouczająca. Stankowska pokazuje, jak i dlaczego zmieniła się sytuacja literatury, skąd wynika taka popularność ujęć filozoficznych i dlaczego niezbędnym elementem wykształcenia każdego literaturoznawcy jest historia filozofii.

Nie zamierzam tu odtwarzać przebiegu wywodu Stankowskiej. Mogłoby to przynieść jej finezyjnym rozważaniom więcej szkody niż pożytku. Wskazać chcę jedynie na kilka wątków, które autorka podejmuje, a które wydają mi się szczególnie ważne, intrygujące i warte dyskusji.

Stankowska podkreśla historyczność ujęć tropów, co pozwala jej wskazać „przełomy estetyczne” w dwudziestowiecznej estetyce. Zwraca uwagę na fundamentalną relacyjność, dwupłaszczyznowość, dychotomiczność jako cechę konstytuującą przedmiot retoryki. Symbol, ironia i metonimia służą więc jako narzędzia opisu tej zmiennej dla różnych okresów naszej kultury relacji między podmiotem, tekstem i rzeczywistością. Teoretycy posługują się nimi po to, by opowiedzieć o kondycji podmiotu i statusie reprezentacji, która albo uobecnia to, co reprezentuje, albo to zastępuje.

Podkreślić należy, że książka Agaty Stankowskiej jest kontynuacją jej wcześniejszych zainteresowań badawczych. W *Wizji i równaniu* zaprezentowała się jako historyk literatury odkrywający poetycką epistemologię czytanych utworów. Już tam uruchamiała konteksty filozoficzne rekonstruując światopoglądowe zaplecze sporu o kształt poetyckiej wyobraźni.

„Konieczność takich odniesień wynika z przekonania, że o kształcie wyobraźni decyduje stosunek do rzeczywistości”<sup>3</sup> – pisała badaczka we wstępie do *Kształtu wyobraźni*. I nieco dalej: „Idealem wydawał mi się horyzont łączący trzy sposoby dialogu z tekstem, właściwe historykowi literatury, badaczowi idei i badaczowi poetyki. Stąd tak wielki akcent położony na związek między stylistycznym szczegółem, chwytem poetyckim a światopoglądem, na pytanie o znaczenie estetycznego wyboru dla filozofii twórczości”<sup>4</sup>.

Porównując jej drugą książkę z pierwszą można zauważyć, że mimo widocznej na pierwszy rzut oka zmiany proporcji między interpretacją tekstów i refleksją teoretyczną na korzyść tej ostatniej, nie jest to zmiana radykalna. Stanowi ona efekt pogłębiania się zainteresowań badawczych autorki, która konsekwentnie umieszcza cytane teksty w kulturowych, filozoficznych, a najogólniej: semiotycz-

<sup>3</sup> A. Stankowska *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Universitas, Kraków 1998, s. 10.

<sup>4</sup> Tamże, s. 11.

nych kontekstach. Niezmiennie natomiast interesuje ją proces historycznoliteracki. Tak właśnie, jako „funkcję procesu historycznoliterackiego, jako element ontologii tekstu i procesu kultury”<sup>5</sup> traktowała przed laty poetycką wyobraźnię. Teraz zaś w podobny sposób przygląda się karierze retorycznych tropów, które dawno przestały być – a, zdaniem Stankowskiej, w poezji nigdy nie były – wyłącznie chwytem stylistycznym. Liryka to – twierdzi badaczka – jedyna przestrzeń, w której retoryczne tropy zyskują znamię osoby, stają się wyrazem jej walki o twórczą, ale i egzystencjalną autonomię. O ile tak jednoznaczne stwierdzenie, przypisujące całej poezji cechy dyskursu bardziej autentycznego od innych, budzić może wątpliwości, to już jasno sformułowane przekonanie, że użycie określonego rodzaju figury, jego uprzywilejowana pozycja w twórczości określonego autora czy epoki zawsze ewokują sensy światopoglądowe, wydaje się niekwestionowalne i kluczowe dla prowadzonych rozważań. Trop głęboko ingeruje w relację między podmiotem poetyckim i światem, modyfikuje tę relację a przede wszystkim – posiada swój światopogląd, tj. zespół przeświadczeń o relacjach między podmiotem, światem i tekstem, ewokowany przez mechanizm powstawania figury. Lub jeszcze inaczej: każdy trop jest metaforą epistemologiczną. (Stwierdzenie to, rzecz jasna, dotyczy także metafory). Można więc powiedzieć, że światopogląd tropu wyraża a zarazem kształtuje światopogląd podmiotu twórczego. W tym miejscu Stankowska zdecydowanie wchodzi w spór z ponowoczesnymi tekstualnymi koncepcjami literatury. Wbrew radykalnym a przez to, zdaniem badaczki, zanadto generalizującym i upraszczającym diagnozom poststrukturalistów odmawiających wypowiedzi jakiegokolwiek związku z podmiotem, który ową wypowiedź generuje, Stankowska zakłada, że każde użycie określonego tropu jest aktem w pełni świadomym. Konsekwentnie prezentuje się zatem jako zdeklarowana wyznawczyni przekonania „o nieusuwalnej obecności intencji, która poetyckim użyciom tropu towarzyszy, podszycza jawnie lub skrycie jego teorie, a ostatecznie odsyła nie tyle do języka, ile osoby, która językiem włada, pozostając równocześnie w jego władaniu” (s. 9). Wedle Stankowskiej zmiany, które zaszły w refleksji lingwistycznej, filozoficznej, antropologicznej i estetycznej pod wpływem radykalnych dekonstrukcjonistów takich jak Derrida czy de Man, nie tyle unieważniają dotychczasowy sposób ujmowania relacji pomiędzy tekstem i jego zewnątrzem, co go komplikują, uwieloznaczniają, otwierają na nowe perspektywy badawcze. Często zatem przywołuje konteksty współczesnej myśli filozoficznej po to, by pokazać ich niewystarczalność, kontrowersyjność, nieuzasadniony radykalizm i pesymizm.

Jej refleksja przebiega dwutorowo: z jednej strony zajmuje ją filozofia i historia poetyckich tropów „fundujących styl i prezentujących specyficzny sposób poznania, myślenia i ustanawiania rzeczywistości” (s. 7-8), z drugiej zaś – opiera się na przeświadczeniu o roli tychże w poetyckiej praktyce, gdzie na poziomie stylistyki ujawniają swoją obecność jako tzw. małe figury. To właśnie rozróżnienie na – rozumianą zgodnie z klasycznymi podziałami – kategorię tropów i figur obecnych

<sup>5</sup> Tamże, s. 8.

na poziomie elokucji oraz pozatekstową płaszczyznę wielkich figur, w których te same tropy stają się figurami myśli a ich użycie konotuje konkretne decyzje nie tylko estetyczne, ale i światopoglądowe: filozoficzne i etyczne, wydaje mi się najciekawsze. Teza, że wielkie figury – dominujące w danej epoce, twórczości, stanowią nie tylko przyczynek do historii literatury pomyślanej jako historia użyć tropów i figur, lecz także stanowią wyraz epistemologicznej postawy poety, jest autorskim pomysłem Stankowskiej, który konsekwentnie stara się udowodnić. Twierdzi też – wbrew tym badaczom, którzy kategoriami retorycznymi posługują się w sposób wyłącznie przenośny – że pojawienie się wielkiej figury musi poprzedzić obecność tzw. małych figur, czyli tropów na poziomie stylistyki tekstu, gdzie trop jest kategorią estetyczną, anomalią językową powstającą wskutek celowych zabiegów na tekście. I tu budzą się moje wątpliwości. Przykłady wskazane przez Stankowską zdają się dowodzić bezwyjątkowości tej tezy, nietrudno jednak byłoby przywołać przykłady dzieł lub całych autorskich poetyk, w których obecność wielkich figur wcale nie łączy się z użyciem ich małych odpowiedników. Sama Stankowska zresztą też w niewielkim tylko stopniu pokazuje tę konsekwencję, skupiając się na warstwie światopoglądu a nie poetyki tekstów. Zdaje się raczej, że w przypadku współczesnej tropologii przenośność ujęć zaszała tak daleko, że między figurą retoryczną a jej filozoficznym zmetaforyzowanym odpowiednikiem nie ma żadnych związków.

Te wielkie figury, wyprowadzane z klasycznej retoryki, proponuje Stankowska nazywać ironicznością, symbolicznością, chiazmatycznością, alegorycznością itd. Często są one zaledwie metaforycznym przywołaniem tekstowych figur. „W istocie chodzi nie tyle o opisanie figur słów, co o przedstawienie figur myśli ponowoczesnej metodologii” (s. 17). Zachowana zostaje nadrzędna zasada rządząca ich powstawaniem: w przypadku alegoryczności jest to wiara w dualistyczną rozłączność substancji i formy; rzeczywistości i jej wystowienia. Symbol – przeciwnie – zakłada ich przenikanie. W rozdziale pierwszym badaczka przeciwstawiając symbol alegorii przypomina, że posługując się tą opozycją można opowiedzieć całą dotychczasową historię kultury śródziemnomorskiej. Wskazuje na początki nowoczesnej literaturoznawczej teorii symbolu w końcu XVIII wieku. Symbol mający obrazować ideę niewypowiadalną, odsyła do Platońskiej koncepcji dwupłaszczyznowości rzeczywistości jawnej i ukrytej, zjawiska i idei. Stopniowe monolitycznienie symbolu zacieraające rozgraniczenie między planem wyrażania (ulotnego zjawiska) i ukrytej treści (idealnego bytu), które oznacza stopniowe odchodzenie od ujęć klasycznych, Stankowska rekonstruuje odwołując się do kontekstów filozoficznych i estetycznych. Kariera symbolu jako bytu autonomicznego, subiektywnego, jest zasługą romantyków, ostateczne zaś rozejście się symbolu z rzeczywistością zewnętrzną nastąpiło w modernizmie, gdy poezja stała się formą ekspresji Ja. Ostatnim etapem ewolucji symbolu jest, jej zdaniem, postmodernistyczne symulakrum, pozbawione zewnętrznego odniesienia. Ponieważ jednak dla Stankowskiej zmiany te mają charakter historyczny i są odwracalne, nie ma jej zdaniem sensu rezygnować z tradycyjnej dwustopniowej definicji, ponieważ ów głę-

boki symbol może się jeszcze odrodzić. Historia symbolu służy uzasadnieniu tezy historycznoliterackiej, że „Staff-klasyk pozostaje w dużej mierze zakamuflowanym romantykiem porażonym modernistycznymi przeczuciami ponowoczesności” (s. 50). Ta intrygująca teza zostaje uzasadniona rozlicznymi, opartymi na rozległych kontekstach interpretacjami wierszy. Wątpliwości budzi jednakże kategoryczność stwierdzenia o przejściu symbolu w symulakrum. Tymczasem, gdyby uwzględnić koncepcje symulakryczności wywodzące się od antyplatońskiej filozofii Nietzschego, która znosi podział na świat pozorów i rzeczywisty, uzyskalibyśmy obraz już nie tak oczywisty. Oto bowiem negacja platońskiej metafizyki doprowadza samą rzeczywistość do stanu symulakrum: jest ona pozorowaniem (odczasownikowa forma użyta przez mnie w tym miejscu wskazywać ma na aktywny aspekt dziania się i zmienności), które nie ma swego modelu ani kopii. Jest przejawem nieustającego stawania się; Wiecznego Powrotu, w którym To Samo powraca jako Inne; w którym byt nie ma swej istoty, substancjalnej podstawy i tożsamości. Ścieżka, którą w ślad za Nietzschem podążają: Pierre Klossowski, traktujący język fikcji jako symulakrum; Deleuze, posługujący się symulakrum, by obalić uroszczenia reprezentacji, czy wreszcie Derrida, relatywizujący przeciwieństwa, zaprowadziłaby nas w inne rejony literatury i filozofii rozwijającej się poza dualną i hierarchiczną opozycją prawdy i jej przedstawienia.

Łatwo wytłumaczyć, dlaczego autorka pomija tę inną historię symulakrum. Dla Stankowskiej język jest systemem racjonalnym, podlegającym możliwym do sklasyfikowania mechanizmom. Poststrukturalne ujęcia języka literatury jako przestrzeni, którą cechuje „rana podwojenia” (Foucault) wcale nieretorycznego w klasycznym rozumieniu, zostają przez nią odrzucone już na wstępie, co owocuje takimi ujęciami, które wyłączają poza obszar jej zainteresowania stanowiska antyintencjonalistów takich jak choćby Foucault, który konstatuje, że po epoce panowania Retoryki i uprawomocnionej przez nią podwójności figur, w których jedno słowo odsyła literalnie do rzeczy, drugie do mowy Nieskończoności, nastąpiła epoka Biblioteki – w której język cechuje się horyzontalnością i odsyła jednopłaszczyznowo do innych książek. Teraz zaś jesteśmy świadkami precesji symulakrów, w której sam język „sprzeciwia się [...] językowi, by natychmiast go odtworzyć w wirtualnej przestrzeni (rzeczywistym przekroczeniu) zwierciadła, odnajdując tam kolejne zwierciadło i jeszcze jedno, i tak w nieskończoność? Nieskończoność złudzenia, tworzącego – po próżnicy – gęstość dzieła, ową nieobecność we wnętrzu dzieła, z której, paradoksalnie, ono samo wyrasta”<sup>6</sup>. Do czynienia mamy tu z kontrpropozycją dla racjonalnej, przejrzystej wizji ewolucji tropologii rozwijanej przez badaczkę. Ów antyracjonalny nurt szaleństwa, z natury swej antyretoryczny (retoryka wszak to domena rozumu), rzuca dodatkowe światło na problemy przełomów estetycznych, antropologii i ontologii literatury i pokazuje, że nie do zrealizowa-

<sup>6</sup> M. Foucault *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wyb. i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak [et al.], posł. M.P. Markowski, Fundacja „Aletheia”, Warszawa, s. 77-78. <http://rcin.org.pl>

nia jest marzenie o napisaniu historii całej literatury jako historii tropu. Nie jest więc jedyną możliwą wpisującą się w historię tropologii koncepcja symulakrum jako jednopłaszczyznowego następcy symbolu. Owa jednopłaszczyznowość jest raczej czymś pozornym, co pozwala określić moment końca klasycznej estetyki opartej na różnicy między przedstawieniem i wzorcem. Znosząc relację między rzeczywistością i jej przedstawieniem, symulacja przenosi głębię relacji w obręb języka, który traktowany jest jako niekończący się system lustrzanych odbić.

Kolejny rozdział poświęcony jest ironii i podejmuje problem jej związku z podmiotowością. Stankowska przywołuje niezwykle istotny aspekt jej użycia, który stanowi zarazem mocny argument na rzecz myślenia o tropie jako światopoglądzie. Otóż ironia – zanim stanie się chwytem – stanowi przede wszystkim określony typ postawy: wobec świata, podmiotu, języka itd. Ironia jako postawa jest kategorią bardziej filozoficzną niż literacką, wskazując na to wszyscy, którzy tą kategorią się zajmowali. Tak dzieje się też z postironią, która – w myśl koncepcji de Mana czytającego Schlegla – jest permanentną parabazą, niweczącą wszelką iluzję narcyjniści. Taka ironia, rozumiana jako gest czystej negacji, niezwiązanej z egzystencjalnymi roszczeniami podmiotu, który jest raczej jego nieobecnością stale ujawnianą przez nieadekwatny i „obcy” język, staje się, zdaniem Stankowskiej, nieprzydatna. Pozostaje elementem czystej, językowej gry. I znów można byłoby polemizować z takim – zanedo chybą spłaszczającym problem – ujęciem. Stankowska sugeruje, że uczynienie z ironii figury tekstowej, oderwanej od zewnątrz-tekstowego podmiotu, jest sygnałem postironiczności pozbawionej wymiaru egzystencjalnego. Tymczasem egzystencjalna głębia „postironii” kryje się w tym, że pozostawia kwestię wyrażalności osoby całkowicie poza zasięgiem języka. Obnaża złudzenia polegające na możliwości dotarcia do jakiegoś autentycznego Ja, zwłaszcza że – o czym należy pamiętać – coś takiego jak pewien swych granic, samoświadomy podmiot, jest złudzeniem filozofów. Dystans pomiędzy niedostępnym Ja empirycznym podejmującym próby wyrażenia siebie i będącym ich efektem Ja tekstowym nie redukuje wszak kwestii retoryki do poziomu tekstu, a jedynie pokazuje, że tekst nie jest w żaden sposób wyrazić nawet cząstkowej prawdy o osobie. Świadomość tej niemożności jest właśnie świadomością ironiczną. To za jej sprawą niemożliwe jest zapanowanie nad tekstem, którego ciągłość i spójność podawana jest nieustannie w wątpliwość. Tak jest przynajmniej w nurcie refleksji poststrukturalistycznej reprezentowanej przez de Mana, który interpretując ironię Schlegla odsłania jej tragiczny wymiar. To, co dla Schlegla było drogą uzyskania wolności i panowania nad dziełem, wedle de Mana stanowi jedynie kolejny poziom tragicznej samoświadomości artysty, który wcale poprzez ów akt samoobnażenia nie zbliża się do bycia sobą „prawdziwym”. Ten moment, w którym dekonstrukcja pokazuje niemożliwość przejścia od refleksji retorycznej do refleksji antropologicznej, czy raczej: czyni antropologię aspektem retoryki tekstu, Agata Stankowska zupełnie pomija. Śledząc postironię w tomiku Izabeli Filipiak *Madame Intuita*, pokazuje niemożliwość funkcjonowania jakiegokolwiek formy ironii bez wstępnego założenia o istnieniu instancji podmiotowej, która jest jej źródłem.



Wnioskowanie Stankowskiej jest logiczne i konsekwentne z przyjętego przez nią punktu widzenia, podkreślanego wielokrotnie, dla którego jedną z apriorycznych oczywistości jest, że „Język pozwala zbudować styl, ten natomiast wyraża pierwotną wobec siebie wizję świata, człowieka, sztuki” (s. 18). To jedno z tych założeń, które trzeba przyjąć. Stankowska nie bierze bowiem pod uwagę możliwości, w której język jest czymś wobec podmiotu niezależnym, jest *simulacrum*, gdzie – to Foucault – rzeczy „są własnym obrazem (pustym obrazem), nietrwałym widmem, zwodniczą myślą; przedstawiają siebie poza swą boską obecnością, choć odsyłają do niej – są obiektami skierowanej w dal pobożności. Być może należałoby jednak bardzo uważnie przyrzeć się etymologii słowa: czyż „symulować” nie znaczy „przyjść razem”, być równocześnie sobą i odsuniętym od siebie? Być sobą w innym miejscu, które nie jest miejscem narodzin, macierzystą glebą percepcji, lecz tkwi w bezmiernym dystansie, w najbliższym zewnątrz? Być poza sobą, ze sobą, w jakimś „razem z”, gdzie przecinają się dale”<sup>7</sup>.

W kolejnym rozdziale Stankowska, odnosząc się do znanej pary metafora–metonimia, przypomina, że ta opozycja opisuje estetyczne napięcia między poetykami realistycznymi i „nierealistycznymi” i wskazuje na „renesans zainteresowania w filozofującej humanistyce” (s. 24) tą drugą, jako figurą odzwieczającą postulowaną przyległość między tekstem a osobą, językowym wystąpieniem a doświadczeniem egzystencjalnym podmiotu. Stankowska wskazuje na metonimię jako na przeciwwagę dla ponowoczesnych ujęć ironii, które odmawiają podmiotowi możliwości adekwatnego wyrażenia swego Ja. Owa inna zasada metonimii, omówiona szczegółowo na przykładzie dzieła Różewicza oraz Kantora, umiejscawia ten trop między gestem językowym i autobiograficznym, i stanowi wyraz światopoglądu najbardziej zbliżonego do stanowiska Stankowskiej.

Książka ta jest zresztą w szczególności sposobem autotematyczna, tj. egzemplifikuje w pewnych partiach dylematy teoretyczne tematyzowane w wywodzie. Te przejawy samoświadomości pozwalają autorce ustrzec się przed największym niebezpieczeństwem, tj. przed uprzywilejowaniem metodologii, myślenia teoretycznego, modelowego, kosztem konkretnych realizacji tekstowych, które stanowią tych teoretycznych ujęć żywą egzemplifikację i uprawomocnienie.

„Nie ogląda się dzieła teatralnego, bierze się pełną odpowiedzialność za wejście do teatru... Nie można się z niego wycofać” – pisał Tadeusz Kantor w *Teatrze śmierci* (s. 247), formułując w ten sposób postulat współodpowiedzialności aktora i widza za kształt teatru, który winien pozostawać w ścisłym, bezpośrednim związku z rzeczywistością. Zarówno twórca, poszukujący artystycznych środków wyrażenia swego stanowiska wobec współczesnej sytuacji człowieka i kultury, w której żyje, jak i widz uczestniczący w realizacji teatralnego „dzieła” nie wychodzą z tego doświadczenia bezkarni. Wejście do teatru, podobnie jak – pójdźmy krok dalej interpretując tytułową formułę książki Stankowskiej – pisanie poezji, jest decyzją głęboko etyczną. Granica pomiędzy sztuką i rzeczywistością jest bardzo umowna,

<sup>7</sup> M. Foucault *Dystans, aspekt, źródło*, przekł. F. Komendant, tamże, s. 84.

iluzoryczna wręcz, bo „Przestrzenią tego spektaklu-bycia nie jest scena wypełniona scenografią i wypełniona reżyserską krzątaniną, lecz aktor, który [...] nie ma grać, ale być” (s. 203). Aktor wnosi do spektaklu swoją indywidualność, багаż doświadczeń i pomysłów, estetyczna asceza środków sprzyja więc „egzystencjalizacji” teatru, jego odteatralizowaniu, które – paradoksalnie – prowadzi do, jak pisze badaczka, „arcyteatralności”. Stankowska ową współodpowiedzialność aktora i widza za spektakl przenosi na akt pisania poezji, który jest ustanawianiem relacji między egzystencjalnym, czyli pozajęzykowym doświadczeniem i jego poetyckim, figuratywnym, wysłowieniem. Znaczy to, że po etapie „metafizyki obecności” oraz fazie jej zaprzeczenia, nadszedł w historii filozofii moment kolejnego przewartościowania, który Stankowska nazywa za metodologami historii i archeologami „nową ontologią”. Relacja między rzeczywistością i jej przedstawieniem, między tym, co prawdziwe i tym, co figuratywne, wcześniej wymazana z dyskursu przez Nietzschego i jego następców, zostaje tu zawiązana ponownie już nie jako metafizyczna zależność między zjawiskiem i bytem, ani jako ponowoczesna koreksja między tektowym przedstawieniem i jego również tekstowym sensem, lecz „między przedstawieniem a planem egzystencji, doświadczeniem” (s. 21). Takie stanowisko, rekonstruowane z perspektywy historyka idei, pozwala jej odnaleźć powiązania między życiem i postawą człowieka a kształtem poetyckim jego dzieła i, dalej, światopoglądem formy, w tym także użytych tropów, zgodnie z wyrażonym przez wielu badaczy przeświadczeniem o ontologicznym wymiarze figur.

Pora wyjaśnić wreszcie, że ta reguła współodpowiedzialności dotyczy także czytelnika i badacza poezji, a więc również, a może przede wszystkim, autorki rozprawy o teorii i historii tropu poetyckiego: poezji nie czyta się bezkarnie. Tego w żadnym miejscu Stankowska nie pisze wprost. Taki sposób myślenia przenika jednak cały jej wywód. W partiach poświęconych polemikom z ujęciami poststrukturalistycznymi, redukującymi złożone relacje między dziełem i jego zewnątrzem, badaczka eksponuje swe przywiązanie do antropologizującego literaturę ujęcia. Antropologizującego, tj. czyniącego zeń przestrzeń manifestacji przekonań i doświadczeń konkretnego człowieka, który używa figur, wiedząc, że ich użycie ma również wpływ na kształt myśli. I tylko takie – świadome i chciane realizacje – interesują Stankowską. Z góry zatem odrzuca te teorie – wyrażane przez Lacana, Foucaulta czy de Mana – które uprzywilejowują materię języka dając mu władzę nad podmiotem i tym samym pozbawiając sam podmiot wpływu na to, co zostanie powiedziane.

Parafrazując tytuł rozprawy Agaty Stankowskiej, który sam jest parafrazą przywołanej tu myśli Tadeusza Kantora, chcę zatem podkreślić, że książka ta jest nie tylko nową, ciekawą propozycją połączenia refleksji teoretycznoliterackiej z perspektywą antropologiczną, filozoficzną i estetyczną, które służą konstrukcji porządku historycznoliterackiego. Jest to projekt przywracający rangę słowu poetyckiemu, pokazujący, że, jeśli tylko traktować ją serio, poezja także dziś ma wiele do powiedzenia w sprawie współczesnego świata i człowieka. Aby jednak ów głos był znaczący, trzeba nauczyć się innego czytania, odważyć się wyjść poza granice lite-

raturoznawczego dyskursu i zobaczyć, jak na kształt poezji oddziałują języki współczesnej humanistyki. Że nie jest to zależność wyłącznie wmówiona, narzucona przez przyjętą perspektywę metodologiczną, Stankowska dowodzi przekonująco i ze znanstwem, sięgając po dostępne współczesnej humanistyce narzędzia pojęciowe. Poezja współczesna sama domaga się oświelenia przez inne dyskursy. Jako wyraz sposobu bycia w świecie aktualizuje całą gamę możliwości, jakie ma dziś do dyspozycji człowiek. Agata Stankowska korzysta z rozmaitych metod i narzędzi, za każdym razem traktując je jako dodatkowe źródło wiedzy z zakresu teorii tropu. Tak rodzi się nowy przedmiot badań: historia teorii tropów poetyckich.

**Elżbieta WINIECKA**

## Abstract

**Elżbieta WINIECKA**  
**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### Perspectives of Tropology

Book review: Agata Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* [‘No poetry is written with impunity. From the theory and history of poetic trope’], Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2007.

The present excerpts of the theory and history of poetic trope attempt at outlining the history of uses of three poetic tropes: symbol, irony, and metonymy. Whilst drawing broad philosophical and anthropological perspectives, Ms. Stankowska shows their interpretative usefulness for the techniques used by 20th-century literary historian, while consistently defending the subjective perspective of the literary-historical process. The article discusses the strengths and weaknesses of such a concept.