

Autotematyzm – – antyrealizm?

Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki*

Agnieszka Waligóra

* Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” nr DI2017/008947: „Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989”.

Badania zależności między autotematyzmem a realizmem podjął się pośrednio już Artur Sandauer w swych poświęconych metarefleksji artykułach *Konstruktywny nihilizm, O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku* i *Samobójstwo Mitrydatesa*¹. Mimo pozornej antytetyczności nurtów, z których jeden „wyraża się obecnością w utworze literackim wypowiedzi o pisaniu tegoż utworu, a zatem wypełnieniem zawartości przedmiotowej utworu literackiego problematyką pisarstwa”², drugi zaś określa „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością”³, da się zauważyć zachodzące między nimi zależności. Wynikają one zarówno z procesu przemian literackich – Sandauer widzi bowiem autotematyzm jako swoistą konsekwencję kryzysu realizmu

¹ Wszystkie teksty opublikowane zostały w zbiorze *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969.

² E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 54.

³ Zob. *realizm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 5, Wrocław 2008, s. 462.

– jak i wspólnego pola zainteresowań, którym jest relacja twórczości artystycznej ze światem zewnętrznym.

Według autora *Liryki i logiki* rozwijające się od XIX stulecia prądy artystyczne, takie jak właśnie realizm czy samotematyzm⁴, są rezultatem stopniowego zamierania sztuki. Proces jej powolnej śmierci rozpoczyna się wraz z narodzinami nowożytności – wówczas działalność artystyczna traci bowiem charakter obrzędowy, przestając być integralnym elementem rzeczywistości⁵. Nowoczesna specyfikacja prowadzi do swoistego rozszczepienia świata: etyka, estetyka i epistemologia stają się odrębnymi dziedzinami, niemożliwymi do ponownego scalenia. Tym samym podmiotowi odebrana zostaje jedność poznania – bezpośredniość kontaktu ze światem. Tęsknota za utraconą naiwnością owocuje najpierw (między innymi) ideami rewolucji estetycznej, która próbowała będzie ustanowić nowe spoiwo rozbitej świadomości w postaci sztuki, później zaś – powstaniem poetyki realistycznej, usiłującej nadać wytworom artystycznym pozór rzeczywistości i tą drogą przywracającej jej rolę poznawczą i władzę sądenia.

Jednocześnie pojawiają się jednak działania przeciwne, wypływające ze świadomości nieodwracalności straty, a także narastającego kryzysu wiary w zdolności epistemologiczne podmiotu. Symptomaticznie staje się więc chociażby ironia romantyczna, która ujawnia obecność autora czy narratora w dziele i tym samym podważa „prawdziwość” utworu, demaskując jego umowny charakter oraz zależność od twórcy⁶. Równocześnie nurty takie jak symbolizm zwracają uwagę na wielopoziomowość samej rzeczywistości, zauważając ukrytą głębię empirii i testując możliwości dotarcia do przestrzeni wymykających się poznaniu racjonalnemu albo w ogóle mu niedostępnym⁷. Wówczas rozpoczyna się przygoda człowieka, który odrzucił „wszelkie wydarzenia, jakie podsuwa świat zewnętrzny i wyobraźnia”⁸, przenosząc uwagę z postrzeganego na samo postrzeganie oraz jego sprawcę. Nieufność wobec zdolności i szans odwzorowywania świata, powiązana z wyczerpaniem idei klasycznych, prowadzi w swej radykalnej wersji do przekonania, że jedyną przestrzenią, której prób opisania można się podjąć, jest życie wewnętrzne podmiotu (innymi słowy – jego psychika; jest to wersja pierwotnie przychylna względem nowoczesnej idei samoświadomej jednostki, później oczywiście wielokrotnie dekonstruowana, między innymi przez Zygmunta Freuda) bądź autonomiczna przestrzeń dzieła sztuki.

Sandauerowska koncepcja dwutorowej ewolucji sztuki narracyjnej, prowadząca od realizmu osobne ścieżki psychologizmu i autotematyzmu⁹, wymaga jednak komentarza. Jak się bowiem wydaje, wspomniane nurty łączy coś więcej niż tylko wspólne źródło, za jakie badacz

⁴ Pojęcia tego używam wymiennie z autotematyzmem wyłącznie ze względów estetycznych.

⁵ Zob. A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, [w:] tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1969, s. 347.

⁶ Zob. tamże, s. 348 i dalsze.

⁷ Interpretacji autotematyzmu „symbolistycznego” – nieeksplicytnego, opartego w dużej mierze na poetyckich metaforach – podjął się Andrzej Niewiadomski w swej książce *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.

⁸ Zob. tegoż, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] tegoż, *Liryka i logika...*, dz. cyt., s. 37.

⁹ Zob. tegoż, *O ewolucji sztuki narracyjnej XX wieku*, [w:] tegoż, *Liryka i logika...*, dz. cyt.

uznaje kryzys czy wyczerpanie poetyki realistycznej. Utwory metarefleksyjne skupiają się albo na podmiocie tworzącym, który tematyzuje własną działalność artystyczną lub siebie samego jako kreatora, albo na wytwarzanym przedmiocie – artefakcie sztuki. Pierwsza z dróg – choć w oczywisty sposób różna od psychologizmu – wydaje się w pewien sposób łączyć go z autotematyzmem, który skupia się wprawdzie tylko na jednym, ale za to niezwykle w sztuce istotnym aspekcie psychiki czy emocjonalności podmiotu (tym związanym z aktywnością twórczą). Choć za właściwą metarefleksję uznaje się zwykle tę skupioną na samym dziele literackim, ewentualnie warunkach jego wytwarzania, warto zwrócić uwagę na to, że zakres zastosowania pojęcia autotematyzmu uzależniony jest od koncepcji literatury oraz preferowanej metody badań. Strukturalizm zatem – a to on był metodą dominującą w badaniach nad autotematyzmem – koncentrował się przede wszystkim na utworze jako specyficznym układzie samozwrotnych znaków, jednak na przykład w świetle teorii performatywnej czy badań nad afektywnością równie zasadne wydaje się zaakcentowanie obecności podmiotu tworzącego. Tym samym autotematyzm i psychologizm – oba problematyzujące kondycję podmiotu oraz szukające nowych rozwiązań formalnych wobec braku zewnętrznych przedmiotów odniesienia – wydają się sobie swoiście pokrewne.

W „tradycyjnym” autotematyzmie – tym definiowanym w XX stuleciu przez szkoły strukturalno-semiotyczne, a wspieranym przez modernistyczne przekonania o kreacyjnym autorstwie i charakterze dzieła artystycznego – kluczowa była jednak właśnie koncepcja formy: twórczość przestaje być zatem szukaniem czy dopasowywaniem estetycznego kształtu do znaczeń, jakie chce się przekazać, stając się zamiast tego eksperymentowaniem z generującymi sensy środkami podawczymi. Nie bez powodu zatem charakterystyczna nomenklatura pojawiła się już w szkicach Sandauera, który zauważał, że „problematyka [utworów Paula Valéry’ego – A.W.] zawarta jest tu nie tyle w treści, co w strukturze utworu”¹⁰. Pisał o tym także Włodzimierz Bolecki, łącząc zjawisko z narodzinami modernizmu: „«nowa sztuka» nie miała się zaczynać – jak dotychczas – od dodawania formy do przedmiotu, lecz odwrotnie. Jej inicjalnym elementem stawała się forma, podczas kształtowania której przedmiot dopiero się wyłaniał”¹¹. Odwrócenie uwagi od świata zewnętrznego następuje zatem w momencie, gdy nadchodzi kryzys idei dotyczących możliwości odzwierciedlenia rzeczywistości w sztuce oraz szans poznania jej w ogóle. W sytuacji, w której owa zewnętrżność nie dostarcza już znaczeń możliwych do przekucia w kształt literacki¹², istotna staje się albo indywidualność artysty (a następnie ogólnie psychika), albo autoteliczne właściwości zamkniętego i skończonego dzieła sztuki.

Jest to oczywiście niezwykle uproszczona historia metarefleksji, uwzględniająca niektóre tylko konteksty: wiadomo bowiem, że samotematyzm ma także inne realizacje i stosowany był z rozmaitych przyczyn – na przykład awangardom służył do wykazywania „antymetafizycznej” konstrukcji utworu, korespondującej z ideą artysty jako *homo faber*. Pokazuje to jednak, że realizm i autotematyzm są ze sobą – być może paradoksalnie – nieodłącznie związane.

¹⁰Tegoż, *Konstruktywny nihilizm*, dz. cyt., s. 37.

¹¹W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 31.

¹²Tu pojawia się oczywiście problem modernistycznej niewystarczalności języka.

W perspektywie rozwojowej i chronologicznej można widzieć samotematyzm jako naturalną konsekwencję czy kontrapunkt poetyki realistycznej – po przepracowaniu pewnego poglądu na sztukę pojawił się inny, bazujący na wykazanych lub zdemaskowanych przez dany nurt niedowładach i niezdolnościach. Można więc autotematyzm widzieć także jako polemikę z wcześniejszymi poglądami na literaturę – wyraźnie metarefleksyjna *nouveau roman* bywa wszak widziana jako dyskusja z powieścią realistyczną¹³. Niezależenie jednak od optyki, realizm i autotematyzm okazują się odmiennymi ujęciami tych samych problemów: referencjalności oraz możliwości poznania i zdolności sztuki, dokonywanymi w obrębie artystycznych zmagania z nowoczesnością.

Choć mają one różne zakresy znaczeniowe – realizmem nazywa się często całą historyczno-literacką epokę, tworzy on wyrazisty nurt o charakterystycznych środkach artystycznych, podczas gdy metarefleksja jest raczej stałym, choć rozmaicie ujmowanym tematem literackim – łączy je to, że oba określają pewne poetyki¹⁴ obdarzone wyraźnymi implikacjami światopoglądowymi i filozoficznymi. Tym samym, choć są one sobie w pewien sposób przeciwstawne, mogą być ujmowane jako różne metody konceptualizowania jednego z kluczowych problemów produkcji artystycznej ostatnich stuleci – relacji sztuki z rzeczywistością. Można podejść do sprawy także bardziej radykalnie – o ile uzna się przestrzeń sztuki za jedyną dla niej samej poznawalną, a formę dzieła artystycznego za swoisty autonomiczny mikrokosmos, autotematyzm staje się jedynie pewną wersją realizmu. Mówi on bowiem o jedynej w pełni dostępnej dla twórczości artystycznej referencjalności – tej skierowanej ku własnemu wnętrzu, o aktywności, która się właśnie dokonuje, narzędziach własnej pracy czy polu funkcjonowania artefaktów. Jest to jednak przekonanie ściśle modernistyczne¹⁵, zatem – choć ciekawie naświetla ono relację między omawianymi nurtami – nie wydaje się, by było zasadne wobec współczesnych utworów literackich czy koncepcji dzieła i autora.

Realizm i autotematyzm oddziela również zakres występowania. Realizm kojarzony jest niemal wyłącznie właśnie z dziewiętnastowieczną prozą, autotematyzm zaś – obserwowany wyraźnie również dziś – zasadnie rozpatruje się także w poezji. Jak czytamy w *Słowniku terminów literackich*, „realizm obejmuje swym działaniem w zasadzie tylko gatunki fabularne, na poezję oddziaływał jedynie wtórnie”¹⁶. Jako kierunek „wypełniający epokę między romantyzmem a naturalizmem” realizm jest, po pierwsze, szeroką tendencją, obejmującą sobą wszelkie dziedziny sztuki – nawet jeśli tylko pośrednio oraz, po drugie, swoistą dialektyczną przeciwwagą dla obecnej już romantycznej ironii. W takim ujęciu realistyczną nazwać można także powstałą wówczas poezję, byłoby to jednak określenie chronologiczne (tego typu co poezja romantyczna czy poezja młodopolska), nie zaś problematyzujące treść czy styl. Jako wspomniane już „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku,

¹³Realizm, [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 462.

¹⁴O poetyce autotematycznej pisze sam Sandauer, aplikując pojęcie do polskiej humanistyki, zob. *Samobójstwo Mitrydatesa*, dz. cyt., s. 372 i dalsze.

¹⁵Znajduje ono oczywiście kontynuację w postmodernizmie, choć tam wypływa z nieco innych przesłanek i wiąże się z inną ideą twórcy czy dzieła artystycznego.

¹⁶Tamże.

respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością” realizm ma niewiele wspólnego z „lirykującą się” już poezją, jednak ponownie jawi się jako kontrapunkt dla wzbierających już nastrojów kryzysu referencjalności¹⁷ – obie tendencje datuje się bowiem mniej więcej od połowy XIX wieku. Natomiast „w znaczeniu bardzo ogólnym równa się on „możliwościom poznawczym sztuki” – i wówczas jest bardzo ściśle związany z poetyckim autotematyzmem¹⁸.

Metarefleksyjność utworów wypływa bowiem często właśnie z pytań o epistemologię i jej granice, w swym najradykałniejszym wydaniu sugerując, że sztuka jest w stanie próbować poznać wyłącznie własne wytwory¹⁹. Poszukiwanie „istoty poezji” okazać się może wariantem refleksji ontologicznej w ogóle (czy istnieje esencja literatury – i jak?), to prowadzi zaś do podstawowego dla realizmu zagadnienia – co i jak można poznać? co jest nam dostępne i jakie to jest? Ewentualne odpowiedzi na te pytania są zaś przekazywane środkami odpowiadającymi koncepcji tej rzeczywistości: jeśli zatem panuje optymistyczne i racjonalne przekonanie o jej zrozumiałości i obiektywności, będzie ona opisywana za pomocą możliwie klarownego i prostego języka. Jeśli natomiast wierzyć w jej głębię i istnienie przestrzeni ukrytych – sięgnąć można po symbol, sugerujący istnienie sensów niedostępnych empirycznie. Charakter stylu realistycznego może okazać się po prostu analogonem przekonań o rzeczywistości pozaliterackiej – zestawem narzędzi i chwytów, którymi naśladuje się postulowany charakter świata zewnętrznego. Zmienny charakter realizmu determinują zatem zmienne wizje i warunki rzeczywistości, rozszerzające i modyfikujące zakres znaczeniowy pojęcia w zależności od ogólnego poziomu wiedzy, paradygmatów badań, produkcji artystycznej – czy nawet wyczuwalnego *Stimmung* epoki.

Jest to oczywiście bardzo szerokie rozumienie realizmu oraz mocne rozmywanie jego historycznoliterackich granic, niemniej w takiej – znacznie rozszerzonej – perspektywie łączy się on wyraźnie również z liryką, choć jest to problem bardziej skomplikowany. Oryginalnie realizm był bowiem z poezją mocno skojarzony – jak pisał Henryk Markiewicz, „ściśle związek teorii poezji z refleksją filozoficzną sprawił, że prawie równocześnie pojęcia «realizm» i «idealizm» przeniesiono na twórczość literacką”²⁰. Równocześnie zauważano, że „realistyczny” nurt sztuki słowa odróżnia się wyraźnie od prądów „idealistycznych”, które skupiają się na podmiotowym „Ja” autora²¹, a miano poezji realistycznej przynależy raczej twórczości opisowej czy historycznej. Tym samym realizm wydaje się niemożliwy do pogodzenia z dominującym współcześnie modelem poezji lirycznej, skupionej wszak na perspektywie jednostki, a nie obiektywnym przedmiocie poznania. Wydaje się jednak, że w świetle

¹⁷Zwłaszcza jeśli zwrócić uwagę na rozsadzanie poetyki realistycznej w jej własnym obrębie, czego dokonuje Gustaw Flaubert, opisując głównie fantazje i wyobrażenia swoich bohaterów.

¹⁸Warto zauważyć także, że zanim realizm stał się pojęciem estetycznym, przeszedł długą drogę – od średniowiecznej scholastyki, przez oświeceniowe teorie głoszące obiektywność przedmiotu poznania, aż do „postawy zdroworozsądkowej”, zob. H. Markiewicz, *Realizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 816.

¹⁹Wyostrenie takich przekonań przyniósł oczywiście postmodernizm, który sugerował, że dzieła artystyczne obracają się wyłącznie we własnym zamkniętym kręgu.

²⁰Zob. H. Markiewicz, *Realizm*, s. 816.

²¹Zob. tamże.

przemian umysłowości, jakie od połowy XIX stulecia niewątpliwie nastąpiły, ujmowanie mowie poetyckiej – także w jej wydaniu lirycznym – możliwości poznawczych nie jest już uprawnione.

Jeśli rezerwujemy pojęcie „rzeczywistości” wyłącznie dla owej obiektywnie (a współcześnie raczej – intersubiektywnie) poznawalnej empirii, sprawa wydaje się oczywista – liryka koncentruje się wszak na przeżyciach podmiotowych. Jednak humanistyka (w związku na przykład ze zwrotem afektywnym) zauważa, że przestrzeń emocji i subiektywnych wrażeń nie jest wcale mniej „rzeczywista” niż świat materialny. Warto zauważyć także, że nawet skrajnie „zsubiektywizowana” liryka operuje medium języka, który jest ponad wszelką wątpliwość intersubiektywnym narzędziem komunikacji. W perspektywie tekstualnej zaś nawet obiektywny świat materialny jest zresztą uwikłany w rozmaite dyskursy, które uniemożliwiają bezpośrednie poznanie – jak uczy między innymi hermeneutyka podejrzeń, niewinność jest jedynie złudzeniem i retoryczną grą. Sztuka nie jest zdolna odwzorowywać po prostu „tego, co jest”, ponieważ nie istnieje obiektywna rzeczywistość: za empirią schowane są mechanizmy władzy, widzimy ją przez pryzmat dostępnych nam narzędzi i słowników, z perspektyw, które są narzucane i modyfikowane w zgodzie z interesami opresorów. Wikłanie się w spory toczony przez humanistykę i filozofię analityczną znacznie wykraczają oczywiście poza problematykę niniejszego tekstu – warto zauważyć jednak, że współczesne badania filozoficzne powracają do dyskusji dotyczących charakteru rzeczywistości, posuwając się zarówno do ironicznych przekonań, że „istnieje wszystko, co istnieje”²², jak i kojarzonej między innymi z Quentinem Meillasoux spekulacji²³.

Po drugie zaś – problemem pozostaje kwestia środków podawczych. Mianem poezji realistycznej określano utwory możliwie mało hermetyczne, opisujące mową wierszowaną pewne wyścinki „konkretnej” rzeczywistości – na przykład konkretne historyczne wydarzenia. Teorie XX stulecia przekonały już jednak, że każda poezja oparta jest na pewnym rodzaju metaforze, a domaganie się od niej zrozumiałości, prostoty i bezpośredniości jest negowaniem jej fundamentalnych cech, co ciekawe – wysuwany często w tezach przypominających krytykę realizmu socjalistycznego²⁴. Metaforyzacja nie zaprzecza też wcale ścisłemu związkowi z rzeczywistością: współczesne językoznawstwo wykazuje bowiem, że myślimy metaforami także w życiu codziennym, choć stopień trudności i charakter przenośni poetyckich oczywiście znacznie odbiega od tych, którymi posługujemy się w mowie potocznej²⁵.

Ciekawe wnioski przynieść może tu także spojrzenie na metaforę w kontekście inopii – jeśli bowiem każdą przenośnię potraktować jako wypełnienie zauważalnego w języku braku, a także jako określanie pewnego elementu przeżywanego świata, który do tej pory nie znalazł dla siebie nazwy, można dojść do wniosku, że metafora ma ogromny potencjał poznawczy, a co za tym idzie – ma go również poezja. Jak pisał Kazimierz Stępnik, przenośnia tworzy

²²W.V.O. Quine, *O tym, co istnieje*, [w:] *Z punktu widzenia logiki. Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1969.

²³Zob. *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przed. A. Badiou, przeł. P. Herbich, Warszawa 2015.

²⁴Zob. J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35.

²⁵Zob. np. G. Lakoff, M. Johnsen, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

możliwości poznania²⁶. Prowokuje to wprawdzie do odświeżenia modernistycznej dyskusji, czy nie tworzy się tym odrębnych i autonomicznych poetyckich światów, a także skłaniać do namysłu o ewentualnym stosunku owych światów do potocznie rozumianej rzeczywistości (na przykład w perspektywie tekstualnej – jeśli wszystko jest tekstem, dlaczego nie uznać „rzeczywistego” istnienia przestrzeni wykreowanej w języku?). W pewien sposób jednak tworzy też pomost między „odrealnioną” poezją, operującą estetyzowanym, trudnym językiem i odnoszącą się często do kwestii abstrakcyjnych a światem zewnętrznym.

W dziełach autotematycznych problem charakteru przedmiotu poznania jest jednak o tyle prostszy, że poznanie samego dzieła artystycznego lub autopsja własnej psychiki czy aktywności twórczej wydaje się jednym z najmniej dyskusyjnie „rzeczywistych” pól odniesienia poezji. W związku z teoriami performatywnymi czy somatycznymi nie da się już też ignorować postaci twórcy, który przestaje być po prostu pewną tekstową rolą, stając się materialną i afektywną jednostką. Wiele zależy tu oczywiście od obranej perspektywy – różne metodologie rozmaicie konceptualizują charakter literatury oraz procesy jej nadawania i odbioru. Twórczość artystyczna, rozumiana jako zestaw artefaktów, oraz osoba autora czy autorki istnieją jednak niezaprzeczalnie empirycznie i intersubiektywnie, a zatem – mamy do czynienia z nazywaniem pewnej rzeczywistości. Pozostaje oczywiście pytanie o sposób, w jaki koncepty te zostają zaprezentowane: liryka dysponuje jednak mnogimi stylami, hermetyczność nie jest wcale wyznacznikiem mowy poetyckiej²⁷. Ponownie warto też zaznaczyć korespondencję między definicją czy wyobrażeniem rzeczywistości a próbami jej literackiego odwzorowania. Jeśli wierzymy w przejrzystość, zrozumiałość i poznawalność świata, znajduje to odbicie w środkach artystycznych. Kiedy zaś żywimy przekonanie o jego zasadniczej niepoznawalności, trudnościach w rozumieniu, wyjaśnianiu i interpretacji, może to zaowocować skomplikowanym i niejasnym językiem literatury. Co bowiem w sytuacji, w której rzeczywistość jest niewytłumaczalna i rozbija przyzwyczajenia poznawcze? Czy bardziej przystawalnym do niej językiem nie będzie ten, który w pewien sposób mimetyzuje przypisywane jej cechy?

Najbardziej radykalnym przykładem byłoby tu oczywiście zjawisko traumy: czy wypada postulować jakikolwiek sposób omawiania cudzego cierpienia lub sytuacji granicznych albo tworzenie logicznych i spójnych narracji o tragicznych wydarzeniach? Problem ten przepracowywany był oczywiście przez badania pohołokaustowe, zastanawiające się jednak nad wagą świadectwa, jak i etyczną oceną estetycznej reprezentacji Zagłady²⁸. Można jednak zadać pytanie z zupełnie innej perspektywy: co bowiem z przestrzenią internetową i nowomedią, oraz rzeczywistością niewirtualną, na którą technicyzacja wywarła już wyraźny wpływ? Co ze współczesnym przebudźcowaniem, rozproszeniem czy estetyką szumu? Z pewnością są one częścią rzeczywistości, nawet jeśli rzeczywistości dookreślonej jako wirtualna. Cybernetyka przemodelowuje również całą ontologię dzieła artystycznego oraz koncepcję autorstwa i podmiotowości, każąc zastanowić się nad „zamknięciem” i autonomią utworów hipertekstowych

²⁶Zob. K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988, s. 33 i nast.

²⁷Warto też zaznaczyć, że nawet współczesna poezja niezrozumiała jest (nie)zrozumiała wyłącznie dla kogoś – hermetyzm nie jest więc wartością absolutną, zob. J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*.

²⁸Zob. np. A. Ubortowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007 (zwł. rozdział IV – *W kręgu „mowy przemieszanej”*). *Trauma. Tożsamość, narracja*.

czy performatywnych, pozbawionych jedynej, ostatecznej i ustalonej formy oraz powstających już nie dzięki intelektualnej kreacji artysty, a poprzez odpowiednie programy. Zmiana charakteru „rzeczywistości” w obliczu postępującej technicyzacji (a także urynkowania czy globalizacji) jest zresztą szeroko w poezji najnowszej omawiana – podobne wątki pojawiają się na przykład u Konrada Góry, Macieja Taranka, Katarzyny Fetlińskiej czy Radosława Jurczaka.

W związku ze zmiennymi ideami rzeczywistości można zatem zadawać pytania o realizm rozmaitych wytworów artystycznych, raczej testując nimi i rozszerzając pojęcie, niż przykrywając do uznanego przed kilkudziesięciu laty zakresu. Warto też oddać głos samej literaturze, która dostarcza interesujących przykładów obrazujących także praktyczny wymiar połączeń między autotematyzmem a realizmem. Tak dzieje się na przykład w wierszach Tomasza Pułki, tragicznie zmarłego reprezentanta współczesnej poezji niezrozumiałej. Poeta ten bardzo często sięgał w swej twórczości po tematykę nowych mediów, zastanawiając się nad rolą języka w stechnicyzowanym świecie, wykorzystywał też estetykę glitchu i postmodernistyczne strategie rewingowe. Ową słynną „niezrozumiałość” jego poezji można widzieć poniekąd właśnie jako rezultat przebudźcowania i zapętlenia podmiotu w systemach znaków, programach i rozmaitych tekstach kultury, w których jednostce coraz trudniej się odnajdywać i komunikować – stąd pozostaje jej jedynie słowna żonglerka i maska trickstera²⁹. W poezji Pułki nie brakuje jednak także utworów poważniejszych, problematyzujących ów negatywny wymiar doświadczanej rzeczywistości, zaś wiersze autotematyczne okazać się mogą nieoczekiwaną pomocą w interpretacji całej jego twórczości. Metarefleksyjne konteksty utworów dają nieoczekiwane ułatwienie interpretacyjne i punkt wyjścia: w obliczu niejasnych referencji danego utworu – jedna pozostaje oczywista. Jest nią przestrzeń niego samego czy po prostu przestrzeń sztuki.

Pochodzący z roku 2012 tom *Cennik* otwiera wiersz *Kochana liryko*. Utwór ten stać się może nie tylko doskonałym przykładem omówionych wcześniej związków między autotematyzmem i realizmem. Pokazuje on także, jak zmieniło się myślenie o autotematyczności i „realistyczności” literatury w obliczu rozmaitych transformacji, jakim nasza rzeczywistość – a w tym i cała humanistyka – uległa wraz z czasem. Jak czytamy:

Gdybyś zdjęła powinności i wymyła nerwy
 obserwując drżenie między akcentami
 – tu zęby trafiają na grudkę krajobrazu –
 łykanymi na czczo z okruchami lustra,
 mogłabyś wyznaczyć się do odpowiedzi i
 udzielić mi pytań, jakie tobą stawiam,
 gdy chcę lekceważyć zamiast być przed
 czasem, gdy na siebie czekam³⁰.

²⁹Taką postawę można zresztą odnaleźć i u innych poetów młodego pokolenia, na przykład wspomnianego już Radosława Jurczaka. Pułka jest jednak poetą ciekawym i zmiennym – o ile młodszy o kilka lat Jurczak dość konsekwentnie łączy w swej liryce żart z powagą, o tyle raczej obce są mu wiersze „codzienne”, proste i całkowicie pozbawione ironicznego dystansu, które w przypadku Pułki da się jednak zaobserwować.

³⁰*Wybieganie z rajy. 2006–2012*, red. J. Mueller, K. Sztafa, Stronie Śląskie 2017, s. 181.

Już sam tytuł udowadnia, że w myśleniu autotematycznym zaszła spora zmiana. Wiersz o poezji nie musi już zatem nosić tytułu *ars poetica* ani być normatywnym, systematycznym wykładem poglądów na istotę literatury. W wypadku cytowanego utworu mamy do czynienia raczej z zapisem emocjonalnego stosunku podmiotu tworzącego do sztuki. Właśnie ów afektywny wymiar metarefleksji ukazuje także nowe konteksty dla kojarzonej z samotematyzmem autonomii: o ile zwykle kojarzyła się ona z walką o niepodległość sztuki wobec rzeczywistości, zwolnieniem jej ze wszelkich zewnętrznych obowiązków i postulowaną autotelicznością, o tyle poezja najnowsza odzyskuje dzięki niej często pole dla podmiotu.

W tym wierszu akurat dzieje się to poprzez atmosferę intymności, jaką wprowadza skojarzenie tytułu z adresowaniem listu do ukochanej osoby, ale także wyraźne zaakcentowanie tworzącego „ja”. Liryka nie jest już zatem po prostu abstrakcyjną liryką. Jest – po pierwsze – czymś, do czego podmiot ma osobisty stosunek i z czym wchodzi w emocjonalną relację, oraz – po drugie – przestaje być podporządkowana autorowi-kreatorowi, zyskując własną, odrębną podmiotowość już dzięki otwierającej utwór personifikacji. Tym samym dzieło zyskuje wyraźny wydźwięk etyczny: wszelkie wytwory, z którymi obcujemy, nie są nam już zatem podległe (liryka nie jest tu „moja”, a zatem – „należąca do mnie”), ale wchodzi z nami w interesującą relację wzajemnej zależności. Artysta, choć dalej widziany jako ktoś, kto tworzy (a nie na przykład – kodyfikuje w roli Barthes’owskiego skryptora, czy programuje w związku z cybernetycznymi kontekstami poezji Pułki), nie jest już jednak modernistycznym kreatorem, ujawniającym swą genialną indywidualność.

Cały wiersz odwołuje się właśnie do owego spersonifikowanego modelu literatury. Nie ma więc przykazania, by zdjęć z liryki powinności i „wymyc jej nerwy”: tego może dokonać tylko ona sama – ma więc możliwość wyboru, którą sugeruje tryb warunkowy. Literatura staje się tu czymś na poły niezależnym od autora, choć wciąż jest z nim silnie związana: jak się wydaje, nie jest to już jednak relacja władzy, a stosunek innego typu. Przede wszystkim więc poezja niczego nie musi – ma podmiotową sprawczość i niepodległość, która daje jej możliwość sprzeciwu wobec autorskich zamiarów oraz zewnętrznych konwencji. Propozycja „wymycia nerwów” sugeruje też, że współczesna liryka zrezygnować może z historycznych koncepcji poezji, odcinając się od wysokich rejestrów i wzniosłości, zalecając jej uspokojenie – czy, w drugim rozumieniu tego wersu, przyznając wymiar terapeutyczny (można bowiem „wymyc nerwy” własne, jak i cudze: autora lub odbiorcy). W związku z tym literatura traci charakter sakralny i elitarny, zyskując raczej pewną autonomię, która pozwala obcującemu z nią na kontakt intymny i osobisty. Tym samym większą wagę zdobywa „drżenie między akcentami”. Wydaje się ono sygnałem obecności podmiotu w niepodległym mu skądinąd tekście. Akcenty są bowiem naciskiem stosowanym przez osobę mówiącą: drżenie sugeruje więc konkretną, psychosomatyczną reakcję osoby tworzącej/czytającej na tekst (na przykład wzruszenie, zdenerwowanie). Ważniejszy od wszelkich innych zobowiązań sztuki okazuje się tu więc jej wpływ na podmiot – wytwarzający ją lub konsumujący.

Co jednak ciekawe, to właśnie owe „drżenia” podmiotu są ogniwem łączącym literaturę z innymi elementami rzeczywistości. „Grudka krajobrazu” może być uznana za postulowane przez poetyki realistyczne odwzorowanie świata zewnętrznego: to właśnie poprzez odbior-

cę (poezji) twórczość łączy się z tym, co wobec niej transcendentne. Wiersz ten wyraża niemożliwość dalszej wiary w odniesienie całkowite – złapanie słowami rzeczywistości czy poznanie totalne, z owej rzeczywistości pozostają jednak grudki: z całą pewnością da się więc w poezji zawrzeć choćby elementy świata zewnętrznego. W dalszych wersach owe grudki wymieszane są z „okruchami lustra”. Zwierciadło jest – po pierwsze – ustaloną metaforą mediów sztuki: konotuje wszelkie formy podawcze czy raczej pryzmaty, przez które kontaktujemy się z przekazywanymi sensami³¹. Tym samym Pułka zwraca w omawianym wierszu uwagę na nieodłączny element estetycznego przetworzenia treści w literaturze: nie jest ona w stanie przekazać treści bez artystycznej obróbki, a nawet – nie takie jest jej zadanie. Lustro kojarzy się jednak także z teoriami mimetycznymi – pragnieniami, by sztuka wiernie odzwierciedlała rzeczywistość. Z owych idei pozostały wyłącznie okruchy; utwór nie reprezentuje wiary w możliwość dotarcia słowem do rzeczywistości czy kalkowania jej środkami artystycznymi, nie wyraża jednak także żalu z powodu klęski możliwych prób. Akceptuje się tu zaś fakt, że wspomniane realistyczne i mimetyczne idee są praktykowane fragmentarycznie: nawet więc jeśli poezja nie zawrze w sobie krajobrazu (będącego zapewne synekdochą empirii w ogóle), będzie posiadać jego grudkę – stąd też lustro pojawia się jedynie w okruchach.

To jednak właśnie przeżuwanie owych grudek i okruchów wywołuje wspomniane drżenie podmiotu – jego emocjonalną czy somatyczną reakcję na kontakt z rozpoznawalnym i odczuwalnym elementem rzeczywistości. Poezja jest tu więc o tyle realistyczna – warto bowiem podkreślić ponownie, że utwór omawia relację z rzeczywistością właśnie na polu rugowanej z poetyk realistycznych liryki – o ile odwołuje się do czegoś, co ma dla odbiorcy czy autora znaczenie, wiąże się z jego przeżyciami czy problematyzuje jego kontakty ze światem zewnętrznym. Niemożliwa jest łączność z tym, co pozaartystyczne, bez medium w postaci osoby tworzącej lub konsumującej, o realizmie w liryce mówimy więc właśnie wówczas, gdy proces lektury i wytwarzane oraz interpretowane sensy literatury w jakiś sposób korespondują z doznawaną rzeczywistością, w jakiś sposób ją nazywają. Warto zwrócić też uwagę na zawartą w utworze czysto cielesną wizję konsumowania literatury: wypowiedanie słów kojarzone jest z gryzieniem czy połykaniem, a zatem czytanie (lub pisanie) przestaje być czynnością sakralizowaną, stając się czymś codziennym, prostym – a nawet pożywnym, pożytecznym.

W kolejnej części wiersza powraca jednak zagadnienie samozwrotności poezji i jej autonomii. To do liryki należy sprawczość stawiania się do odpowiedzi – żadna zewnętrzna koncepcja ani władza podmiotu nie jest w stanie zmusić jej do przyjęcia jakichkolwiek zadań czy przekonań. Literatura widziana jest zatem jako byt częściowo niezależny: można interpretować ową wizję na różne sposoby, wydaje się jednak, że nie chodzi tu o powrót modernistycznych idei esencjalnych, które kazałyby widzieć twórczość jako element innej, autonomicznej rzeczywistości, do której podmiot dopiero szuka dostępu. Może to jednak sugerować, że twórczość nie jest nigdy ani w pełni zależna od autora, ani w pełni od niego odrębna. Pierwsza

³¹Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, zwłaszcza rozdz. II – *Naśladowanie a zwierciadło*, s. 40 i nast.

możliwa interpretacja odwołać się może ponownie do etyki: jak uczył już Emmanuel Lévinas, niemożliwy jest etyczny kontakt z jakimkolwiek elementem rzeczywistości, jeśli odmawia mu się własnej i niepowtarzalnej podmiotowości³². By relacja z poezją nie była relacją władzy, a – na przykład – Derridiańską antyhierarchiczną, demokratyczną przyjaźnią³³, liryka musi mieć chociażby częściową autonomię. Druga droga rozumienia zastosowanej w wierszu personifikacji jest zaś umocowana w kontekście właśnie autotematycznym. „Liryka” nie jest bowiem możliwa do opisanego w jednym wierszu: składają się na nią rzesze różnorodnych poglądów, użycie, teorii czy konwencji. Pojedynczy metarefleksyjny utwór nie jest w stanie wyrazić „istoty” literatury, pozostaje ona bowiem hipostazą wielu istniejących dawniej i obecnie idei i dzieł. Indywidualne wiersze mogą zatem jedynie sugerować, w jakim kierunku powinny zmierzać działania literatury-jako-całości.

Gdyby jednak liryka wyznaczyła się – jej „decyzja” nie jest bowiem zależna od działalności jednego autora, a od całej społeczności piszącej, kultury, umysłowości, tradycji, warunków społecznych, ekonomicznych, politycznych – do odpowiedzi, mogłaby w końcu udzielić odpowiedzi na pytania, jakie poprzez nią stawia podmiot. Przede wszystkim – zyskałaby zdolności poznawcze, choćby te w skali mikro: byłaby w stanie dostarczyć wiedzy czy doświadczeń potrzebnych dla przynajmniej jednego podmiotu, to jest autora. W obliczu zdegradowanych idei modernistycznych nie byłyby to już pytania dotyczące poznania absolutnego czy dotarcia tak czy inaczej rozumianej rzeczywistości. Liryka miałaby wówczas zastosowanie przede wszystkim do poznania indywidualnego, dostarczając jednostce wyjaśnień odnoszących się do przeżywanego przez nią świata oraz jej własnej osobowości.

Nie mamy tu już bowiem do czynienia z podmiotem nowoczesnym, samoświadomym i czyisto racjonalnym, ale z osobą, która ma reakcje psychofizyczne i „na siebie czeka” – dopiero własną osobę stwarza i próbuje zrozumieć. Owo „czekanie na siebie” jest więc całkowicie odmienne od koncepcji kartezjańskich, sugeruje bowiem, że budowanie własnej podmiotowości jest nieustającym procesem, zaś tworzenie – często podświadomym ewokowaniem treści, które przed skodyfikowaniem są dla nas samych niejasne. Twórczość artystyczna oraz następne konsumowanie literatury okazują się więc pomocne w procesie zdobywania (samo)wiedzy: gdy podmiot „lekceważy zamiast być przed czasem” zajmuje wobec literatury pozycję swoiście podrzędną – (samo)poznanie nie dokonuje się przed procesem tworzenia, a po nim. Pisanie jest więc sytuacją na poły podświadomego dostrzegania możliwych problemów i refleksji, które rozwiązane mogą zostać dopiero później – o ile poezja wyznacza się, by na nie odpowiedzieć, a zatem o ile znajdzie się w niej właśnie to, czego nieświadomy jeszcze podmiot po omacku szuka.

Liryka nie udziela tu więc odpowiedzi, lecz stawia pytania – a zatem w trakcie swego powstawania i odczytywania uzmysławia jednostkom, jakie kwestie wymagają ich wysiłku interpretacyjnego czy szczególnej refleksji. Powraca tu więc problem inopii: poezja nie daje

³²Zob. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnątrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, przekł. przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998.

³³Zob. *Polityka przyjaźni*, przeł. T. Zarębski (z języka angielskiego), „Odra” 2001, nr 7–8.

gotowych rozwiązań, a jedynie tworzy warunki poznania; okazuje się tym, co uświadamia nam istnienie niepostawionych jeszcze pytań, które dopiero w procesie kodyfikacji i lektury dostrzeżone zostają jako kwestie nurtujące i prowokujące do refleksji. Usprawiedliwia to także swoistą „niezrozumiałość” liryki w wykonaniu Tomasza Pułki – jak może być ona jasna i zrozumiała, skoro jest dopiero narzędziem poznania jeszcze niejasnego i niezrozumiałego świata?

SŁOWA KLUCZOWE:

TOMASZ PUŁKA

polska poezja najnowsza

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą zarysowania relacji między pojęciami realizmu i autotematyzmu. Wycho-
dząc od koncepcji Artura Sandauera, który uznawał rozwój poetyki samotematycznej za kon-
sekwencję wygaśnięcia idei realistycznych, tekst odwołuje do powiązań zachodzących między
pozornie sprzecznymi tendencjami w historii literatury, wspierając się myślą filozoficzną i ję-
zykoznawczą. Proponowane tezy poparte są praktyką w postaci interpretacji wiersza *Kochana
liryko* Tomasza Pułki, pokazującego, jak najnowsza polska poezja ustawia się względem moż-
liwości poznania rzeczywistości w sztuce oraz samej definicji sztuki.

realizm

autotematyzm

NOTA O AUTORZE:

Agnieszka Waligóra – ur. 1995, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół polskiej poezji najnowszej i jej kontekstów teoretycznych, filozoficznych i politycznych. Wybrane publikacje: *Final „Imiesłowów”. Interpretacja wiersza [***Razić, urazić, porazić, wrazić...] Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniński, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015; *Poeta i pismo. O dwóch utworach Stanisława Barańczaka*, [w:] *Ścieżki interpretacji. Szkice nie tylko o poezji*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, Poznań 2017; *Poezja anestetyczna. „nice” Barbary Klickiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33; *Polska poezja najnowsza wobec Holocaustu*, [w:] *Work in progress. Konfrontacje trzeciego pokolenia po Zagładzie*, red. J. Budzik, Kraków 2018. |