

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

PASAŻ TEKSTOWY

CZYTANIE MIASTA JAKO FORMA
DOŚWIADCZANIA PRZESZŁOŚCI
WE WSPÓŁCZESNYM ESEJU POLSKIM

Katarzyna Szalewska

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

39

PASAŻ TEKSTOWY



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

PASAŻ TEKSTOWY

CZYTANIE MIASTA JAKO FORMA
DOŚWIADCZANIA PRZESZŁOŚCI
WE WSPÓŁCZESNYM ESEJU POLSKIM

Katarzyna Szalewska

Publikacja dofinansowana przez Prorektora ds. Nauki,
Wydział Filologiczny i Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Katarzyna Szalewska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1850-9
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

Rodzicom

Wprowadzenie

Jednym z fundamentalnych doświadczeń modernizmu¹ jest doświadczenie bycia-w-mieście. Jego reprezentacji nie trzeba długo szukać, starczy przywołać kanon powstałych wówczas tekstów. Paryż, Wiedeń, Praga, Londyn czy Nowy Jork stają się bohaterami nowoczesności, a ich heroiczne dzieje zapisane przez wiernych kronikarzy – Apollinaire’a, Musila, Whitmana, Kafkę i wielu innych – nie ograniczając się do roli budulca literackiej przestrzeni, przemieniają się w lustro rozpoznania antropologicznych. W jednej z bardzo już dziś wielu prac rozważających związki pomiędzy modernizmem a miastem – *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art* – czytamy:

Dla tego utożsamienia fakt przekształcania się miasta w metropolis ma charakter fundamentalny. Widzimy, jak pewne tematy w sztuce i refleksji wyewoluowały jako szczególny rodzaj odpowiedzi na nowe formy rozwoju dziewiętnastowiecznego miasta. Widzimy (...) jak zachodziło to poprzez mnogość konkretnych przemian artystycznych, wspieranych przez nowe (i konkurujące ze sobą) koncepcje estetyczne, w realiach miejskich wczesnego wieku dwudziestego: oto moment „sztuki modernistycznej”².

¹ Niejednoznacznego pojęcia modernizmu używam za Richardem Sheppardem, który próbując znaleźć cezurę literatury modernistycznej stwierdza: „Choć powszechnie akceptuje się okres 1885–1935, niektórzy krytycy sytuują jego początek nawet w roku 1870 (by objąć Nietzschego i Rimbauda), podczas gdy inni, głównie północnoamerykańscy, sytuują jego koniec w latach pięćdziesiątych (co pozwala objąć wczesne powieści Władimira Nabokowa, późną poezję Williama Carlosa Williamsa, abstrakcyjny ekspresjonizm oraz dzieła stworzone pod wpływem modernistów europejskich, którzy wyemigrowali do USA)” – R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 72.

² *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, ed. E. Timms, D. Kelley, Manchester 1985, s. 15.

Doświadczenie bycia-w-mieście, zanurzenia się w żywiole metropolii, z różnorodnymi konsekwencjami rozpoznania własnej sytuacji w przestrzeni (od euforycznego zachwytu możliwościami surrealistycznej transformacji miasta w *Wieśniaku paryskim* Aragona, przez nad-realną, alegoryczną, mityczną Wenecję u Manna, po klaustrofobiczne uwięzienie w Pradze Kafki), okazuje się paralelne wobec zmian wewnątrz samego poznającego podmiotu (jak szaleństwo bohatera powieści *Malte* Rilkego, które znajduje sprzymierzeńca w paryskich ulicach; jak labilność przestrzeni miejskiej w *Ulisessie* Joyce’a itd.). To właśnie interferencja pomiędzy podmiotowością a przestrzenią czyni powyższy temat tak nośnym, awansując go bez wątpienia na jedno z najważniejszych zagadnień literatury modernistycznej i późniejszej. Tym samym jednak zarówno olbrzymi potencjał miasta jako swoistego *ready-made* sztuki modernistycznej, jak i liczba jego artystycznych opracowań, wariantów oraz bogactwo topiki urbanistycznej literatury dwudziestowiecznej uniemożliwiają całościową refleksję nad problemem miejskości w niniejszych rozważaniach. Nie sprostają one również zawartym w obfitej literaturze przedmiotu analizom związków pomiędzy miastem a modernizmem, metropolia a nowoczesnością, czy to poszukiwaniom typologii problematyki urbanistycznej w sztuce, czy to kulturoznawczym praktykom nastawionym na badanie antropologii przestrzeni miejskich³.

Tekst niniejszy został bowiem napisany z odmiennego punktu widzenia na powyższe kwestie – wyrósł mianowicie z przekonania, że doświadczenie wielkomiejskie jako istotny element modernistycznej *epistémé* zrodziło swoistą formę wypowiedzi, która to doświadczenie reprezentuje. Ta linia refleksji początek swój bierze z następującej analogii poczynionej przez Michela de Certeau:

Akt chodzenia jest dla systemu miejskiego tym, czym wypowiadanie (*speech act*) jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzi. Na najbardziej podstawowym poziomie ów akt pełni właściwie potrójną funkcję „wypowiadania”: jest to proces *zawłaszczania* systemu topogra-

³ Na ten temat zob. np. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005; *eadem*, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

ficznego przez pieszego (podobnie jak mówiący zawłaszcza i przejmuje język); jest to przestrzenna *realizacja* miejsca (podobnie jak akt mowy jest dźwiękową realizacją języka); wreszcie zakłada on *relacje* między zróżnicowanymi układami, to znaczy pragmatyczne „umowy” w postaci ruchów (podobnie jak wypowiedzanie słowne stanowi „alokucję”, „osadzając innego naprzeciw” rozmówcy, i uruchamia różnego rodzaju umowy między współrozmówcami). Wydaje się więc, że chodzenie może być określone wstępnie jako przestrzeń wypowiedzania⁴.

Panegiryk zrodził się z potrzeby społecznej wyrażonej w instytucji mecenatu, romantyczną balladę w jej wysokoartystycznym wydaniu umożliwiło zainteresowanie ludowością i wiara w metafizyczny wymiar rzeczywistości; tekstowy pasaż – eseistyczny gatunek, którego wyznacznikom zostały poświęcone rozważania ujęte w tej książce – powstaje jako zapis jednostkowego przeżycia przestrzeni miejskiej. Jest więc swoistym notatnikiem przechodnia i jeśli de Certeau porównuje akt chodzenia do aktu mowy, można pójść dalej – w gatunku wypowiedzi, jakim jest pasaż, widząc ekwiwalent pieszej wędrówki:

Wędrawanie przechodniów ujawnia pewien ciąg żartów i uników, podobnych do „zwrotów” albo „figur stylistycznych”. Odnajdujemy w nim pewną retorykę chodzenia. Sztuka „układania” zdań ma swój odpowiednik w sztuce zmieniania tras. Podobnie jak zwykły język, sztuka ta określa i łączy style i użycia. *Styl* wyszczególnia „językową strukturę, która ujawnia w wymiarze symbolicznym (...) podstawowy sposób bycia człowieka w świecie”; oznacza to, co pojedyncze. *Użycie* określa zjawisko społeczne, przez które ujawnia się w istocie jakiś system komunikacji; odsyła do jakiejś normy. Oba zakładają jakiś „sposób działania” (mówienia, chodzenia itd.), z tym że styl rozumie go jako szczegółowe wykorzystanie symboliczności, a użycie jako część pewnego kodu. Krzyżują się w celu stworzenia jakiegoś stylu użycia będącego jednocześnie sposobem bycia i sposobem działania⁵.

Opierając się na założeniu istnienia zgodności „między figurami werbalnymi a figurami wędrownymi”⁶, rozważania niniej-

⁴ M. de Certeau, *Wyznaleźć codzienność: sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 99.

⁵ *Ibidem*, s. 101.

⁶ *Ibidem*, s. 101.

sze zmierzają do zrekonstruowania „retoryki chodzenia”, która stanowi wyróżnik tekstów literackich nazwanych tu tekstowymi pasażami. W takim ujęciu pasaż jako gatunek przeżywający swój rozkwit w ostatnich dekadach XX wieku byłby spadkiem po modernistycznym z ducha doświadczeniu indywidualnego przeżycia przestrzeni miejskiej, a korzeni jego „genealogicznego drzewa” należałoby szukać przede wszystkim w twórczości Charles’a Baudelaire’a i Waltera Benjamin.

Nie sposób pisać o pasażu, nie wprowadzając myśli Benjamin, wyrażonej przede wszystkim w zwieńczających jego twórczość *Pasażach*⁷. Pisane przez prawie dwadzieścia lat monumentalne dzieło pozostało nieukończone, przypominając bardziej niż wszystkie znane nam wypowiedzi literackie realizację toposu Księgi jako zapisu całościowego, summy nowoczesności, nieukończonej, bo do ukończenia niemożliwej. Marzenie Benjamin, by poprzez cytaty, zestawianie głosów innych, zza których dobywa się głos samego autora, wyartykułować nowoczesność, wypowiedzieć wszystko, co kryje zarówno miasto realne, jak i to ze snu, zaowocowało kilkusetstronicowymi zapiskami zebranymi i wydаныmi przez Rolfa Tiedemanna. Wieloaspektowość tego dzieła, labiryntowość tej specyficznej narracji, montaż wypowiedzi, meandry Benjaminowskiej pofragmentowanej myśli z jej dialektycznym ujmowaniem nowoczesności – jako upadku i szansy jednocześnie – zyskuje koherencję w ramie modalnej, którą w dziele tym pełni stereometryczna analogia między nowoczesnością a dziewiętnastowiecznym Paryżem jako jej laboratorium i artefaktem, między miastem a pasażem architektonicznym jako oszklonym przejściem między budynkami. Rytem przejścia naznaczona jest przy tym również Benjaminowska metodologia. Jego uprawianie nauki staje się w *Pasażach* przechodzeniem od dyskursu naukowego – socjologicznego,

⁷ Nie sposób tu choćby zarysować myśli Benjaminowskiej, której tylko fragmenty pojawiać się będą w dalszych rozważaniach. Odsyłam więc do pracy R. Rózanowskiego, *Pasaże Waltera Benjamin. Studium myśli*, Wrocław 1997; A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin*, Kraków 2012. O obrazowaniu miasta w *Pasażach* zob. G. Gilloch, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Oxford–Cambridge–Malden 1997 (szczególnie ważne dla powyższych rozważań uwagi o związku ubranistycznej myśli Benjamin z doświadczeniem modernizmu s. 93-167).

filozoficznego, historycznego – ku mistyce, subiektywizmowi, pomieszaniu świata żywych i zmarłych, ku miejskiej epifanii. Od pozycji badacza–obserwatora miasta ku postawie guślarza, kapłana mistycznie pojętej historii.

Przekonanie Waltera Benjamina o przejściowości literatury dziewiętnastowiecznej

sprawdzało się przede wszystkim w naturalnej zdolności literatury do łączenia dyskursywnego i figuratywnego przedstawiania. O ile literatura jako jedna z form artystycznych stanowi w pismach Benjamina oczywisty, świadomościowy odpowiednik idei „przejścia”, architektura pasaży jest jej przestrzenną realizacją⁸.

Tekstowy pasaż powstaje z ruchu ku przejściom, przejściom wielorakim – od miasta realnego do wyobrażonego, od teraźniejszości do przeszłości, od kondycji spacerowicza do figury anioła, od miasta do pasażu jako miasta w miniaturze, wreszcie – od pasażu architektonicznego do tekstowego. Ostatnia metamorfoza leży u podstaw wypowiedzi literackiej. Jej konsekwencje bowiem mają charakter filologiczny – wiara w możliwość dyskursywnego odwzorowania przestrzeni miejskiej implikuje jej utekstowanie, zmienia status budynków, instytucji, nazw ulic. Odtąd stanowią one nie tyle elementy topograficzne, ile – figury myśli, które, zwerbalizowane, budują specyficzną orację, świadectwo nowoczesnej postawy artystycznej. Jej deklaracją staje się przechadzka po mieście jako pretekst do snucia intelektualnej refleksji, do narodzin literackiego gatunku, jakim jest pasaż tekstowy. Gatunku (*genus*) organicznie związanego z miejscem (*locus*), przestrzenią transgresywną miejskich przejść, która w takim ujęciu staje się również przestrzenią literackiego dyskursu; tak jak figury myśli przyjmujące kształt „geometryczny”, świadczący o ich specyficznej roli w tekstowym pasażu – roli językowych odpowiedników architektury miejskiej.

Stereometryczne, jak lektura *Pasaży* Waltera Benjamina, okazują się związki między miastem, nowoczesnością, doświadczeniem i jego artykulacją, architekturą oraz – co tu najważniejsze – procesem ich utekstowania. Tylko ich wzajemna koegzystencja, u której

⁸ E. Rewers, *Literaturyzacja życia, czyli o zamykaniu uniwersum dyskursu literackiego*, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 94–94.

podstaw istnieje przejście właśnie (przekroczenie architektury na rzecz tekstu i tekstu na rzecz geometrii budynków), umożliwia zaistnienie określonego typu wypowiedzi literackiej, która w procesie konwencjonalizacji przekształca się w gatunek. Właściwą przestrzenią przekroczenia zaś jest metafora. Niniejszą rozprawę funduje metafora tekstowego pasażu jako gmachu myśli, dyskursywnego korelatu pasażu architektonicznego, a kolejne części przedstawionych tu rozważań będą tylko wyciąganiem konsekwencji z tegoż utożsamienia.

Pasaże tekstowe analizowane w niniejszej rozprawie nie są, oczywiście, dosłownym odwzorowaniem dzieła Benjamina ani na płaszczyźnie formalnej, ani inwencyjnej. Nie pojawia się w nich również *explicite* żaden ślad lektury niemieckiego myśliciela⁹. Jednak figura *flâneura*, namysł nad przeszłością, skłonność do kontemplowania i kolekcjonowania jej szczątków, wreszcie specyficzny typ wrażliwości na miejską przestrzeń, w wymiarze fizycznym i wyobrażonym, uprawniają do wpisywania ich w tradycję Benjaminowską. Tym bardziej że podstawą podjętej tutaj analizy stała się Benjaminowska z ducha myśl łącząca wielorakimi analogiami miasto, nowoczesność, architekturę i – tekst.

Wyjątkiem pośród przywoływanych tu autorów, oszczędnych w wypowiedziach pozwalających śledzić ich świadomość genologiczną, jest Krzysztof Rutkowski, który nie tylko stylizuje własny cykl *Paryskie pasaże* (formalnie i, przede wszystkim, tematycznie) na dzieło Benjamina, ale i poświęca jego myśli oraz życiu wiele fragmentów swoich esejów. Co więcej, Rutkowski zasłynął jako twórca dwóch gatunków literackich¹⁰ – przepowieści i pasaży (choć w przypadku tego drugiego ściślej należałoby mówić, że go zaadaptował).

⁹ Choć w tym kontekście ciekawie przedstawia się jeden z wczesnych esejów Adama Zagajewskiego – *Twórca wśród przetwórców* ze zbioru *Drugi oddech*, w którym czytamy między innymi: „Współlistnienie (...) dwóch tak różnych elementów, eseistycznej fantazji i ciasnego doktrynerstwa to jeden z podejrzanych cudów Benjamina. Pisma jego przypominają lejek, szeroki u góry, gwałtownie zaś zwężający się ku dołowi” – A. Zagajewski, *Drugi oddech*, Kraków 1978, s. 70.

¹⁰ Jak informuje czytelnika tekst na 4. stronie okładki *Ostatniego pasażu. Przepowiedź o byciu byle-jakim* (Gdańsk 2006).

Przepowieść jest przypowieścią, przepowiednią i zaklęciem szeptanym nad dymiącym trójnogiem, kiedy zastąpił składanego w ofierze kozła. (...) Przepowieść jest prozą gęstniejącą w poezję, a więc dąży ku milczeniu. (...) Czym jeszcze jest przepowieść? Pokłonem dla Waltera Benjamina. (...) Przepowieść jest kądzielą, smolnym pękiem łuczyna, kotłem wódki i kosturem Guślarza. Librettem do Dziadów. Obrzędem świętokradzkim. Tańcem nad przepaścią¹¹.

Genologiczne innowacje Rutkowski nie tylko aplikuje do własnej twórczości, ale i reinterpretuje w ich kategoriach tłumaczone przez siebie teksty. W posłowniu do *Seksu i trwogi* Pascala Quignarda, cytowaną książkę *Życie sekretne* tegoż autora, opatruje uwagą: „podobnie jak cała jego twórczość, jest – jednocześnie – powieścią, traktatem, poematem, przypowieścią, przestrogą, testamentem, esejem (próbą całości), baśnią, dziennikiem, autobiografią, krótko mówiąc, gatunkiem pogranicznym, który wypada nazwać mianem «prze-powieści»”¹². Przepowieści Rutkowskiego nie tylko łączyłyby w sobie cechy wielu typów wypowiedzi (przy czym baśń, „testament”, przypowieść naprowadzają nas na mityczny charakter tworzonej formy), ale i byłyby próbą restytucji języka. Uwolnieniem znaczenia słów, a właściwie ich polisemii, utraconej w wyniku panoszenia się „gadaniny” wyjaławiającej język. Przepowieści odświeżałyby mowę, niczym eksperymenty Białoszewskiego, jednocześnie wykazując wiele cech wspólnych z równolegle lansowanym przez Rutkowskiego pasażem. Nie tylko ze względu na tę niejasność genologiczna koncepcja przepowieści, choć z pewnością ciekawa, wymaga teoretycznoliterackiego namysłu¹³, pozostając zaś, przynajmniej na razie, zjawiskiem idiomatycznym, czytelnym tylko w kontekście twórczości Rutkowskiego, nie stanie się przedmiotem niniejszych analiz. Co oczywiste, odmiennie rzecz się ma z pasażem, którego ujęcie, prezentowane przez Rutkowskiego, w wielu miejscach pozostaje zbieżne z tutaj zaproponowaną interpretacją.

¹¹ *Ibidem*, s. 38–39.

¹² K. Rutkowski, *Pascal Quignard: „scribo”: „taciturno”*, w: P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. i posłowiem opatrzył K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 189.

¹³ Choć taki sąd z pewnością jest opozycyjny względem zamiarów autora (i teoretyka literatury), by stworzyć wymykającą się wszelkim genologicznym zapędom wypowiedź – przepowieść, której zasadą jest przepowiadanie, a tym samym wymykanie się spod taksonomicznych klasyfikacji.

Spopularyzowany przez Rutkowskiego w literaturze polskiej pasaż Benjamina do refleksji literaturoznawczej wprowadziła Elżbieta Rybicka, a jego kanonizację potwierdza obecność hasła „pasaż” w słowniku genologicznym konstruowanym na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich”¹⁴. Jego opracowanie pozostawia jednak wiele do życzenia, zostało bowiem oparte wyłącznie na twórczości Krzysztofa Rutkowskiego, a ponadto całkowicie ignoruje dorobek Rybickiej. Jednocześnie jednak wskazuje, moim zdaniem, na obecność terminu w genologicznej świadomości oraz nade wszystko – na potrzebę dyskusji nad formalnymi wyznacznikami tego gatunku.

Rybicka w książce *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* stwierdza: „pasaż tekstowy, który u punktu wyjścia był (zaledwie?) miejskim odpowiednikiem sielanki, obecnie stanie się reprezentatywną dla kultury współczesnej formą wypowiedzi. Reprezentatywną, gdyż w coraz bardziej świadomy i celowy sposób przedmiotem swoim czyniącą kulturową naturę rzeczywistości miasta”¹⁵. Z taką konstatacją nie sposób się nie zgodzić, biorąc pod uwagę doniosłość procesów urbanizacyjnych w kontekście zmian kulturowych paradygmatów i w konsekwencji – modyfikacji literackich wypowiedzi podejmujących temat miejski. Jednak Rybicka, wprowadzając pojęcie tekstowego pasażu, jednocześnie wyposaża je w charakterystyczną, jej zdaniem, cechę kompozycyjną, jaką jest poetyka percepcyjna. Pasaż w ujęciu Rybickiej stanowi formę artykulacji doświadczenia miejskiego sensorium w jego nadmiarze i opresyjności względem biernego w tej relacji podmiotu:

¹⁴ B. Bogolebska, *Pasaż*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2010, R. 53, z. 1–2 (105–106), s. 264–265.

¹⁵ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, s. 170–171. Choć Rybicka sformułowała jako pierwsza szerokie pole odniesień gatunkowych dla pasażu, pojęcie to funkcjonuje w literaturoznawczej refleksji w różnorodnych kontekstach – zob. np. D. Kozicka, *Stambulskie pasaże*, „Przegląd Polityczny” 2008, nr 89 (w zastosowaniu do prozy Orhana Pamuka). O tomiku poezji Zagajewskiego Anna Czabanowska-Wróbel pisze: „Badacze tej poezji, wśród nich Klejnocki i Shallcross, nazywają od dawna bohatera wierszy Zagajewskiego tyleż Baudelaire’owskim, co Benjaminowskim terminem *flâneur*. Walter Benjamin pisał o paryskich, Zagajewski szkicuje teraz, w eseju i poezji, krakowskie pasaże” – A. Czabanowska-Wróbel, *Pragnienie powtórzenia. O tomie „Powrót” Adama Zagajewskiego*, „Tygodnik Powszechny” 26.10.2003.

W poetyce percepcyjnej utopijnym celem, w jej najbardziej radykalnym nurcie, było dotarcie do niezapośredniczonego doświadczenia miasta i ujawnienie potocznego, trywialnego, wymiaru przestrzeni życia codziennego, pozbawionej naddanych znaczeń symbolicznych, kategoryzacji aksjologicznych i emocjonalnych. Sposób organizacji wypowiedzi (opis impresjonistyczny, tok enumeracyjny, technika jukstapozycji i kolażu) – służył w tym przypadku stworzeniu językowego i konstrukcyjnego efektu maksymalnego przylegania do procesu percepcyjnego i miejskich doświadczeń sensorycznych, a formą – odpowiadającą tym doświadczeniom – pasaż tekstowy¹⁶.

Poetyka percepcyjna jako dominanta pasażu tekstowego u Rybickiej najsilniej oddala jej koncepcję od tutaj szkicowanej. Choć badaczka dostrzega potencję pasażu, pisząc:

są one otwarte na medytację egzystencjalną, wspomnienie, zapis ekstazy doznań, rejestrowanie zdarzeń ulicznych, mogą mieć zatem charakter opisowy, narracyjny, refleksyjny. Konkretyzowane bywają w różnych realizacjach gatunkowych i rodzajowych: poemacie prozą, felietonie, reportażu, podróży, portrecie miasta, eseju czy liryce¹⁷.

Tutaj pojawiają się kolejne rozbieżności. Rybicka upatruje w pasażu tekstowym formy ponadgatunkowej, która aktualizuje się w odmiennych (nawet pod względem rodzaju literackiego) wypowiedziach. Nadto, *flânerie*, która według badaczki konstituuje pasaż, jest procesem percepcyjnym. O ile Rybicka dopuszcza w pasażu, zasadniczo zdeterminowanym poetyką percepcyjną, pojawienie się refleksji, emocji itd., o tyle w prezentowanej tutaj koncepcji postrzeganie w ruchu stanowi jedynie ramę modalną, pewną „sytuację eseistyczną”, która motywuje pojawienie się dyskursu z fundamentalnym dlań namysłem nad rzeczywistością. To, co dla Rybickiej jest elementem fakultatywnym, w eseistycznym pasażu tekstowym staje się cechą konstytutywną gatunku. Takie rozumienie bliższe jest więc koncepcji intelektualnych podróży Kozickiej¹⁸ oraz konstatacjom Kowalczyka niż ustaleniom Rybickiej (choć wiele spośród zaobserwowanych przez nią tekstualnych

¹⁶ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, s. 317.

¹⁷ *Ibidem*, s. 167.

¹⁸ Zob. D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych: dwudziestowieczne relacje z podróży*, Kraków 2003, choć i ta koncepcja zakłada ponadgatunkowość opisywanego typu wypowiedzi.

strategii wobec tekstu miejskiego będzie miało zastosowanie także do analizy wyróżnionych tutaj utworów).

Kowalczyk, mimo że nie używa terminu „pasaż tekstowy”, właśnie w przechadzkowości dostrzega podstawową modalność dyskursu eseistycznego:

Jednym z toposów podróży najczęściej wskazywanym przez badaczy eseju jest motyw przechadzki, spaceru, podróży. Spotykamy go często u Montaigne’a (np. I 50). Sięgają po niego krytycy: Pater mówi o podróży intelektualnej (*intellectual journey*), R.M. Meyer opisuje eseistę jako miłośnika sztuki, który swobodnie (*ohne Zwang*) przechadza się po swojej galerii. Jerzy Stempowski publikuje w „Kulturze” swoje eseje, artykuły i recenzje pod ogólnym tytułem *Notatnik nieśpiesznego przechodnia*. Rytm spaceru określił formułę narracji w *La terre bernoise*. Ujął to autor w następującej metaforze: „Spod stóp nieśpiesznego przechodnia (*un passant attentif*) podnosi się pył wspomnień, porównań, skojarzeń i cytatów. (...) Niniejsze zapiski powstały przy okazji spacerów, spotkań i skojarzeń”¹⁹.

To one stanowią materię pasażu. Pretekst, jaki stanowi tutaj przechadzka i odbywająca się w jej czasie percepcja, to zaledwie rama zdobiąca obraz malowany ze wspomnień, skojarzeń, cytatów itd. Jeśli poetyka percepcyjna byłaby poszukiwaniem świeżości niezapośredniczonego spojrzenia na miasto, pasaż tekstowy w prezentowanym tutaj rozumieniu rodzi się z zapośredniczeń, funkcjonuje między narosłymi wokół miasta tekstami, jest przechadzką po przestrzeni już omówionej, dyskusją ze spojrzeniami poprzedników.

Podjmując myśl Kowalczyka, pasaż tekstowy jako forma artykulacji intelektualnego spaceru stanowiłby jedną z najbardziej tradycyjnych form twórczości eseistycznej. Zbieżność sytuacji przechadzania się i namysłu nad widzianym można dostrzec u wielu eseistów dwudziestowiecznych, dość wymienić, oczywiście, Stempowskiego i jego idiom nieśpiesznego przechodnia, ale i *Petersburg* Iwaszkiewicza, *Londyn* i *Paryż* Terleckiego, twórczość Wittlina i Miłosza, Herlinga-Grudzińskiego podróże po Włoszech czy pisarstwo Lipskiego i Czapskiego. Można sięgnąć jeszcze dalej i doszukiwać się rysów prekursorstwa względem dzisiejszego pasażu np. w skądinąd bardzo interesujących i niesłusznie zapomnianych *Przechadzkach*

¹⁹ A.S. Kowalczyk, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* (Vincenz – Stempowski – Miłosz), Warszawa 1990, s. 24.

Marcellego Mottego. Spójną historię form przechadzkowych kreśli zresztą Rybicka²⁰, niniejsze rozważania znacznie zawężają przyjętą przez nią perspektywę badawczą. Nie tylko dlatego, że ujęcie pasażu jako modalności dyskursu eseistycznego zdeterminowało wybór utworów realizujących ten tryb wypowiedzi. Brakuje tu również takich nazwisk, jak np. Białoszewski, którego pisarstwo w bardzo wielu aspektach wpisuje się w formułę intelektualnych spacerów, a jeszcze silniej – lektury utekstwowionego miasta. Jednak Białoszewski, poprzez nowatorstwo formy, nie daje się wpisać w wyróżnialną i powtarzalną konwencję, w tym sensie jego utwory

²⁰ Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta...*, s. 167–169. Wymienione przez badaczkę nazwiska twórców tekstów przechadzkowych (Marcelli Motty, Paulina Krakowska, Jerzy Żuławski, Jerzy Stempowski, Leon Choromański, Maria Kunciewiczowa, Adolf Rudnicki, Józef Wittlin, Tymon Terlecki, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Kaden-Bandrowski, Czesław Miłosz, Miron Białoszewski, Andrzej Zawada, Inga Iwasiów, Anna Nasiłowska, Marta Zielińska, Gustaw Herling-Grudziński) należałoby uzupełnić z jednej strony o teksty przewodnikowe *sensu stricto*, sytuujące się jednak blisko literackich felietonów, czerpiące z popkulturowych symboli i narracji (jak np. *Paryskie spacer*y Ludwika Stommy), z drugiej – eseje sytuujące się na pograniczu tekstów naukowych, krytycznoliterackich i podróżniczych (jak choćby eseistyka Pawła Hertza, Mieczysława Jastruna, Zygmunt Kubiaka, Jana Parandowskiego czy *Przechadzki ateńskie* Władysława Witwickiego), nie wspominając już o tym typie „podróżopisarstwa”, jaki prezentuje przykładowo zbiór *Od słupów Herkulesa do Arki Noego* Jana Alfreda Szczepańskiego (tematycznie zorientowany na krajobraz górski), i nie dodając intymistyki, która również chętnie podejmuje tego typu refleksje (tutaj trzeba by omówić twórczość tak różnych osobistości, jak Witold Gombrowicz czy Gustaw Herling-Grudziński). Eseistyka wszystkich wyżej wymienionych twórców (a nie jest to lista kompletna) tworzy tło dla omawianych przeze mnie utworów. Zbieżności w oczywisty sposób nasuwają się w interpretacji, szczególnie gdy mowa jest o wspólnoście lektur, skojarzeniach, typie erudycji, wreszcie – kreacji eseisty na Europejczyka czerpiącego z jednego źródła grecko-rzymskiej kultury. Jednak pisarze-podróżnicy pojawiać się będą w niniejszych rozważaniach tylko w roli kontekstu – zbieżności bowiem, choć z pewnością istotne dla odtwarzania intelektualnych formacji kolejnych pokoleń eseistów – niosą ze sobą zagrożenie rozpląnięcia się pasażu jako gatunku, którego najbardziej charakterystyczne cechy chcę przedstawić, w szeroko rozumianym i problematycznym genologicznym podróżopisarstwie. Celowo więc zostały tu wybrane teksty, których kompozycja powstała z krystalizacji cech właściwych esejom przechadzkowym w ogóle, lecz występujących w pasażu w skrajnie skonwencjonalizowanej formie. Zresztą wyczerpującej analizy podróżopisarstwa w jego różnorodnych wcieleniach dokonała Dorota Kozicka w książce *Wędrowcy światów prawdziwych...*

są antygenologiczne lub wymagają wykuwania na swoje potrzeby innych niż niniejsza koncepcji gatunkowych. Wybór utworów, które mają w zamierzeniu dowieść hipotezy możliwości opisu pasażu tekstowego jako gatunku, motywowany był wieloma czynnikami, przede wszystkim formalnymi – układem proporcji między zobaczonym a przeczytanym, percypowanym a zintelektualizowanym, subtelnych relacji, których naruszenie prowadzi już do innych form literackich wypowiedzi.

Korpus badanych tekstów stanowiły utwory Małgorzaty Baranowskiej, Ewy Bieńkowskiej, Lenty Głowczewskiej, Zbigniewa Herberta, Elżbiety Janickiej, Wojciecha Karpińskiego, Andrzeja Stanisława Kowalczyka, Kazimierza Mrówki, Arkadiusza Pacholskiego, Krzysztofa Rutkowskiego, Adama Szczucińskiego, Stefana Szymutki, Adama Zagajewskiego i Marka Zagańczyka.

Nie wszystkie z przeanalizowanych zbiorów esejów doczekały się bezpośredniej reprezentacji w poniższych szkicach, także wymienione powyżej nazwiska nie wyczerpują katalogu autorów, których twórczość można osadzić w polu nazwanym tutaj pasażem tekstowym. Ze względu na rozległość tematyczną książka nie może stać się wyczerpującą monografią eseistyki miejskiej, a zatem niektóre z wyszczególnionych nazwisk nie pojawiają się w szczegółowych interpretacjach. Uwzględnienie wszystkich nasuwających się kontekstów wiązałoby się ze znacznym wzrostem objętości tych wywodów oraz – co najważniejsze – niebezpieczeństwem utraty syntetycznego obrazu zjawiska, czemu pomaga z kolei decyzja przywołania zaledwie kilku, najbardziej symptomatycznych tekstowych realizacji pasażu.

O wyborze nie zadecydowała wartość estetyczna wspomnianych utworów (pod tym względem różnią się znacząco), ale klucz socjologiczno-literacki. Wyszczególnionych tutaj esejistów łączą względy pokoleniowe (można by tu mówić o procesie „dziedziczenia”, czy po prostu utrwalania się, konwencji pasażu w twórczości urodzonych w kolejnych dekadach). Wyjątek stanowi tutaj Herbert, urodzony w 1924 roku, jednak analiza jego twórczości eseistycznej ma na celu ukazanie źródła, z którego czerpią późniejsi *flâneurzy*. Herbert funkcjonuje tu więc na prawach autorytetu i wzoru, jego idiom bowiem na trwałe określił dyskursywne poszukiwania,

szczególnie estetyczne, podejmowane w tekstowym pasażu. Ponadto, recepcja omawianych utworów nasiliła się (a jest to związane zarówno z czasem powstania, jak i ponownymi wydaniem) pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych XX wieku. Jeszcze silniejszą przesłanką okazała się swoista podatność badanych tekstów na schematyzację genologiczną. Zaistnienie gatunku w interpretacji musi poprzedzić, o czym była już mowa, ruch zrównania – utworów, ale i stojących za nimi światopoglądów. Pod uwagę brane były więc te eseje, w których ujawnia się „idiom przechadzkowy”, w których spacer buduje ramę modalną dla refleksji, a ta z kolei ujawnia pewną wspólnotę lekturową, filozoficzną, estetyczną eseistów, podobny typ wrażliwości na miejską przestrzeń, stosunek do tradycji itd. Tę „intelektualną wspólnotę” zaś najsilniej determinuje socjologia życia literackiego.

Wybrani autorzy nie tylko czytają nawzajem własne utwory (liczne odwołania intertekstualne w pasażach zdają się świadczyć o istnieniu wspólnoty piszących i czytających teksty przechadzkowe), ale nierzadko łączą ich również więzi towarzyskie. W tym sensie można mówić o pewnej nieformalnej, nienazwanej i nieposiadającej programu normatywnego grupie literackiej. Osobliwy to zresztą przypadek we współczesnej literaturze, która zdaje się rozwijać przez przyrastanie tekstów ukazujących silną indywidualność ich twórców raczej niż rozpoznawalnych grup, które dodatkowo łączyłyby więzi towarzyskie, naukowe czy światopoglądowe, innymi słowy – staje po stronie idiomu przeciw instytucji. Być może właśnie tak skonstruowana opozycja wyjaśnia fenomen popularności i zbieżności formalnej poszczególnych tekstów przechadzkowych, rozumianych tutaj jako pasáže. Być może kształt tym dostrzegalnym grupom nadaje właśnie stojąca za nimi instytucjonalność, w tym wypadku – wydawnictwa publikujące pasáže. Większość analizowanych tutaj esejów została wydana w jednym z dwu wydawnictw (*Pamięć Włoch* Karpińskiego – nawet w obu) – Fundacji Zeszytów Literackich (Warszawa) lub wydawnictwie słowo/obraz terytoria (Gdańsk). Co więcej, poszczególne inicjowane przez te dwa ośrodki serie wydawnicze nie tylko upowszechniły twórczość przechadzkową, ale i – co ważniejsze z perspektywy niniejszych rozważań – silnie wpłynęły na wykształcenie koniecznych dla zaistnienia gatunku kompetencji czytelniczych, genologicznej świadomości odbiorców.

Prowadzona przez słowo/obraz terytoria seria „Pasaże” staje się w tym świetle czytelną deklaracją przynależności umieszczonych w jej ramach tytułów do tradycji Benjaminowskiej, do specyficznej wrażliwości, metodologii, formy itd. Seria spełnia tu zatem funkcję sygnału gatunkowego. Jeszcze większą rolę w kształtowaniu komunikacji między nadawcą i odbiorcą tekstów przechadzkowych odegrały „Zeszyty Literackie”, jako czasopismo i wydawnictwo książkowe jednocześnie. Ich serie i liczne miniserie, takie jak „Podróże” (w ramach których opublikowano reedycje *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa, *Pamięci Włoch* jego duchowego ucznia, Wojciecha Karpińskiego, *Spacerów po Rzymie* Ewy Bieńkowskiej oraz pierwsze wydanie *Włoskich miniatur* reprezentanta najmłodszego pokolenia – Adama Szczucińskiego, co znamienne – redaktorem serii jest inny twórca pasaży – Marek Zagańczyk) są w kontekście badań genologicznych manifestacją przynależności autorów do ściśle już wyróżnionej „rodziny” spacerowiczów, wyznaczają linię dziedziczenia – od ojców ku literackim synom, od mistrzów do uczniów, którzy później sami osiągnęli mistrzostwo w dziedzinie nieśpiesznej przechadzki. Stąd zauważyć należy również szereg twórców, którzy do tak ustanowionej już formuły pasażu tekstowego świadomie nawiązują.

„Zeszyty Literackie” wreszcie w skali nieporównywalnej z żadnym innym czasopismem spopularyzowały szeroko pojęte podróżopisarstwo dwudziestowieczne, które wyznaczyło rozpoznawalny profil pisma (uwidacznia się to przede wszystkim w działach budujących każdy numer, ale i w wydawaniu numerów specjalnych, poświęconych konkretnym, „literackim” miastom). Linię „Zeszytów” określa więc temat miejski, problematyka emigracyjna i środkowoeuropejska, nade wszystko jednak – powtarzalne nazwiska autorów. Tu ujawnia się inny jeszcze wymiar instytucjonalnej działalności kwartalnika – można bowiem mówić o grupie eseistów, których łączą więzi towarzyskie, te z kolei przekładają się zapewne na wspólnotę doświadczeń pokoleniowych (zwłaszcza emigracyjnych), dyskusje owocują podobieństwem lektur, opinii, preferencji estetycznych itd. Wszystkie wymienione powyżej czynniki ułatwiły co prawda wybór korpusu badanych tekstów, jednak wymagają potwierdzenia w szerszych analizach socjologiczno- i historycznoliterackich, uwzględniających np. specyfikę doświadczenia

emigracyjnego, wpływ przełomu roku 1989 na wzrost „produkcji” i popularności tekstów przechadzkowych, owocujący kolejnymi edycjami starszych utworów itd. Jednocześnie analizy takie nie sprzyjają projektowanemu tu genologicznemu profilowi badań. Powracając więc na grunt gatunków literackich, należy zaznaczyć, że omawiane utwory, różne jeśli brać pod uwagę poziom artystyczny, zdobywają przewagę nad swymi mistrzowskimi prekursorami, np. esejami Stempowskiego, stopniem konwencjonalizacji formy. Są to bowiem pasaże, które dzięki bogatej tradycji literackiej, świadomie podejmowanej przez ich twórców, oraz poparciu instytucji wydawniczych wzmagających zainteresowanie tego typu wypowiedziami, osiągnęły wysoki stopień krystalizacji żywiołu eseistycznego. Przekształcając mnogość dyskursów, które można podstawić pod „liberalne” określenie trybu eseistycznego, w skamielinę, w formę stałą, choć niezamkniętą, stanowią wdzięczny obiekt genologicznych badań nad pasażem tekstowym w jego dojrzałej już postaci.

Rozdział I

Żywioł i skamielina.

O konwencjonalizacji dyskursu eseistycznego

Oddanie tego, co pogmatwane, to nie to samo co pogmatwana relacja¹.

Temat niniejszej rozprawy ma strukturę antytezy. Ustawiając go bowiem w perspektywie tradycji genologicznej z jednej, a teorii i krytyki eseju z drugiej strony, niejako antycypuję szczególnego rodzaju impas analityczny, który pojawiać się będzie w dalszej jej części, każdorazowo przy próbie usytuowania pasażu tekstowego wśród istniejących koncepcji gatunkowych i klasyfikacji, przy jednoczesnym podkreślaniu jego eseistycznego rodowodu. Zapowiedziana w tytule pracy „próba charakterystyki gatunku” napotyka na opór ze strony żywiołu eseistycznego, który stoi w opozycji do wszelkich taksonomicznych zapędów. Esej bowiem, mimo swej długiej tradycji, wychodzi naprzeciw nowoczesnym tendencjom antygatunkowym, jako „żywioł” właśnie nie mieszcząc się w tradycyjnie ujmowanych, esencjalnych ramach gatunku. Wciąż pozostaje na etapie rozwoju, wciąż zajmuje nobilitowaną pozycję „gatunku” wytyczającego kierunek ewolucji literatury.

Tytuł niniejszej rozprawy można zatem rozpatrywać poprzez figurę antytezy, zestawienia przeciwieństw, jakimi tutaj są esej i gatunkowość. Próbując dokonać rekonesansu genologicznych

¹ W. Benjamin, *Park centralny*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 242.

koncepcji w kontekście eseju, natrafić można bądź to na ciągłą problematyczność omawianej formy, wymykanie się lub rozmijanie z propozycjami taksonomicznymi, bądź to na *désintéressement* twórców owych propozycji w stosunku do wciąż kłopotliwego eseju. Dodając do tego jeszcze trudność z zakresleniem granic literackości i zdefiniowaniem jej wyróżników, można już tylko powtórzyć słowa Miłosza, że jeśli chodzi o esej, to „Nadal lepiej wiadomo czym to nie jest, niż czym to jest”². Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że twórczość eseistyczna stanowi często istotny nurt działalności literackiej i filozoficznej, dość wymienić choćby nazwiska Iwaszkiewicza, Stempowskiego, Gombrowicza, Brzozowskiego, Irzykowskiego, Herlinga-Grudzińskiego czy Herberta – pierwszorzędny, a przecież niepełny garnitur pisarzy XX wieku ukazuje komplementarność formy eseistycznej wobec filozofii, wypowiedzi krytycznych, powieści, dramatów i poezji, wzajemne się ich przenikanie, wraz z konsekwencjami genologicznymi takiego sprzężenia zwrotnego.

Bezradność wobec analiz eseju narzędziami właściwymi dla tradycyjnie pojętej genologii wynika również z niewspółmierności języków, jak pisze Roma Sendyka:

Intuicja autora *Podróży do piekiel* kwestionuje trafność tradycyjnego komentarza formułowanego wobec eseju, esejów i eseistyki, tego prowadzonego za pośrednictwem klasycznie uładowanego języka, który może sugerować, jakoby analizowany przedmiot był bez zastrzeżeń przestrzenią sensów wyłącznie niewątpliwych, bezkonfliktowych, klarownych, układających się w eleganckie paradoksy i elokwentną grę cytatów po to, by zdać relację ze stanu kultury. Język ten może mieć swoje socjologiczne uzasadnienie, można go jednak podejrzewać o deskryptywną niefunkcjonalność: jak bowiem inaczej tłumaczyć rażącą niewspółmierność eseistycznego piśmiennictwa w literaturze polskiej (w dwudziestym wieku szczególnie bogatego, znaczącego i różnorodnego) i jego krytycznych interpretacji?³

Pytanie to odsyła z kolei do wspomnianego rekonesansu stanowisk genologów wobec klasyfikacyjnych problemów z esejem.

² Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 143.

³ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 306.

W obserwowanej w niniejszym rozdziale krytycznej dyskusji wokół eseju zdają się dominować co najmniej trzy (by nakreślić je najogólniej) strategie analizy i zapewne to właśnie różnica między użytymi tam niezbędnymi językami opisu stała się przyczyną sformułowania tezy o radykalnej nieoznaczoności eseju. Pierwsza, najbardziej tradycyjna metoda badawcza, charakterystyczna dla wczesnych analiz z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, posługuje się instrumentarium retoryki i poetyki, rekonstruuje repertuar chwytów stylistycznych (np. Witkowska⁴), by ustalić „specyfikę eseju” w formie historycznie nieuwarunkowanej, ogólnie obowiązującej (np. Sikora-Jokiel⁵, Głowala⁶) matrycy gatunkowej. Fiasko tych starań (negatywny charakter ustaleń, poczucie niefinalności twierdzeń, nieweryfikowalności definicji) próbowano tuszować stosując kryterium analizy tematycznej, które, niestety, również okazało się nieoperacyjne wobec eseistycznej różnorodności wcieleń. W ostatnich dekadach ubiegłego wieku pojawiła się próba ujęć aksjologicznych (tu mieściłby się „esej opozycyjny”, „polski”), równocześnie do głosu dochodziła strategia trzecia – nazwijmy ją – antropocentryczna, która dostrzegała w eseju odwzorowanie, rekonstrukcję procesu indywidualnego przeżywania rzeczywistości, przy czym w latach siedemdziesiątych (np. Bieńkowska⁷) uwagę koncentrowała raczej wizja owej rzeczywistości jako bytu w stanie „permanentnego kryzysu”, później natomiast ta opcja stała się wyraźnie autoprezentacyjna i w centrum uwagi stanęło wreszcie rozbite, nieustalone, „myślące siebie”, próbujące ustalić swą tożsamość, spokrewnione z Montaigne’owskim – ja⁸

– podsumowuje Sendyka rozdział poświęcony „Próbowi definicji eseju w polskiej literaturze krytycznej XX wieku”, stanowiący istotną część jej książki *Nowoczesny esej. Studium historyczne*

⁴ Zob. A. Witkowska, *Z zagadnień teorii eseju (na przykładzie twórczości Jana Parandowskiego)*, „Ruch Literacki” 1981, nr 2.

⁵ Zob. I. Sikora-Jokiel, *Próba teorii eseju na tle historycznym*, „Literaria” 1978, nr 10.

⁶ Zob. W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes et al., Warszawa 1983.

⁷ Zob. E. Bieńkowska, *Sztuka eseju*, „Znak” 1976, nr 1.

⁸ R. Sendyka, *Nowoczesny esej...*, s. 202–203. Jest to monografia najbardziej wyczerpująco spośród polskojęzycznych publikacji omawiająca sytuację eseju jako gatunku. Zob. również T. Chevalier, *Encyclopedia of the Essay*, London 1997 (tu znajduje się również hasło autorstwa Andrzeja Karcza *Herbert Zbigniew*, s. 385–386); G.D. Atkins, *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*, Athens, Georgia 2005 (publikacja stanowi przegląd toposów myśli teoretycznoliterackiej poświęconej eseistyce); *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, ed. A.J. Butrym, Athens, Georgia 1989.

świadomości gatunku, którą przywołuję ze względu na zbieżność podejmowanych analiz z problematyką niniejszych rozważań. Podejmując bowiem w sposób systematyczny i erudycyjny próbę rekonstrukcji mapy genologicznej rysowanej przez teoretyków dwudziestowiecznych oraz wyznaczenia na niej miejsca dla eseju, Sendyka wyczerpująco przedstawiła kierunki ewolucji świadomości historycznej gatunku (w zasadzie w tytule pracy już opowiadając się za traktowaniem tej formy wypowiedzi literackiej jako gatunku właśnie), zatem w tym zakresie ograniczę się tylko do powtórzenia poczynionych przez nią ustaleń. Ponadto, jako że śledzenie świadomości genologicznej eseju czy próba całościowej definicji tej formy w kontekście wiedzy o gatunkach nie stanowi istoty ani celu mojej pracy, skupię się jedynie na kilku najistotniejszych wypowiedziach teoretycznych, nie próbując bynajmniej przewartościowywać sądów, raczej – ukazać możliwości metodologicznych podejść do eseistyki i wynikające stąd ustalenia badawcze.

Bezużyteczność poszukiwań sztywnej matrycy gatunkowej dla eseju z całą dobitnością skonstatował Michał Paweł Markowski w tekście o znamienym tytule *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, rozprawiając się z charakterystycznymi szczególnie dla strukturalistów podejściami badawczymi, wykorzystującymi przede wszystkim narzędzia tradycyjnie pojmowanej genologii, retoryki i poetyki. Stwierdza on:

ogólna poetyka eseju [wyróżnienia – M.P.M.] jest: – z genologicznego punktu widzenia, **mało przydatna**, bo dotyczy gatunku o dość niskim stopniu konwencjonalizacji, nieutwierdzonego w swoich właściwościach, nie posiadającego ustabilizowanych reguł; – z retorycznego punktu widzenia, **niepotrzebna**, bo artykułuje w innym nieco języku tylko to, co znane było już od setek lat, rozszczepiając na dodatek tekst eseistyczny na niezbieżne ze sobą poziomy opisu; – z teoretycznego punktu widzenia, **niemożliwa**, gdyż pragnęłaby wyeliminować dyskursywną nierozstrzygalność eseju rozpiętego między filozofią, krytyką i autoprezentacją; – z transhistorycznego punktu widzenia, **nieuprawniona**, gdyż musiałaby zignorować nieprzystawalność historycznie zdeterminowanych modeli eseju. Przemieniona w poetykę historyczną zaś, **ograniczona**, gdyż, z jednej strony, musiałaby zawęzić pole swojego opisu do modeli najbardziej stypizowanych: eseju renesansowego (z wyłączeniem Montaigne’a), romantycznego czy modernistycznego, kapitulując na przykład przed polimorficzną *varietatis* eseju postmodernistycznego, z drugiej zaś – skupiając się na samym tekście (którego

struktura od XVII do XX wieku bywała często ta sama), musiałaby pominać decydujące różnice w eseistycznych postawach wobec „świata”⁹.

Ten przydługi cytat, kończący i podsumowujący rozważania Markowskiego, które prowadzą do zanegowania przezeń sensowności wysiłków steoretyzowania eseju za pomocą narzędzi poetyki, antycypuje niejako podjęte tu wysiłki opisu pasażu jako gatunku.

Wypada zgodzić się z twierdzeniem, że niemożliwa jest ogólna poetyka eseju konstruowana tradycyjnymi narzędziami, przy jej formułowaniu bowiem nieuchronnie pojawia się zagrożenie rozpadu teoretycznego konstruktu na katalog wyjątków, szkół, systemów filozoficznych i aksjologicznych poszczególnych twórców, dla których – dodatkowo – twórczość eseistyczna stanowi dopełnienie wcześniejszego pisarstwa. Innymi słowy, składają się nań rozproszone nierzadko wypowiedzi powstające na marginesie głównego nurtu „artystycznej produkcji” autora, często tę twórczość komentujące, recenzujące, tworzące dlań tło eksplanacyjne. Sprawia to, że istnieje zbyt duża liczba zmiennych, by móc z niej skonstruować rozwiązywalne równanie, uniwersalny wzór na esej *sui generis*. Powstaje pytanie: czy przy takim założeniu możliwa jest poetyka tekstowego pasażu?

Twierdzenie o niedefiniowalności eseju pojawia się w każdej (skazanej przecież na kapitulację) próbie jego opisu. Przed takim samym problemem stanie więc badacz pasażu jako pewnej odmiany wypowiedzi eseistycznej, z tym że – jak się wydaje – w przypadku świadectw niespiesznego przechodnia zniesiona zostaje przeszkoda ujęta przez Markowskiego w kontekście transhistoryczności i poetyki historycznej. Pasaż jest bowiem jednym z gatunków najsilniej zdeterminowanych historycznie, więcej – jest *sensu stricto* formą zrodzoną przez nowoczesność, w tym sensie, w jakim stanowi

⁹ M.P. Markowski, *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 111–112. W nawiązaniu do rozważań Markowskiego powstał artykuł Katarzyny Chmielewskiej *Jak możliwa jest poetyka (eseju?)* („Teksty Drugie” 2001, nr 3–4), w którym badaczka wskazuje na kognitywne narzędzia przydatne w badaniach nad esejem. Koncepcja ta, inspirująca i ważna, lecz wymagająca rozważań przekraczających zakres zainteresowań prezentowanych w tej pracy, pozostaje w związku z propozycją pola odniesień gatunkowych Stanisława Balbusa – dalej omawianą i istotną dla przyjętej przeze mnie metodologii.

odpowieź na wyzwania urbanizacji i specyfiki życia-w-mieście. Ten silny, genetyczny związek pasażu z daną, ściśle zdefiniowaną chwilą historyczną wzmacnia ponadto konstrukcja wypowiadającego w gatunku – *flâneur* to wszak dziecko dziewiętnastowiecznych procesów społecznych, nobilitacji mieszczaństwa i związanych z tym transformacji sfery publicznej. Pojawia się wraz z twórczością Baudelaire’a, utwierdzając, a nawet wzmacniając historyczność pasażu, który w takim ujęciu będzie gatunkiem rewolucyjnym, bo przecież ufundowanym na zmianie, na szeregu przesunięć w obrębie szeroko pojętej kultury, prowadzących do nowoczesności. Pasaż to ślad ruchu podmiotowości ku jej dwudziestowiecznemu paradymatowi. To jednak ślad zbyt świeży, by można mówić o „nieprzystawalności historycznie zdeterminowanych modeli pasażu”, by występowała konieczność dalszej klasyfikacji wariantów. Gatunek ten bowiem, znajdując się wciąż w fazie odtwarzania, kodyfikowania czy przeformułowywania wypracowanych ujęć, daleki jest od wyczerpania, czyli samozagłady skryształizowanej formy. Tak więc – powracając do ustaleń Markowskiego – o ile nieuprawnione i ograniczone jest badanie eseju z punktu widzenia transhistoryczności, o tyle analizie pasażu nadaje literaturoznawczej prawomocności fakt, że stanowi on właśnie jeden z „modeli najbardziej stypizowanych”. W tym momencie praktycznie zniesiona zostaje przydatność dla zamieszczonych w tej pracy analiz zarówno pytania, jak możliwa jest (ogólna) poetyka eseju, jak i negatywnej nań odpowiedzi. Pasaż nie stanowi bowiem przykładu eseju w ogóle, eseju w jego modelowej postaci, lecz raczej sytuuje się na jego obrzeżach, będąc pewnym wariantem, typem, a więc esejem szczególnego rodzaju. Choć genologiczne podejście do badań nad esejem zostało przez Markowskiego zanegowane jako nieprzydatne, ze względu na niską weryfikowalność wynikającą z niemożności powtórzenia procesu analitycznego, który musi każdorazowo dopasowywać się do analizowanego materiału, wydaje się, że grupa wyróżnionych tu tekstów odznacza się stopniem konwencjonalizacji wyższym niż w przypadku eseistyki pojętej ogólnie – zresztą między innymi ta cecha decydowała o doborze utworów. Aparat retoryki natomiast w badaniu eseju, inaczej niż sądzi Markowski, pozwala niejednokrotnie na eksplorację nieoczywistych warstw tekstów. Na rozszczępienie właśnie, niekoniecznie prowadzące do koherentnej

syntezy, tak jak esej nie powstaje z prostego przełożenia światopoglądu na dyskurs, antynomii i dramatów myśli na erudycyjny tylko popis. Retoryka ujawnia te niezbieżne ścieżki refleksji, którym będą w interpretacji odpowiadać niezbieżne języki opisu. W tym sensie dostarcza istotnych, choć często zaniedbywanych, narzędzi, które odkrywając kolejne kompozycyjne płaszczyzny dyskursu – obnażają tym samym meandry myśli nieoswojonej.

Inaczej sytuacja przedstawia się w kontekście teorii literatury, której wysiłki zamknięcia eseju w efektywnej formule, znajdującej w spójnej definicji miejsce dla wszystkich możliwych wariantów tego typu wypowiedzi literackiej, zdają się być niemożliwe, bo negujące nierozstrzygalność jako zasadę tej (anty)formy. Aporia wynika przede wszystkim, jak pisze Markowski, z usytuowania eseju na styku płaszczyzn filozofii, krytyki i autoprezentacji. W konsekwencji każda próba całościowej analizy dyskursu znosi interpretatora ku historii idei, albo ku klasycznej historii literatury, która za przedmiot badania ma twórczość konkretnego pisarza, z całym jej zakorzeniem w biografii, historyczności, socjologii życia literackiego, systemie poglądów, aksjologii i wyborów lekturowych artysty. Zagrożenie to ujawnia się także w kontekście podjętej tu próby charakterystyki pasażu. Chciałabym go widzieć jako pewną, możliwą do wyodrębnienia, choć nie do ścisłego odgraniczenia od pozostałych form dyskursu niefikcjonalnego, formę wypowiedzi literackiej, ujętą – na ile jest to oczywiście wykonalne – w stanie czystym, w analitycznej próbówce, po odfiltrowaniu historycznoliterackiego osadu, jakim w tym wypadku są indywidualne biografie twórcze omawianych tutaj autorów. Badanie gatunku, nawet w jego postmodernistycznej, a więc „zmałconej” postaci, wymaga z jednej strony ruchu (czasem zbyt zachłannego) inkluzji – „przywłaszczania” przez interpretatora kolejnych nazwisk, z pogwałceniem stojących za nimi dzieł, a więc różnorodnych „systemów”, co więcej – przy braku poszanowania dla hierarchii; zestawianie w jednym szeregu twórców na mocy klucza genologicznego nie dba o krytycznoliterackie osądy wartości poszczególnych utworów. Zatem, z drugiej strony, analiza zorientowana genologicznie, wyzwala także interpretacyjny ruch wyłączania. A ekskluzji tej podlegają rozmaite, istotne przy odmiennych podejściach badawczych elementy, takie jak choćby historycznoliterackie podziały na prądy, poko-

lenia, szkoły literackie, co ważniejsze jednak – również wszystko to, co idiomatyczne, właściwe danej osobowości twórczej, która zredukowana zostaje do – a to ujawnia najbardziej „bezduszne” oblicze genologii – w pewnym sensie schematu, przynajmniej na płaszczyźnie kompozycji. Dlatego też przedstawione tutaj w sposób tak schematyczny strategie budowania dyskursu z materii miejskiej mogłyby bez trudu przeobrazić się w rozbudowane analizy stylu, a co za tym idzie – w kolejne rozdziały traktujące o preferencjach estetycznych Głównzewskiej jako krytyka i historyka sztuki, o zapożyczeniach Rutkowskiego tworzącego swe kolaże z prefabrykatów wyjętych z dzieł klasyków – malarzy życia nowoczesnego (w sensie: dziewiętnastowiecznego) Paryża, o historiozofii Karpińskiego, oczywiście, bez pominięcia sytuacji polityczno-społecznej, w jakiej wiele pasaży – emigracyjnych przecież – powstaje, a więc z ich licznymi analogiami do polskiej rzeczywistości.

Analizy te powinny ponadto zostać oświetlone całą twórczością przywoływanych autorów, co w przypadku wielu z nich wymagałoby studiów nad sposobami kształtowania przez nich dyskursu naukowego (choćby liczne artykuły Baranowskiej poświęcone miastu, nie wspominając już o pracach Bieńkowskiej czy Kowalczyka, który pojawia się tutaj w podwójnej roli – jako badacz eseju i jako autor eseju badanego). Sytuacja komplikuje się dodatkowo przy interpretacji pasaży Zagajewskiego i – przede wszystkim – Herberta. Stojące za tymi nazwiskami niepoślednie utwory literackie, rozsiane w korespondencji czy artykułach prasowych autokomentarze, poglądy estetyczne obu poetów, ich „intelektualna formacja”, a więc preferencje lekturowe itd., wreszcie narosłe wokół tej twórczości interpretacje – to wszystko, przekraczając ramy niniejszego studium (szczególnie bogata już „herbertologia” musiałaby stać się podstawą osobnej książki), zostaje poddane wyłączeniu właśnie. Odejmując tej twórczości jej bogate tło, i sprowadzając ją do kompozycyjnego schematu, zyskuję możliwość, już niezagrażoną pomieszaniem terminologicznym i metodologicznym – czyli wahaniem się między podejściem właściwym poetyce a tym wypracowanym na gruncie historii idei – określenia ogólnej poetyki pasażu z teoretycznoliterackiego i genologicznego punktu widzenia.

Odminną strategię poszukiwania *differentia specifica* prezentuje Marta Wyka, promująca popularne, lecz nieściśle określenie „polska

szkoła eseju”. W jednej z nielicznych jak dotąd zbiorowych prac dotyczących eseju, w książce *Polski esej. Studia*, badaczka ujmuje formę tego rodzaju wypowiedzi jako pochodną „pamięci historycznej, biografia zaś może determinować zarówno zasób tematyczny, jak [i] kształt stylistyczny krytycznej wypowiedzi”¹⁰. Jeszcze mocniej brzmią tezy o istnieniu podświadomości polskiego eseju:

Jeżeli by mówić więc o kulturowej podświadomości polskiego eseju – a taka istnieje – to jego doświadczenie pierwotne i pozaracjonalne budujące tę podświadomość wyglądało zapewne tak, jak opisują pamiętniki. Zaś tam, w tych domach, w tych dworach – opowiadano, gwarzono, pisano listy, przekazywano relacje. Gawędzono, jak kto woli, tym bardziej namiętnie, im czasy wydawały się bardziej niepewne, bez przyszłości, bez nadziei¹¹.

U Wyki, łączącej esej z problemem polskości i ambiwalencjami kosmopolityzmu, na formę eseistyczną składałyby się „Anegdota i historie rodzinne; historia regionu, prowincji i zamieszkującego ją ludu; obserwacje zdystansowanego uczestnika tej wspólnoty, znajdującego się jak gdyby na jej pograniczu; domowe biblioteki i bliskie podróże; plotki sąsiedzkie; dalekie podróże potwierdzające wyjątkowość perspektywy rodzinnej”¹². Nawiązując do tytułu antologii polskiego eseju powojennego¹³, pasaż tekstowy sytuowałby się po stronie kosmopolityzmu, co budzi największą wątpliwość w kontekście stosowania metodologii proponowanej przez Wykę.

Mimo silnego uwarunkowania pasażu względami biograficznymi i historycznymi, jest on artykulacją momentu zerwania z tymi wszystkimi warunkami, które według Wyki towarzyszyły rozwojowi polskiego eseju. Motywowany szeregiem przesunięć w sferze szeroko pojętej kultury, a przede wszystkim rozpadem

¹⁰ M. Wyka, *Uwagi o polskim esej*, w: *Polski esej. Studia*, red. eadem, Kraków 1991, s. 10.

¹¹ *Ibidem*, s. 13.

¹² *Ibidem*, s. 16.

¹³ Wspomniana antologia notabene nie wnosi istotnego wkładu w dyskusję nad tą formą, a nawet nasuwa wątpliwości co do doboru zaprezentowanego w niej materiału i przyjętej cezury czasowej. Zob. *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003 (szczególnie „Wstęp. Esaj – gatunek uwikłany w paradoksy”, s. 5–25).

podziału na przestrzeń publiczną i prywatną, nie jest już w stanie utrzymać „perspektywy rodzinnej” – własnej, uspołnionej biografii, dziejów rodziny, wspólnoty lokalnej itd. Więcej – staje się manifestacją nowoczesnej nieciągłości i katalogiem heroicznych prób rekonstrukcji całości, która kiedyś istniała. To „kiedyś”, które funduje „polską szkołę eseju” – istnienie doświadczenia wspólnotowego, wobec którego eseista co prawda może się zdystansować, lecz które określa warunki jego bycia-w-świecie, w pasażu tekstowym istnieje *implicite*, jako kontrapunkt nowoczesnego doświadczenia wyrosłego z przeżycia rozpadu wszelkiej wspólnotowości. Na płaszczyźnie kompozycyjnej zaś pasaż byłby próbą artykulacji niemożności stworzenia opowieści, czego najbardziej wyrazistym świadectwem jest determinująca formalny kształt gatunku – poetyka fragmentu jako ekwiwalent fragmentaryzacji procesu doświadczenia i intelektualizacji miasta/świata. Jeśli polski esej jest, jak chce Wyka, „owocem historycznego niepokoju”, to tekstowy pasaż staje się przechowyującym szczątki dyskursywnym muzeum.

Metodologia badań eseju, tutaj ukazana na przykładzie rozważań Wyki, choć chętnie w polskiej refleksji literaturoznawczej wybierana¹⁴, nie dostarcza instrumentarium przydatnego do analizy tekstowego pasażu. Podobnie dzieje się z takimi podejściami badawczymi, jak krytyka personalistyczna i bliskie jej monografie twórczości eseistycznej poszczególnych autorów¹⁵, które sytuują się

¹⁴ Formuła „polskiego eseju” przewija się w dyskusji na łamach „Więzi” w wypowiedziach wielu badaczy – *W podróży. Rozważania o eseju*, „Więź” 1986, nr 2/3 (przede wszystkim Tomasz Burek i Paweł Hertz). Zob. także: D. Heck, *Spór czy lament. Wokół problemów aksjologicznych w eseistyce polskiej (1957–1986)*, Wrocław 1996; A. Sulikowski, *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*, w: *Polski esej...*

¹⁵ Zob. np. Z. Ambrożewicz, *Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw rzeczywistości świata*, Opole 2003; B. Grodzki, *Tradycja i transgresja. Od dyskursu do autokreacji w eseistyce i „formach pojemnych” Czesława Miłosza*, Lublin 2002; J. Jarzębski, *Literackie przygody uniwersalnego rozumu. O eseistyce Stanisława Lema*, w: *Polski esej...*; A.S. Kowalczyk, *Niespieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*, Wrocław 1997; J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992; P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996; M. Stala, *Trzy drogi. W kręgu eseistyki Adama Zagajewskiego*, w: *Polski esej...*; A. Sulikowski, *op. cit.*; A. Waśko, *Prawda*

po stronie idiografizmu, znacznie utrudniają genologiczne analizy z właściwym im oglądem schematyzującym.

Zainteresowanie esejem wzrastało w polskim literaturoznawstwie proporcjonalnie do wzrostu popularności hybrydycznymi formami niefikcjonalnymi. Badania nad szeroko rozumianą intymistyką zaowocowały formułowaniem w tego typu pracach sądów nad miejscem twórczości eseistycznej w obszarze literatury autobiograficznej:

Poza skalą świadectwa, wyznania i wyzwania pozostaje esej, czyli trzeci obszar w obrębie prozy niefikcjonalnej. Eseista, nawet jeśli pisze o zdarzeniach, których był świadkiem, jeśli podkreśla osobisty charakter sądu i zwraca się ku czytelnikowi, na przykład wymagając jego zaangażowania w odczytanie ironii, nie robi tego, by po prostu opisać świat, złożyć wyznanie lub wytworzyć interakcję z czytelnikiem. Esiej rozwija refleksję, jego domeną jest myśl, ponadindywidualna rzeczywistość kultury, świat ducha. Te właściwe esejowi elementy są też oczywiście obecne w dwu wcześniej omówionych obszarach prozy niefikcjonalnej. (...) eseizacja wydaje się dążeniem skierowanym odmiennie nie tylko od intymizmu, ale i od dokumentarności, polega bowiem na intelektualnym opracowaniu surowych danych, jest ruchem ku interpretacji¹⁶.

jak czytamy w poświęconej autobiograficznym wypowiedziom literackim książce Małgorzaty Czermińskiej. Podjęcie refleksji nad esejem przez badaczy skupionych na formach dotąd pogranicznych, a w ich ujęciu – już reprezentatywnych dla nowoczesnej literatury sprzyja rozmyciu genologicznych klasyfikacji, wprowadzeniu w miejsce siatki pojęć „esej” – „gatunek”/„rodzaj” terminu „eseizacja”:

Eseizacja, rozumiana jako tryb kształtowania dyskursu, jest zjawiskiem ponadgatunkowym; organizuje wypowiedzi na poziomie bardziej podstawowym niż genologicznym, przenika je, nasycza, „pasożytuje” na nich. Podstawowym, jak można sądzić, wyróżnikiem eseizacji tekstu dyskursywnego jest osłabienie czy też skomplikowanie momentu odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej. Tekst przestaje być w pełni

i parabola. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim, w: *Polski esej...*; T. Wroczyński, *Późna eseistyka Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1990.

¹⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 17–18.

transparentny, jego znaczenie oraz funkcja nie wyczerpują się w prostej relacji znaku do desygnatu. Prowadzi to, w konsekwencji, do kwestionowania spetryfikowanych, uznanych za obowiązujące i powszechne sposobów przedstawiania rzeczywistości, do problematyzowania statusu podmiotu mówiącego, wreszcie do zerwania z prezentacją myślenia jako wytworu statycznego, systemowego, zamkniętego, pełnego, na rzecz ujęcia procesualnego, dynamicznego, niedomkniętego, kwestionującego własne założenia poznawcze¹⁷.

Zmiana języka badawczego, o jakiej pisze Andrzej Zawadzki, dokonująca się poprzez modyfikację leksyki, przejście od eseju do „eseizacji”, „trybu kształtowania dyskursu”¹⁸ oznacza także odwrócenie się od genologii ku idącemu „na przelaj” taksonomicznych klasyfikacji żywiolowi tekstualnemu. Jeszcze silniej tę antygatunkowość eseju akcentuje Sendyka, wprowadzając „literaturoznawczą” regułę nieoznaczoności:

Esej w uniwersum nie-literackim spełnia przede wszystkim funkcje destabilizacyjne i uzupełniające: rozbija zamknięty system gatunków kanonicznych, reorganizując jego układ. Tak jak sylwy (w ujęciu Ryszarda Nycza) poprzez apologię gatunkowej heterogeniczności i destrukcję totalności formy wprowadzają w obręb literatury element dekonstrukcji, a „kariera autentyka” (w ujęciu Jerzego Jarzębskiego) podważa wartość fikcjonalnej wyłączności literatury jako takiej, esej na gruncie nie-literackim, tzn. niefikcjonalnym, jest świadectwem tendencji wychodzenia poza strukturalne ograniczenia narzucane przez uświęcone gatunki, objawem potrzeby suplementacji aktualnego repertuaru form mówienia¹⁹.

¹⁷ A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 176. Zob. także R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

¹⁸ W końcu XX wieku „bardziej radykalnej zmianie podlega natomiast ujęcie sposobu genologicznego istnienia eseju. Zamiast terminu „gatunek” zaproponowano, w konsekwencji ponowoczesnych zmian rozumienia tego problemu, formę wobec niego bardziej podstawową – «tryb» [tutaj Sendyka przywołuje prace Hertza i Zawadzkiego] lub pojmowano to zjawisko jako kategorię estetyczną, konwencję stylistyczną («eseistyczność», tu przywołane prace). Pojawił się też w kontekście eseju wyjątkowo mu sprzyjający (choć różnie rozumiany) termin «dyskurs». R. Sendyka, *Nowoczesny esej...*, s. 199.

¹⁹ *Ibidem*, s. 172.