

Krytyka genetyczna jako praktykowanie antropologii tworzenia. Ćwiczenia z wyobraźni

Mateusz Antoniuk*

DOI DOI 10.24425/rl.2024.153202

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 6 (387) PL • **antropologia procesu twórczego**

zeszyt pod red. Anny Łebkowskiej i Iwony Boruszkowskiej

(Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Numer dedykowany Pani Profesor dr hab. Magdalenie Popiel z okazji Jubileuszu

PL ISSN 0035-9602

Krytyka genetyczna i jej prospektywność – uwagi wstępne

Krytyka genetyczna to, najkrócej definiując, praktyka literaturoznawcza i edytorska, stawiająca sobie za cel zrozumienie, przedstawienie i opisanie procesu tekstotwórczego na (kruchej, zwodniczej) podstawie jego materialnego śladu czyli dokumentów genezy – notatek przygotowawczych, planów kompozycyjnych, brulionowych rękopisów, maszynopisów z autorskimi korekturami etc. W sensie wąskim termin ten odnosić można do *critique génétique*, francuskiej szkoły badawczej, której najwcześniejsze początki przypadły na drugą połowę lat sześćdziesiątych XX wieku i która swą pierwszą świetność przeżywała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia¹. Obecnie – a więc po upływie przeszło pięciu dekad –

* Mateusz Antoniuk – dr hab., prof. UJ, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

ORCID: 0000-0002-1608-2691

¹ Za symboliczny moment założycielski *critique génétique* uznać można publikację w roku 1967, na łamach „Le Monde”, artykułu Louisa Hay pt. *Des Manu-*



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

szkola ta zachowuje instytucjonalną ciągłość, deklarując zarazem (i, jak sądzę, faktycznie utrzymując) zdolność transformacji i innowacyjności². W sensie szerszym, mianem krytyki genetycznej określić moglibyśmy badania nad procesem twórczym, uprawiane na gruncie literatur i literaturoznawstw innych niż francuskie, wyraźnie jednak odwołujące się do metodologicznego zaplecza *critique génétique*³. Wreszcie w sensie najbardziej pojemnym (choć być może niebezpiecznie już rozciągniętym do kształtów „terminu parasolowego” czy „workowego”) można pod pojęciem krytyki genetycznej rozumieć wszelkie próby rekonstruowania dynamiki procesów tekstotwórczych, zarówno te podejmowane w strefie inspiracji *critique génétique*, jak i te pozbawione takowego odniesienia, także chronologicznie wcześniejsze od debiutów francuskich genetyków na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Warunek konieczny i wystarczający byłby tu tylko jeden: krytyką genetyczną *sensu largo* chciałbym nazywać wyłącznie taki dyskurs badawczy o procesie tekstotwórczym, który przedmiotem swego namysłu czyni materialne pozostałości (świadcstwa, ślady) kreatywnej akcji⁴.

Uprawianie krytyki genetycznej traktuję od kilku lat jako wątek główny mojej literaturoznawczo-polonistycznej aktywności, toteż żywo mnie obchodzą pytania o jej perspektywność. A są to pytania, na które odpowiadać można – rozmaicie. Pierre-Marc de Biasi, jeden z czołowych przedstawicieli *critique génétique* (i jeden z francuskich klasyków tej szkoły szczególnie mocno wpływających na światową *genetic criticism*), w roku 2011 formułował następującą diagnozę (a zarazem – obietnicę).

Archiwa [...] są wypełnione dziesiątkami tysięcy niezmiernie ciekawych, niewydanych dokumentów genezy, które obejmują wszystkie gatunki, w jakich rozwijała się

scrits, pourquoi faire?. Zob. polski przekład Adama Dziadka (*Rękopisy? a po co?*) wraz z historyczno-anegdotycznym komentarzem L. Haya, „Konteksty Kultury” 2022, t. 19, z. 1. Omówienie historii *critique génétique* znaleźć też można m.in. w następujących studiach: P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 15–47, S. Jaworski, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 2022.

² Przejawami instytucjonalnej ciągłości *critique génétique* jest paryski ośrodek badawczy Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), funkcjonujący (pod zmieniającymi się nazwami, lecz nieprzerwanie) od roku 1974 oraz wydawane przez ITEM czasopismo naukowe „Genesis” (pomiędzy rokiem 1992 a 2023 łącznie 56 numerów).

³ Forum dyskusyjnym dla światowej *genetic criticism* jest anglojęzyczna seria konferencyjna „Genesis” (dotychczasowe edycje: „Genesis – Helsinki 2017”, „Genesis – Cracow 2019”, „Genesis – Oxford 2022”, „Genesis – Taipei 2023”, „Genesis – Bologna 2024”, w przygotowaniu: „Genesis – Vilnius 2025”).

⁴ Rzecznikiem tak szerokiego rozumienia pojęcia był kanadyjski literaturoznawca Graham Falconer, zob. *Genetic Criticism*, „Comparative Literature” 1993, 45.1.

twórczość literacka. Te rękopisy literackie [...] mogłyby stać się przedmiotem takich badań. Aby ujawnić swoje sekrety, czekają tylko na talent i zainteresowanie nowego pokolenia badaczy – genetyków.⁵

W świetle tego cytatu, prospektywność krytyki genetycznej jest niejako gwarantowana przez istnienie zasobów naturalnych, które „Przedsiębiorstwo Krytyka Genetyczna” eksploatuje, a które to zasoby są dalekie od wyczerpania – wciąż przecież istnieją nieprzeliczone dokumenty, pozostawione głównie przez wiek XX i XIX, a jeszcze niepoddane uwadze badaczy procesów tekstotwórczych. Optymizm krytyków genetycznych co do świetlanej przyszłości ich subdyscypliny – optymizm oparty, właśnie, na istnieniu rozległej bazy materiałowej – próbuje się czasem zakłócać, wskazując na radykalną zmianę jaka zachodzi w sferze praktyk pisarskich: zastąpienie kartki papieru ekranem komputera (albo smartfona). Owszem, papierowy autograf wciąż nie zszedł całkowicie ze sceny, skoro – to tylko jeden z przykładów – podczas aukcji zorganizowanej przez Wydawnictwo Literackie na rzecz walczącej o niepodległość i terytorialną integralność Ukrainy licytowano brulionowe rękopisy wierszy Ewy Lipskiej (ogłaszanych w tomiku z roku 2019) oraz dramatu Szczepana Twardocha (z roku 2022)⁶. Niewątpliwie jednak kartka pokryta wielowarstwową inskrypcją pełną skreśleń, dopisków w interliniach i na marginesach jest już obiektem znikającym. To cywilizacyjne przesunięcie w zakresie technologii tekstotwórczości – powiadają niektórzy – odcina krytykę genetyczną od dopływu nowych obiektów badawczych, skazując ją na zajmowanie się już niemal nieodwołalnie zamkniętym zbiorem dokumentów, pozostawionych przez (coraz bardziej oddalające się w czasie, coraz mocniej zamknięte w przeszłości) formacje historyczne. Wiele wskazuje jednak na to, że podobne obawy dają się uśmierzyć. To prawda, ślad pracy tekstotwórczej w XXI wieku coraz częściej osadza się na dyskach twardych komputerów czy w historiach internetowych przeglądark. Ale też – pisali o tym fachowcy – ów e-ślad pozwala się (do pewnego stopnia, przy zastosowaniu zaawansowanych technologicznie narzędzi) śledzić właśnie, tropić. Inaczej mówiąc: możliwe są krytycznogenetyczne dociekania poświęcone utworom, powstającym wyłącznie w środowisku cyfrowym, utworom, jak to się określa w języku angielskim, *digital-born*⁷. Znamienne też, że przewrót technologiczny nie przerwał kulturowych praktyk, ustabilizowanych w stuleciu XIX: praktyki autorskich donacji dokumentów pracy twórczej na rzecz instytucji archiwizujących

5 P.M. de Biasi, dz. cyt., s. 13.

6 Aukcja odbyła się wiosną roku 2022. Zob. <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/wydarzenia/3206/wielka-licytacja-wydawnictwa-literackiego-na-rzecz-ukrainy> [data dostępu: 27.12.2023].

7 Por. T. Ries, *Filologia i proces pisanie cyfrowego – metody i wyzwania*, „Wielogłos” 2017, nr 1 (31).

oraz praktyki pozyskiwania przez instytucje archiwizujące papierów pozostających w pieczy spadkobierców. W dobie e-tekstotwórczości praktyki te zyskują nowy wymiar. Jeden przykład: w 2014 roku biblioteka University of California (Los Angeles) pozyskała dwa dyski twarde z prywatnych komputerów Susan Sontag, dokumentujące późną aktywność twórczą pisarki zmarłej w roku 2004⁸.

Wolno zatem powiedzieć – zasoby naturalne krytyki genetycznej są nie tylko rozległe, ale też odnawialne. Nadal przyrastają. I to ich istnienie generuje energię napędzającą projekt badań nad tekstotwórczością. Podążając tym torem rozumowania, możemy dojść do przeświadczenia, że z krytyką genetyczną jest jak z himalaizmem i alpinizmem wedle słynnego bon motu. Dlaczego zdobywamy góry? Bo są. Dlaczego studiujemy dokumenty procesu tekstotwórczego? Bo są. Nie lekceważąc tej odpowiedzi – jest w niej pewna zasadność! – chciałbym jednak w niniejszym studium wykroczyć poza krąg uzasadnień autarkicznych. Że krytyka genetyczna jest wciąż ożywiana, wprowadzana w ruch przez wielobarwny i wielokształtny obiekt swoich badań, to wydaje mi się oczywiste. Że obiektowi temu odpłaca pięknym za nadobne i, w pewnym sensie, sama go konstruuje – to również zdaje mi się, stosunkowo, klarowne. Że, reasumując, dwukierunkowa stymulacyjna interakcja krytyki genetycznej i dossier genezy dzieła, daleka jest od wyczerpania – to także, myślę, kwestia niekontrowersyjna. Sprawę perspektywności krytyki genetycznej chciałbym jednak postawić inaczej i zapytać o to, czy materiałowe badania nad procesem tekstotwórczym mogą wykazywać swą opłacalność nie tylko wówczas, gdy postrzega się je jako samodzielną subdyscyplinę, uzasadniającą się przed swoim własnym trybunałem. Zmierzam ku pytaniu: czy krytyka genetyczna, nie przestając być krytyką genetyczną, może zaistnieć – twórczo, ciekawie – na scenie innowacyjnej (a przynajmniej: spragnionej innowacyjności) humanistyki, zwłaszcza humanistyki literaturoznawczej i humanistyki polonistycznej?

Mniemam – choć, rzecz jasna, nie jestem tu obiektywny, lecz stronniczy, interesowny, a i podatny na pułapki myślenia życzeniowego – że i owszem. W swych dotychczasowych pracach i próbach badawczych kilkakrotnie już starałem się odgrywać i rozgrywać tę afirmatywną odpowiedź – na różne sposoby i w różnych kierunkach⁹. W niniejszym szkicu jeszcze raz (zapew-

⁸ Zob. T. Hyry, *On Digital Archives; Lessons from the Susan Sontag Hard Drives*, [w:] *Proceedings of the Society of American Archivists meeting, Acquisitions and Appraisal Section Annual Meeting*, Cleveland, OH, August 20, 2015. Online: <https://dash.harvard.edu/handle/1/40918991> [dostęp: 27.12.2023].

⁹ Zob. m.in. M. Antoniuk, *Przyjemność przed-tekstu. Proces tekstotwórczy jako temat dla polskiego „literaturoznawstwa (w) przyszłości*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1 (34); M. Antoniuk, *Krytyka genetyczna jako kulturowa poetyka (nie)pamięci*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6; M. Antoniuk, „Kosmos” wzywa polską krytykę genetyczną, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 4.

ne nieostatni) wracam do intrygującej mnie kwestii. Wracam – i zwracam się w stronę terminu, który, jak sądzę, może się okazać nośny i za którym, co najistotniejsze, stoi realna, szeroko-zakresowa propozycja badawcza.

Krytyka genetyczna i antropologia procesu twórczego

„Kulturowa antropologia procesu twórczego staje się dziś – nareszcie! – pełnoprawną gałęzią badań literackich” – w toku niedawnej dyskusji o kondycji i perspektywach polskich studiów antropologiczno-literackich taką opinią podzielił się Ryszard Nycz¹⁰. Zdanie to jest tyleż konstatacją, co zachętą i przynagleniem, skłania do zastanowienia, jak tę – stojącą się właśnie – antropologię kreatywności wytwarzać i przetwarzać, jak ją performować na scenie (scenach) współczesnej humanistyki. Twierdzą, że jednym z modi operandi kulturowej antropologii procesu twórczego może być krytyka genetyczna.

Właśnie tak: może być, a nie jest *ex definitione, ex officio*. W roku 2014 na łamach „Tekstów Drugich” opublikowałem artykuł, który w centrum uwagi stawiał brulion wiersza Czesława Miłosza pt. *Kiedy po długim życiu*¹¹. Przypomnijmy: w wersji opublikowanej dwa pierwsze wersy tego utworu mają postać:

Kiedy po długim życiu następuje
Przybranie formy z dawna wyglądanej¹²

Spoglądając na brulionowy autograf, przekonywałem (siebie i czytelnika), że najciekawsze rzeczy działy na marginesach kartki, tam gdzie rozgrywał się swoisty *casting* na epitet określający „formę” i mający wypełnić klauzulę drugiego wersu. „Ukazanej”, „pokazanej”, „przykazanej”, „poruczonej”, „skazanej”, „zawołanej”, „obiecanej”, „pożądaney”, „upragnionej”, „dopełnianej”, „dokonananej”, „spodziewanej”, „wybieranej”, „jemu danej”, „dosięganej”, „przeczuwanej”, „poznawanej”, „odpoznanej”, „wysłuchanej”, „usłuchanej”, „usłyszanej”, „dostawanej”, „dodawanej”, „dobywanej”, „dociekanej”, „powołanej”, „otrzymanej”, „doczynionej”, „spiżowanej”, „wysnowanej”, „przyjmowanej”, „zgadywanej”, „wyuczanej” – wszystkie te

¹⁰ R. Nycz, *O co chodzi w antropologii literatury i dlaczego to jest ważne dla wszystkich uprawiających badania literackie. Perspektywa subiektywna*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3.

¹¹ M. Antoniuk, *Przybranie formy z dawna wyglądanej (dosięganej / obiecanej / wysnowanej...)*. Brulion Czesława Miłosza – próba lektury, „Teksty Drugie” 2014, nr 3. Rozszerzona wersja szkicu znalazła się w mojej książce *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Kraków 2015.

¹² C. Miłosz, *Kiedy po długim życiu*, [w:] tenże, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 221.

możliwości rozpatrzył Miłosz, by ostatecznie wybrać tylko jedną z nich (co ciekawe: wcale nie zanotowaną na końcu, jako ostatnia). Dyskursywizując, narratywizując kartkę z roboczą wersją *Kiedy po długim życiu*, uprawiałem niewątpliwie krytykę genetyczną, czy jednak, równocześnie, praktykowałem antropologię procesu twórczego? Jeśli tak, to w stopniu minimalnym i raczej nie była to – antropologia kulturowa. W gruncie rzeczy niewiele interesował mnie wówczas człowiek-podmiot akcji tekstotwórczej, a jeszcze mniej jego osadzenie w, jakkolwiek pojmowanej, kulturze. Brulion ciekawił mnie o tyle, o ile pozwalał na wariantywny *close reading*: podstawiałem po prostu do wiersza kolejne epitety, sprawdzałem jak – w moim odbiorze, w mojej lekturze – przemieszcza się znaczenie wersu i wiersza. Brulion – oderwany już od człowieka, któremu służył, nieodsyłający już w sposób prosty do oryginalnej *intentio auctoris* – intrygował mnie jako obiekt połączony ze mną, stymulujący moją *intentio lectoris*. Krytyka genetyczna, która chciałaby pozycjonować się jako praktykowanie antropologii procesu twórczego powinna działać inaczej: tak się wpatrywać w brulionowy rękopis (lub jego nowotechnologiczne inkarnacje doby komputerów i Internetu), by zobaczyć w nim (słaby) punkt dostępu do kondycji i sytuacji człowieka tworzącego.

Człowiek tworzący, bohater prowadzący opowieści zwanej „kulturową antropologią procesu twórczego”, jawi się nam dziś jako podmiot o trojakich (co najmniej) właściwościach: po pierwsze, jako podmiot psychosomatyczny, sensualno-cielesny (a więc nie „czysty umysł”, wyabstrahowany z somatycznego wymiaru bytowania), po drugie, jako podmiot włączony w sieć relacji ze swoim ludzkim i nieludzkim otoczeniem (a więc nie samotny geniusz inwencji), po trzecie, jako podmiot w swej sprawczości zarazem limitowany i stymulowany przez zewnętrzne (a równocześnie zinterioryzowane) paradygmaty kulturowe: ideologie, reprezentacje i wyobrażenia (a więc nie apolityczny esteta, który wynajmuje pracownię w fantomowej wieży z kości słoniowej). Otóż sądzę, że antropologiczny potencjał krytyki genetycznej zaznacza się w każdym z tych trzech zakresów. Krytyk genetyczny natrafia na okazje i posiada kompetencje, by unaoczniać i dyskursywizować, *primo*: cielesność podmiotu tworzącego, *secundo*: interakcje cielesnego podmiotu tworzącego z otoczeniem, *tertio*: społeczno-polityczne uwarunkowania aktywności cielesnego i powiązanego z otoczeniem podmiotu tworzącego.

Mój artykuł traktuję jak ćwiczenie (powiedzmy, ćwiczenie z wyobraźni), demonstrujące możliwości – i ograniczenia – krytyki genetycznej, takiej krytyki genetycznej, która chce być sposobem praktykowania antropologii kreatywności. Spróbuję mianowicie zająć się trzema kwestiami: po pierwsze, jak krytyka genetyczna staje się somatopoetyką (i mówi o cielesności podmiotu tworzącego), po drugie, jak krytyka genetyczna przełamuje mit samotnego geniusza (i mówi o usieciowieniu, usytuowaniu podmiotu tworzącego), po trzecie, jak krytyka genetyczna płynnie przeistacza się w studium z zakresu polityki afektu (i mówi o wielopodmiotowym procesie

kreacji i re-kreacji, będącym zarazem procesem absorbowania, generowania i cyrkulowania społecznych emocji). Dwa pierwsze „ćwiczenia” wykonane zostaną na materiale, który omawiałem już w swoich dotychczasowych publikacjach lub który omawiali inni autorzy – są więc one, w pewnej mierze, reminiscencjami i rekonfiguracjami dawniejszych ujęć. Ćwiczenie trzecie dotyczy natomiast kazusu, o którym, jak dotąd, nie pisałem i o którym mam jeszcze zamiar napisać szerzej w innym szkicu – jest zatem ono, dla odmiany, zapowiedzią kolejnej publikacji.

Ćwiczenie pierwsze: somo-krytyka genetyczna

Świece są wypalone, knot zwęglony, płomień za chwilę zniknie. Siedzę, odwrócony plecami do świec, z jedną stopą – raczej przekrzywioną – na dywanie, pięta drugiej stopy jest nieco uniesiona. Piszę te słowa na egzemplarzu tragedii o pokojówce, z wielką przyjemnością czytałem tę książkę po herbacie. To są drobiazgi – ale nie wymagam od was niczego tak bardzo, jak tego, byście dali mi podobny opis siebie w chwili, w której piszecie do mnie. Rozkoszą byłoby dla mnie zobaczyć taki opis, odnoszący się do jakiegokolwiek wielkiego Człowieka, dawno już nieżyjącego. Wiedzieć, w jakiej pozycji siedział Szekspir, gdy zaczynał „Być albo nie być” – z czasowego lub przestrzennego dystansu takie rzeczy stają się interesujące.¹³

Cytowany passus pochodzi z listu Johna Keatsa, wysłanego z USA, 12 marca 1819 roku, do przebywającego w Anglii brata, Georga. Kathryn Sutherland, autorka niedawnej książki *Why modern manuscripts matter*, komentuje ów cytat następująco: opisywane przez Keatsa drobiazgi „mają znaczenie, ponieważ przeniesione przez czas i przestrzeń wewnątrz listu, który teraz czytamy, ożywiają zapisany ślad, przywracając związek między znakami na papierze a ręką, która je napisała”¹⁴. Krytyka genetyczna może – jeśli zechce – podejmować próbę działania w interesie owego związku. Nie wiemy jak Szekspir pracował nad frazą „to be or not to be”, gdyż nie zachowały się brulionowe autografy *Hamleta*. Archiwa są jednak pełne innych dokumentów, które otwierają (czy uchylają) dostęp – jakiś dostęp – do somatycznego wymiaru aktu twórczego.

Przykładem takiego dokumentu (dodam: przykładem najbardziej spektakularnym, z jakim dotychczas się spotkałem i, być może, z jakim kiedykolwiek się jeszcze spotkam) jest brulion późnego wiersza Aleksandra Wata o incipicie „U szczytu antynomij”. Utwór, który tematyzuje powiązanie między tworzeniem, ciałem oraz bólem, utwór, który domyka się motywem inskrypcji-sygnatury, utrwalanej na kawałku skóry (własnej skóry poety,

¹³ Cyt. za K. Sutherland, *Why Modern manuscripts matter*, Oxford 2022, s. 87. Tłum. moje.

¹⁴ Tamże.

zdarłej, w akcie samoookaleczenia, z czoła), sam powstawał na pudełku od silnego leku przeciwbólowego, wspierającego Wata w znoszeniu bólowej choroby neurologicznej¹⁵. Podobny – do pewnego stopnia – jest kazus komputeropisu jednego z ostatnich wierszy Czesława Miłosza, zatytułowanego *Późna starość*¹⁶. Wiersz, który opisuje niedole i upokorzenia związane z fizyczną (czy psychofizyczną) kondycją starego mężczyzny – konkretnie, mowa jest w wierszu o dysfunkcji seksualnej – w swym pierwszym zapisie, sporządzonym przez autora na komputerze, zawiera szereg lapsusów wynikłych z bardzo już słabego wzroku dziewięćdziesięciodwuletniego poety. Zgubione litery, zgubione znaki diakrytyczne, omyłkowe podmiiany literowe, nadmiarowe spacje, braki spacji i powstałe w ich wyniku zbitki wyrazów sprawiają, że *Późna starość* w swym pierwszym zachowanym przekazie sama jawi się jako tekst dysfunkcyjny. Nie da się jej, na przykład, płynnie przeczytać na głos, gdyż niektóre zbitki głoskowe, powstałe na skutek chybionych ruchów autorskiej ręki, blokują aparat artykulacyjny czytelnika-recytatora.

Zarówno chorobowy, przedśmiertny wiersz Aleksandra Wata, jak i senilny wiersz Czesława Miłosza doczekały się publikacji – odpowiednio, na łamach „Zeszytów Literackich” oraz na kartach zbioru *Wiersze ostatnie*¹⁷. W obu wypadkach była to publikacja *post mortem* i w obu wypadkach działania edytorskie (choć merytorycznie uzasadnione, nie poddają ich tutaj krytyce) spowodowały radykalną metamorfozę utworu.

Wiersz Wata na łamach „Zeszytów Literackich” mówi o związku bolącego ciała oraz rodzącego się tekstu – mówi jednak wyłącznie swoimi słowami, obrazami, metaforami, podczas gdy w pierwszym, najwcześniejszym brulionie mówił o tym również swą materialną postacią (przejmująca korespondencja fantazmatycznego pisma na skórze zdarłej z bolącego czoła oraz materialnego pisma na opakowaniu leku, niosącego, zawsze zbyt krótką, ulgę od rwąco-piekących bólów twarzy). Wiersz Miłosza na karcie *Wierszy ostatnich* mówi o fizycznej niesprawności podmiotu – także jednak czyni to wyłącznie werbalnie, podczas gdy w komputeropisie mówił o tym również swą zakłóconą grafią. Krytyka genetyczna, zainteresowana tym, co uprzedza publikację, pozwala zatem na wgląd w takie, pre-publikacyjne postaci tekstu, w których cielesno-chorobowa kondycja ludzka ujawnia się pełniej, wyraziściej.

15 Rękopis na pudełku znajduje się w zbiorach Beinecke Library, Yale University. O kazusie tego wiersza oraz dokumentach jego genezy pisałem obszerniej w szkicu *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1 (31).

16 Omawiany komputeropis Miłosza znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Piszę o nim szerzej w artykule *Miłosz at Work*, przeł. M. Aldridge, „The Polish Review” 2025, vol. 70, no. 3, s. 25–48.

17 A. Wat, [U szczytu antynomij], „Zeszyty Literackie” 2009, nr 108, s. 7–8; C. Miłosz, *Późna starość*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 51.

Bywa i tak, że jedynie wgląd w archiwum procesu twórczego umożliwia doświadczenie czy odczucie somatyczności (oraz maladycznego charakteru) tekstu. Włączony do tomu *Rovigo* (1992), wiersz Zbigniewa Herberta pt. *Mittleuropa* nie zawiera żadnych werbalnych odniesień do cielesności czy choroby. Owszem, ostatnie słowo wiersza jest nazwą części ciała, ale słowo to pojawia się na prawach utartego frazeologizmu, nie odsyła do somatycznej rzeczywistości.

Nie wiadomo czy z mięsa czy z pierza
ku czemu to wszystko zmierza
Mittleuropa
niby świeci i gaśnie
zupełnie jakby z baśni
Ezopa

Znalazł się cesarz oto
niejaki Habsburg Otto
całkiem porządny człowiek
są jeszcze w zapasie Bourboni
lecz serio mówiąc oni
nie całkiem ten-tego

Wiec ludzi gniewa lub cieszy
ta igraszka dla rzeszy
nagle wyście w potrzebie
pojawia się nad widnokregiem
sunie niebieskim kręgiem
jakby księżyc po niebie

Niech jeszcze trochę poświeci
kolorowa zabawka dzieci
sen nostalgiczny staruszków
lecz mówiąc całkiem szczerze
ja w to wszystko nie wierzę
(i zwierzam wam się na uszko)¹⁸

Najwcześniejszy brulion *Mittleuropy* ma jednak postać szczególną¹⁹. Wiersz zapisany został na kwitku wystawionym w dniu 23 czerwca 1991

¹⁸ Z. Herbert, *Mittleuropa*, [w:] tegoż, *Rovigo*, Wrocław 1992.

¹⁹ Wzmiankuje o tym Karina Jarzyńska w szkicu *Powstawanie „Roku jagnięcia – między życiem a tekstem*, [w:] M. Antoniuk i in., *Pracownia Herberta. Studia nad procesem twórczym*, Kraków 2017, s. 237.

roku przez paryski szpital Świętego Ludwika, informującym, że pacjent Zbigniew Herbert uprawniony jest do otrzymania posiłku, składającego się z bułki, jagnięciny, sera i pomidorów. Herbert istotnie był hospitalizowany u Św. Ludwika – jak podaje biograf, wynikało to z ostrego kryzysu zdrowotnego o charakterze psychofizycznym²⁰. Niezwykły, szpitalny nośnik pierwszego brulionu jest, jak sądzę, ważny i wart komentarza. Ujawnia on nie tylko podstawowy fakt, że wiersz powstał w okresie choroby i hospitalizacji, lecz również eksponuje postawę człowieka, który nie godzi się na zamknięcie w roli pacjenta, ale stara się utrzymać – i faktycznie się utrzymuje – w roli poety. Zamiana kwitka informującego o zakresie szpitalnej diety w brulionowy rękopis wiersza (i to wiersza niezwiązanego z doświadczeniem chorobowym) jest gestem czy działaniem ciekawym z punktu widzenia antropologii procesu twórczego, refleksji o człowieku tworzącym.

W odniesieniu do trzech, wyżej wzmiankowanych, dokumentów genezy – brulionowego autografu Wata, roboczego komputeropisu Miłosza, brulionowego autografu Herberta – zastosować można, jak sądzę, termin zaproponowany przez francuskiego literaturoznawcę Christiana Bonnet, na polskim gruncie opracowywany i obmyślany przez Adama Dziadka.

Somatekst [...] jest definiowany w kontekście typografii i komunikacji jako to, co nadaje Tekstowi formę drukowaną: rodzaj papieru, jego format, gramatura, kolor, odstępy, miejsca puste, układ na stronie, typografia, kolory i ilustracje, rodzaj czcionki, a także kolory tła, liter, częstotliwość występowania ilustracji. Tekst jest zbiorem znaków typograficznych w druku, opiera się na znakach uporządkowanych w czasie i podlegających analizie lingwistycznej. Somatekst jest natomiast zbiorem sygnałów niejęzykowych postrzeganych za pomocą zmysłów i stanowiących ucieleśnienie Tekstu, jego „ciało”.²¹

Trzy wiersze – ten z pudełka leku przeciwbólowego, ten uchwycony w postaci wadliwego komputeropisu oraz ten ze szpitalnego kwitka – są „somatekstami”, gdyż ich „ciała metaforyczne” (czyli formy utrwalenia) odsyłają nas do „ciał twórców” (wyobrażonych, ale też, w jakiejś mierze, realnych), znaczonej przez dolegliwości chorobowe. Soma-teksty *** [U szczytu antynomij], *Późnej starości* oraz *Mitteleuropy* nie odpowiadają na pytania o ułożenie ciała Wata, Miłosza i Herberta w chwili pracy nad tekstem (a na pewno nie czynią tego z precyzją tak wyczerpującą, jak życzył sobie John Keats w liście z 12 marca 1819 roku), ale pozwalają zaistnieć – na scenie pisma, na scenie pisania – podmiotowi defektywnemu²². Krytyka genetyczna z kolei pozwala nam stać się obserwatorami owej sceny.

²⁰ A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, tom II *Pan Cogito*, Kraków 2018, s. 672–676.

²¹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 167–168.

²² Koncepcję „podmiotu defektywnego” (to znaczy współ-konstituowanego przez jakiś rodzaj psychofizycznego ograniczenia, niesprawności) rozwija w swoich

Ćwiczenie drugie. Krytyka genetyczna i podmiot-w-relacjach

Bo prawdą jest, że wiele razy, stojąc z kieliszkiem u kogoś na przyjęciu sięgałam po przypadkową książkę na regale i otwierałam na równie przypadkowej stronie, żeby ku swojemu zdumieniu znaleźć tam akurat to, co mi było potrzebne – postać, wydarzenie, informację, skojarzenie, tytuł, o którym nie wiedziałam. Wiele razy też, ot tak, spotykałam jakąś osobę, która przyczyniała się do rozwiązania męczącego mnie problemu związanego z powieścią. Niewinna wyprawa w jakieś przypadkowe miejsce naprowadzała mnie na tropy, o których nie miałam pojęcia. W takich sytuacjach [...] przychodzi do głowy dziwaczna myśl, że z jakichś względów świata zależy na napisaniu tej książki.²³

Opowieść Olgi Tokarczuk o powstawaniu *Ksiąg Jakubowych* jest opowieścią o procesie twórczym, który wydarza się w ekosystemie, w środowisku: podmiot jest kreatywny, bo jest włączony w sieć relacji, *inventio* ma charakter interaktywny, polega na wymianie impulsów między człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością. Krytyka genetyczna może – na swój sposób – podzielać taką wizję kreatywności. Może – bo ma do dyspozycji relewantne w tym zakresie dokumenty genezy. W archiwach literackich znajdują się kartki, które pozwalają nam myśleć o procesie twórczym jako o akcji nie mono-podmiotowej. Jak sławny, wielokrotnie komentowany maszynopis-rękopis *Ziemi jałowej*, konkretnie zaś – wiersza, który pierwotnie nosić miał tytuł *In the Cage*, lecz, ostatecznie, zatytułowany został *A Game of Chess*.²⁴ Druk stabilizuje tutaj tekst wypracowany (na wcześniejszych etapach procesu twórczego) przez T.S. Eliota, ale przecież stabilizuje go tylko na chwilę – modyfikacje do (zdawałoby się: już unieruchomionego) tekstu wprowadza ołówek samego autora. Co prawda, rysik Vivienne Eliot zachęca jeszcze tekst do trwania w przyjętej formie (laudacyjne „Wonderful!”), czyli pochwała dla tekstu w jego już osiągniętej postaci), ale oto do akcji wkracza pióro oraz zaostrożony ołówek Ezry Pounda, które to narzędzia radykalnie

pracach Iwona Boruszkowska; por. teŹe *Defekty: Literackie auto/pato/grafie – szkice* (Kraków 2016) oraz *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie* (Warszawa 2017).

²³ O. Tokarczuk, *Psychologia literackiego stwarzania świata. Jak powstały „Księgi Jakubowe”*, [w:] teŹe, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 205–206.

²⁴ Kazus tego dokumentu, znajdującego się w zbiorach New York Public Library, był prezentowany i omawiany m.in. w następujących źródłach i pracach: T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, red. V. Eliot, Oxford 1971; D. Ferrer, N. Donin, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, tłum. D. Jarzabek-Wasyl, „Wielogłos” 2019, nr 1 (39); M. Hollis, *The Waste Land: A Biography of a Poem*, Londyn 2022; M. McLuhan, *Pound, Eliot, and the Rhetoric of “The Waste Land”*, „New Literary History” 1979, nr 3.

dynamizują strukturę tekstu: il miglior fabbro wykreśla słowa, zmienia ich kolejność, przynagla wiersz do dalszych przekształceń za pomocą krytycznych komentarzy. Jak wówczas, gdy jeden z wersów opatruje głosem „too penty”, czyli – co ustalili znawcy tematu – „too pentametric”, „nazbyt pentametrycznie”. Tekst jest więc wzywany do wyjścia z wersyfikacyjnych kolein. Wiadomo, że część z rekomendowanych modyfikacji T.S. Eliot zdecydował się uwzględnić w ostatecznym utworze. Utworze, który jest utworem T.S. Eliota, a zarazem – wyłonił się dzięki energii połączonych z nim kontr-partnerów. Niezwykły maszynopis-rękopis, intensywny poli-autograf, jest węzłem owego połączenia.

Krytyka genetyczna uprawiana jako forma kulturowej (a można by też powiedzieć: socjologizującej) antropologii kreatywności może pomóc nam zobaczyć człowieka tworzącego w sieci międzyludzkich interakcji. Zbigniew Majchrowski w swej popularyzatorskiej, znakomitej książce o Tadeuszu Różewiczu pokazał i wstępnie skomentował reprodukcję niezwyklego maszynopisu, sporządzonego wiosną roku 1945 a zawierającego tekst wiersza dwudziestoczworoletniego Różewicza oraz odręczne interwencje Juliana Przybosia²⁵. Dokument ten mógłby się stać przedmiotem osobnego wykładu, osobnego „gęstego opisu”, posługującego się kategoriami socjologii, historii literatury, poetyki historycznej czy psychologii twórczej. Można ten maszynopis oglądać jak scenę dla agonu poetyk: oto perfekcyjnie ukształtowana poetyka rodem z *Równania serca*, najważniejszego tomu Przybosia (rok 1938), chce wziąć w swoje posiadanie rodzącą się dopiero, nieforemną, poetykę debiutanta z roku 1945. Można go jednak również opisywać jako obiekt będący immanentną częścią pola literackiego w rozumieniu Pierre’a Bourdieu: mamy tutaj próbę usytuowania się w polu podejmowaną przez debiutanta, mamy akcję podejmowaną przez władcę pola, obdarzonego mocą konsekratorską²⁶. Wreszcie, można tu też zobaczyć scenę dla agonu osobowości. Temat – jak z Harolda Blooma: silny poeta usiłuje stworzyć następcę na swój obraz i podobieństwo²⁷. Czy mu się to uda? Sama w sobie, kartka nie udziela odpowiedzi na to pytanie, pozostawia widza w środku suspensu. Dalszy ciąg historii – przebiega poza maszynopisem. Znamy go skądinąd.

Współczesna antropologia procesu twórczego nie chce być jednak antropologią bezkrytycznie antropocentryczną, chce widzieć człowieka tworzącego w sieci relacji z otoczeniem nie tylko ludzkim, lecz także nieludzkim. Krytyka genetyczna i w tym zakresie może się wykazać pewną operatyw-

25 Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002.

26 Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

27 Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

nością. Najprościej: pozwala myśleć o związku człowieka tworzącego z towarzyszącą mu (jak to ongiś ujął, opisując własną praktykę pisarską, Józef Czechowicz) „maszyną przedmiotów”²⁸. Oto pierwsza strofa wiersza Czesława Miłosza pt. *Na ścięcie damy dworu* (utwór pochodzi z tomu *Król Popiel i inne wiersze*, 1962):

Migdałowe anioły z obłokiem woalki,
Co nigdy nie kucają pomiędzy pokrzywą,
Ciało bez dziurek mają, gładkie jak u lalki
I nikt ich nie potrafi zaprosić na piwo.²⁹

Wytworzenie tej – z punktu widzenia poetyki opisowej, nie bardzo przecież wyrafinowanej – konstrukcji tekstowej okazało się nadzwyczaj energo i czasochłonne, o czym przekonuje brulion, zdeponowany w amerykańskiej Beinecke Library, na uniwersytecie Yale³⁰. Akcja pisarska przebiegała tu następująco: poeta wytworzył (bez większych, skrypturalnie potwierdzonych, dylematów) dwa pierwsze wersy, po czym zaczął poszukiwać wyrazu, który mógłby wypełnić klauzulę wersu trzeciego a zarazem, stanowić parę rymową z wyrazem usytuowanym w klauzuli wersu pierwszego: woalki. Cała ta chmura inskrypcji to warianty owego pożądanego słowa lub – częściej nawet – grupy głoskowej, wchodzące w (dalsze lub bliższe) korespondencje brzmieniowe z wyrazem „woalki”. Wydaje mi się, że kartki tej nie sposób uznać tylko i wyłącznie za nośnik, na którym wiersz był zapisywany. Nie, ten wiersz był pisany, był tworzony przez człowieka pozostającego we wzrokowo-haptycznej relacji z – tą, nie inną – kartką. Kartka – z początku pusta, stopniowo zapełniana – pozwalała poecie dokonywać przeglądu wariantów, a równocześnie (czego świadectwem rozliczne *doodles*) pozwalała mu wykonywać czynności manualne, najwyraźniej stymulujące aktywność inwencyjną. Związek między tworzącym człowiekiem a nie-ludzkim, wspierającym – zaryzykuję jednak to stwierdzenie – aktantem procesu twórczego jakim jest kartka papieru dałby się, jak myślę, opisywać za pomocą terminów, wywiedzionych ze słowników i dyskursów współczesnej antropologii czy neuropsychologii: teorii współsprawczości ludzi i przedmiotów Bruno Latoura³¹, koncepcji uzewnętrznionego umysłu Clarka i Chalmersa³², kon-

28 Por. J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, [w:] tenże, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, Lublin 1972, s. 115.

29 C. Miłosz, *Na ścięcie damy dworu*, [w:] tenże, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 290.

30 O tym brulionie – w innym kontekście i ujęciu – pisałem w szkicu *Poetyka, genetyka, praca. (O sztuce rymotwórczej)*, „Forum Poetyki” 2020, nr 21.

31 B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2005.

32 A. Clark, D. Chalmers, *The Extended Mind*, „Analysis” 1998, nr 58.

cepcji „pisanania jako myślenia” Richarda Menariego³³. Właśnie do takiego zaplecza teoretycznego odwołuje się konsekwentnie jeden z najciekawszych, najbardziej, jak sądzę, inwencyjnych, krytyków genetycznych, czyli Dirk Van Hulle. Autora najnowszego (2022), wydanego przez Oxford University Press, podręcznika do krytyki genetycznej, interesuje podmiot tworzący w środowisku materialnych obiektów³⁴.

Ćwiczenie trzecie. Krytyka genetyczna i polityka afektu

Nawet najczystsze, najbardziej sublimowane moje liryki, mają swój „zaczął” w konkretnych, ściśle określonych zdarzeniach. „Zaczął” to albo jakaś przygoda wzruszeniowa, widzenie tego wzruszającego zdarzenia, albo klimat uczuciowy towarzyszący szeregowi faktów, który dopiero później kojarzy się z odpowiednią wizją – i wtedy dopiero staje się właściwym „zaczęciem”.³⁵

W wyznaniach na temat własnego procesu twórczego składanych przez Juliana Przybosia często pojawiają się słowa „wzruszenie” oraz „uczucie”. *Inventio* mistrza awangardy jest – przynajmniej wedle autobiograficznych opowieści – *inventio* afektywnym. Emocje są tekstotwórcze, emocje generują poemat. W cytowanym tu szkicu *Jak powstaje wiersz?* mowa o wzruszeniu indywidualnym, o intymnych uczuciach tworzącego „ja” (choć, oczywiście, wywołanych przez kontakt z otoczeniem). W trzecim, ostatnim ćwiczeniu z „wyobraźni antropologicznej” chciałbym jednak odejść od takiego rozumienia afektywnej natury procesu twórczego w kierunku rozumienia balansującego między jednostkowym i kolektywnym wymiarem „wzruszenia”.

Wyobrażam sobie taki opis procesu twórczego, który przedstawiłby go jako działanie o charakterze społeczno-polityczno-afektywnym, jako akcję uwikłaną w silne emocje indywidualne (emocje tworzącej jednostki) i zbiorowe (emocje społeczności, w której funkcjonuje tworząca jednostka), przy tym emocje o charakterze politycznym (związane z funkcjonowaniem „ciała politycznego” – społeczeństwa, narodu, państwa etc.). Chodziłoby tu o proces tekstotwórczy, z jednej strony, stymulowany przez afekt społeczno-polityczny (emocje jako energia wprawiająca w ruch maszynę tekstotwórczą), z drugiej zaś strony generujący (a przynajmniej podtrzymujący) afekt społeczno-polityczny (maszyna tekstotwórcza jako urządzenie do wytwarzania przekazywania emocji i wpompowywania ich w sieć społeczno-kulturową

³³ R. Menary, *Writing as Thinking*, „Language Sciences” 2007, nr 29 (5), s. 621–632.

³⁴ D. Van Hulle, *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*, Oxford 202. Szerzej pisałem o tym w szkicu (*Somo/Topo*) *Narracje autopoietyczne: podmiot tworzący (jako ciało w sieci przedmiotów)*, „Ruch Literacki” 2023, z. 3.

³⁵ J. Przyboś, *Jak powstaje wiersz*, [w:] tenże, *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959, s. 302.

cyrkulacji). Inspirację dla takich poszukiwań odnajduję, oczywiście, w szeroko pojętym zwrocie afektywnym w humanistycie (w tym humanistycie polonistycznej – z książką Agnieszki Daukszy na czele³⁶). Najbardziej bezpośrednio inspirowa mnie jednak ogłoszony niedawno na łamach „Ruchu Literackiego” szkic Jerzego Franczaka poświęcony „tymotycznej” (od gr. tymos – gniew) perspektywie oglądu literatury³⁷. Autor rekapitułuje w nim koncepcję Petera Sloterdijka, wedle której radykalne ruchy lewicowe końca XIX i początku XX wieku mogą być efektywnie i efektywnie opisywane jako praktyki zarządzania społecznym gniewem (zarządzanie to polegało przede wszystkim na kumulowaniu złości, resentymentów, nienawiści, poczucia krzywdy jednostek i grup w jeden, zbiorczy „kapitał tymotyczny”, mający w przyszłości „sfinansować” wielkie przedsięwzięcie komunistycznej rewolucji). Franczak, nader pomysłowo, przymierza tę koncepcję do powieści Brunona Jasieńskiego pt. *Pałę Paryż* – przygląda się mianowicie temu, w jaki sposób komunistyczne zarządzanie gniewem pokazane jest na kartach powieści, jak jest tematyzowane wewnątrz powieściowej fikcji. Mnie interesowałaby inna kwestia: w jaki sposób sam proces tworzenia i dystrybuowania tekstu literackiego staje się elementem komunistycznej praktyki kumulowania kapitału tymotycznego. Jak sądzę, w takich właśnie kategoriach opisać można historię tworzenia – następnie zaś przetwarzania – jednego z najważniejszych radykalnie lewicowych polskich wierszy dwudziestowiecznych: myślę tu o słynnym *Zagłębiu Dąbrowskim* Władysława Broniewskiego. Utwór ten – przypomnijmy – przedstawia obraz proletariackiej nędzy („Węgiel dobywa zagłębie, zagłębie dobywa śmierć”) i kapitalistyczno-państwowo-religijnego ucisku („wiedzą górnicy kto wróg, na skrzyżowaniu policjant, nad policjantem bóg”), kończy się zaś słynnym, rewolucyjnym performatywem („Zapalać. Gotowe? Gotowe!”). Historia pracy nad tym wierszem – a zarazem historia pracy wykonywanej tym wierszem – jest długa (rozgrywa się, tak jak ją widzę, pomiędzy rokiem 1930 a 1956), skomplikowana i pasjonująca. Jej bohaterami, czyli podmiotami teksto(prze)twórczej akcji, są:

- autor, który nad wierszem pracował w brulionach, między innymi przetwarzając go na, nigdy nieopublikowany, mikro-dramat i który wiersz recytował publicznie na wydarzeniach politycznych, organizowanych w latach 30-tych przez KPP a w latach 50-tych przez PZPR,
- ludzie ze środowiska KPP (np. Stanisław Wygodzki), którzy bezpośrednio inspirowali powstanie tekstu, są więc aktantami jego genezy, i którzy starali się następnie dyskontować utwór dla celów politycznych,

³⁶ A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.

³⁷ J. Franczak, *Komunistyczny bank gniewu. „Pałę Paryż” Brunona Jasieńskiego w perspektywie tymotycznej*, „Ruch Literacki” 2022, nr 2.

- anonimowa, robotnicza publiczność, która podczas słynnego wieczoru poetyckiego w maju 1936 roku we Lwowie miała (według zachowanych relacji!) współ-recytować wiersz wraz z poetą, zmieniając tekst w performans,
- twórcy opowieści o lwowskim performansie z maja 1936 roku, którzy włączyli to wydarzenie w heroiczne *imaginarium* polskiego ruchu komunistycznego lub jak kto woli, skonstruowali to wydarzenie jako fakt symboliczny,
- instytucja cenzury sanacyjnej, która tekst wiersza poddawała odkształceniom w kolejnych publikacjach z lat 30-tych,
- redakcje pism z lat 30-tych, które za pomocą rozmaitych działań eksponowały lub maskowały, interwencje cenzorskie,
- aranżerzy i uczestnicy propagandowego spektaklu, odegranego (rzecz jasna w interesie ówczesnej władzy) w maju roku 1956 w Warszawie, którzy podjęli próbę re-inscenizacji performansu lwowskiego z roku 1956 (jak sądzę, całkowicie nieudaną).

Całą tę historię – ze wszystkimi jej warstwami, paradoksami, niuansami i nieczytelnościami – należałoby opowiedzieć. Zamierzam to zrobić w innym, przygotowywanym dopiero, obszerniejszym i osobnym esej. Gdy esej ten – mam nadzieję – powstanie, będzie opowieścią o sieci i serii różnorodnych praktyk zarządzania społecznym gniewem, praktyk, w które wprzęgnięte są rozmaite działania z tekstem, na tekście i tekstem. Oto nazwy owych praktyk: tworzenie tekstu wiersza, kontekstualizowanie i re-kontekstualizowanie tekstu wiersza, przetwarzanie tekstu wiersza, publiczne prezentowanie tekstu wiersza jako swoistego performansu. Krytyka genetyczna sensu stricto byłaby siłą realizującą jedynie część tego projektu: pod jej ministerium, pod jej urząd wykonawczy, podlegałyby oczywiście dokumenty genezy, zdeponowane dziś w Muzeum Literatury w Warszawie a świadczące o pracy Broniewskiego nad kształtem wiersza, pracy przebiegającej jesienią roku 1930. Pałeczkę narracyjno-metodologicznej sztafety przejmowałyby następnie inne studia, inne wzorce: badania nad cenzurą, historia płynnego tekstu w stylu Johna Bryanta³⁸, polityka strony w stylu Georga Bornsteina³⁹, analiza sposobów obecności „wiersza w gazecie” w stylu Jacka Łukasiewicza⁴⁰ czy performatyka, całość zaś opowieści musiałaby czerpać ze słowników studiów afektywnych, skoro, ostatecznie, tematem wiodącym byłaby tutaj nie tyle historia tekstu, co historia tekstualizacji, dystrybucji i redystrybucji, wreszcie historia zaniku społeczno-politycznego afektu, *tymosu*. Zarazem studium to będzie – znów: mam nadzieję – próbą

38 J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa 2020.

39 G. Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, tłum. J. Sobesto, „Wielogłos” 2017, nr 1.

40 J. Łukasiewicz, *Wiersze w gazetach 1945–1949*, Wrocław 1992.

uprawiania antropologii procesu twórczego, skoro jego bohaterem prowadzącym będzie człowiek polityczny, społeczny. I właśnie poprzez swoje upolitycznienie, swoje uspołecznienie – kreatywny.

W stronę przyszłości. Puenta

Próbowałem wykonać trzy ćwiczenia z wyobraźni. Tematem ćwiczenia pierwszego była zdolność krytyki genetycznej do przychwycenia somatycznego wymiaru tekstotwórczości, tematem ćwiczenia drugiego zdolność – do przychwycenia sieciowo-relacyjnego charakteru *inventio*, tematem ćwiczenia trzeciego – zdolność do przychwycenia procesu tworzenia i przetwarzania tekstu (oraz działania tekstem) jako akcji wydarzającej się w środowisku społecznym i politycznym. Starłem się w ten sposób pokazać, że krytyka genetyczna – nie przestając być krytyką genetyczną, czyli (można to i tak określić) nie przestając być sztuką uważnego patrzenia na pokreślony, pomazany kawałek papieru – może być również antropologią. I to antropologią: kulturową, krytyczną wobec własnego (niedającego się całkowicie odrzucić, lecz przynajmniej osłabionego czy zniuansowego) antropocentryzmu, wrażliwą na społeczno-polityczne okoliczności i uwarunkowania kreatywności.

Otwierające mój szkic pytanie o perspektywność krytyki genetycznej znajduje zatem taką oto odpowiedź (podkreślam – nie finalną i nieroszczącą sobie prawa wyłączności, po prostu jedną z dostępnych): krytyka genetyczna może być sposobem uprawiania antropologii kreatywności, rozumianej jako polimetodyczny, heterogeniczny, wielonurtowy dyskurs o człowieku tworzącym. I może się wówczas spotkać (współpracować) z innymi modusami antropologii procesu twórczego: psychologią twórczości⁴¹, ekonomią twórczości⁴², czy – postulowaną przez Magdalenę Popiel – „historią historii tworzenia”⁴³. Ta ostatnia praktyka badawcza zgodnie z projektującym opisem pomysłodawczyni, polega na studiach nad historycznie i kulturowo zmiennymi konwencjami i formami, za pomocą których sami artyści opowiadają o procesie twórczym jako o swoim doświadczeniu. Magdalena Popiel tak pomyślaną historię historii tworzenia przedstawiła jako wariant realizacyjny kulturowej historii literatury, wydaje się jednak, że równie zasadne jest umieszczenie jej w polu antropologii kreatywności.

Niewykluczone, że o samej krytyce genetycznej dałoby się też pomyśleć jako o procesie twórczym (zasługującym na swoją antropologię). Opakowa-

⁴¹ E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005.

⁴² P.M. Menger, *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*, tłum. S. Rendall i in., Cambridge 2014.

⁴³ M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2017, s. 13–41.

nie leków przeciwbólowych zamienione w brulion przez Aleksandra Wata, usterkowy komputeropis Czesława Miłosza, szpitalny kwitek zamieniony w brulion przez Zbigniewa Herberta, maszynopis wiersza Eliota (z odręcznymi adnotacjami Eliota, pani Eliot, Pounda), maszynopis Różewicza (ze śladami pedagogicznej misji Przybosia), brulionowy autograf Miłosza (ze śladami pisarskiej udręki), brulion Broniewskiego (będący węzłem w społecznej sieci cyrkulowania tekstu i gniewu) – każdy z tych papierowych obiektów był kiedyś częścią wibrującej pracowni, był urządzeniem połączonym z człowiekiem, który na niego patrzył, który go dotykał, który z jego pomocą komunikował się (z samym sobą i nie tylko), który na nim i z nim pracował, w trudzie, pasji, irytacji, znużeniu, bólu etc. Oddzielone od swych pierwszych użytkowników, zamienione w archiwalne depozyty, wygaszone i wystudzone, dokumenty te – oraz wiele, wiele innych dokumentów genezy – czekają na chwilę, kiedy znów zaczną pracować, znów zostaną połączone z czymś wzrokiem i dotykiem, znów zostaną włączone, niczym urządzenia stymulujące wyobraźnię – tym razem, wyobraźnię antropologów procesu twórczego.

Mateusz Antoniuk

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORID.ORG/0000-0002-1608-2691](https://orid.org/0000-0002-1608-2691)

Genetic criticism and anthropology of the creative process: Exercises in imagination

Summary

This article is based on the assumption, formulated in the introduction, that genetic criticism (i.e. literary study and editorial practice aimed at reconstructing the creative process behind the available texts, records, etc.) has the potential for inventiveness, innovation, and establishing its creative presence in the field of contemporary humanities. These prospects are not threatened by the recent technological breakthroughs which seriously affect the textual process itself. Consequently, the main thesis put forward in the article asserts that genetic criticism can constitute – under certain conditions – an effective and interesting form of practicing the “anthropology of the creative process”, postulated by Ryszard Nycz as a “full-fledged branch of literary studies”. To demonstrate in practice the anthropological potential of creative genetic criticism the article outlines three analytical and interpretative strategies and objectives that it affords. The first consists in deploying the tools of genetic criticism to explore the somatic dimension of the text-making process; the second expands the study of drafts and other pre-text materials so to expose the network-relational character of creativity, “playing out” in interactions between human and non-human actors as well as other actants involved in the text-making; the third is concerned with bridges between critical genetic studies and sociology or the study of cultural politics of affect and emotion.

Key words

Literary theory – genetic criticism – anthropology of the creative process – body in cultural studies – affect and emotion

Słowa kluczowe

krytyka genetyczna, antropologia procesu twórczego, cielesność, materialność, afekty i emocje

Bibliografia

- Antoniuk Mateusz, 2017, *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” nr 1 (31), s. 39–66.
- Antoniuk Mateusz, 2020, „Kosmos” wzywa polską krytykę genetyczną, „Pamiętnik Literacki” z. 4, s. 91–111.
- Antoniuk Mateusz, 2020, *Krytyka genetyczna jako kulturowa poetyka (nie)pamięci*, „Teksty Drugie” nr 6, s. 236–258.
- Antoniuk Mateusz, 2020, *Poetyka, genetyka, praca. (O sztuce rymotwórczej)*, „Forum Poetyki” nr 21, s. 74–97.
- Antoniuk Mateusz, 2014, *Przybranie formy z dawna wyglądaną (osiąganej / obiecaną / wysnowaną...)*. Brulion Czesława Miłosza – próba lektury, „Teksty Drugie” nr 3, s. 29–48.
- Antoniuk Mateusz, 2017, *Przyjemność przed-tekstu. Proces tekstotwórczy jako temat dla polskiego „literaturoznawstwa (w) przyszłości*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” nr 1 (34), s. 23–36.
- Antoniuk Mateusz, 2023, *(Somo/Topo) Narracje autopoietyczne: podmiot tworzący (jako ciało w sieci przedmiotów)*, „Ruch Literacki” z. 3, s. 313–331.
- de Biasi Pierre-Marc, 2015, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Bloom Harold, 2002, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Bornstein George, 2017, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, tłum. J. Sobesto, „Wielogłos” nr 1, s. 7–37.
- Boruszkowska Iwona, 2016, *Defekty: Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- I. Boruszkowska, 2017, *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Bourdieu Pierre, 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Bryant John, 2020, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, tłum. Ł. Cybulski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Clark Andy, Chalmers David, 1998, *The Extended Mind*, „Analysis” nr 58.1, s. 7–19.
- Dauksza Agnieszka, 2017, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Dziadek Adam, 2014, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Falconer Graham, 1993, *Genetic Criticism*, „Comparative Literature”, 45.1, s. 1–21.
- Ferrer Daniel, Donin Nicholas, 2019, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, tłum. D. Jarząbek-Wasył, „Wielogłos” nr 1 (39), s. 37–63.

- Franaszek Andrzej, 2018, *Herbert. Biografia*, tom II: *Pan Cogito*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Franczak Jerzy, 2022, *Komunistyczny bank gniewu. „Palę Paryż” Brunona Jasieńskiego w perspektywie tymotycznej*, „Ruch Literacki” z. 2, s. 209–231.
- Hay Louis, 2022, *Rękopisy? a po co?*, przeł. Adam Dziadek, „Konteksty Kultury” 2022, t. 19, z. 1, s. 4–5.
- Hollis Matthew, 2022, *The Waste Land: A Biography of a Poem*, Londyn: Faber and Faber.
- Hyry Tom, 2015, *On Digital Archives; Lessons from the Susan Sontag Hard Drives*, [w:] *Proceedings of the Society of American Archivists meeting, Acquisitions and Appraisal Section Annual Meeting*, Cleveland, OH, August 20, 2015. Online: <https://dash.harvard.edu/handle/1/40918991> [dostęp: 25.05.2025].
- Jarzyńska Karina, 2017, *Powstawanie „Roku jagnięcia” – między życiem a tekstem*, [w:] M. Antoniuk i in., *Pracownia Herberta. Studia nad procesem twórczym*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Jaworski Stanisław, 2022, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Latour Bruno, 2005, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Łukasiewicz Jacek, 1992, *Wiersze w gazetach 1945–1949*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Majchrowski Zbigniew, 2002, *Różewicz*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Menary Richard, 2007, *Writing as Thinking*, „Language Sciences” nr 29 (5), s. 621–632.
- Menger Pierre-Michel, 2014, *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty*, tłum. S. Rendall et al., Cambridge: Harvard University Press.
- Nęcka Edward, 2005, *Psychologia twórczości*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Nycz Ryszard, 2023, *O co chodzi w antropologii literatury i dlaczego to jest ważne dla wszystkich uprawiających badania literackie. Perspektywa subiektywna*, „Teksty Drugie” nr 3, s. 12–29.
- Popiel Magdalena, 2017, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Ries Thorsten, 2017, *Filologia i proces pisanie cyfrowego – metody i wyzwania*, przeł. P. Gruchała, „Wielogłos” nr 1 (31), s. 103–127.
- Sutherland Kathryn, 2022, *Why Modern Manuscripts Matter*, Oxford: Oxford University Press.
- Van Hulle Dirk, 2022, *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*, Oxford: Oxford University Press.