

# **(Somo/Topo) Narracje autopoietyczne: podmiot tworzący (jako ciało w sieci przedmiotów)**

Mateusz Antoniuk

doi 10.24425/rl.2023.146710

**ruch literacki** • R. LXIV • 2023 • Z. 3 (378) PL • (auto)poiesis – przygody człowieka tworzącego

zeszyt pod red. Mateusza Antoniuka i Iwony Boruszkowskiej (Wydział Polonistyki UJ)

PL ISSN 0035-9602

## **1. „Narracja autopoietyczna”, „historia historii tworzenia” – kilka uwag wstępnych**

„Narracja autopoietyczna” – ale co to właściwie jest? Jeśliby szukać odpowiedzi stricte etymologicznej, należałoby chyba powiedzieć: narracja autopoietyczna, to taka narracja, która wytwarza samą siebie. Opowieść samowytwarzalna. Tekst, który sam siebie robi. W najściślejszym zatem rozumieniu „narracja autopoietyczna” byłaby fikcją, fantazmatem, bytem urojonym – utwór samo-sprawczy i samo-rodny, utwór sam siebie generujący bez żadnego, zewnętrznego, agensa, utwór powstający samowładnie, może wszak istnieć jedynie w imaginarium. „Sonet niezachodzący” Leszka Onaka nie jest – w restrykcyjnym, dosłownym rozumieniu – sonetem auto-poietycznym, samo-się-piszącym; nie jest, skoro jego potencjalnie nieskończone warianty uruchamia wirtualny, internetowy „silnik”, wciąż filtrujący zasoby leksykalne sieci i re-miksujący znaleźiska<sup>1</sup>. Można też jednak przyjąć

\* Mateusz Antoniuk – Wydział Polonistyki UJ.

ORCID: 0000-0002-1608-2691

<sup>1</sup> „Sonet niezachodzący” Leszka Onaka to internetowy generator tekstów, dostępny od roku 2011 i wciąż działający pod adresem: <http://http404.org/sonetniezachodzacy> [dostęp: 19.12.2023]. Każde kliknięcie w przycisk „Generuj nowy” skutkuje „zassaniem” losowo wybranych fraz z artykułów publicystycznych, ogłaszanych w popularnych serwisach internetowych i ich ułożeniem w tekst

rozumienie mniej ściśle a bardziej metaforyczne (hiperboliczne, wyolbrzymiające) i powiedzieć: autopoietyczność to właściwość dająca się rozpoznawać w takich dziełach, tekstach, praktykach twórczych, które charakteryzują się wysokim stopniem twórczej (inwencyjnej i różnicującej) powtarzalności, których żywiołem jest auto-parafraza, intra-tekstualność<sup>2</sup>. Liryczną narracją autopoietyczną jest w rysującym się tu rozumieniu właściwie cała poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, przyjmująca (o czym wielokrotnie pisano) postać skomplikowanej serii powtórzeń, przeniesień, ech, reprzyz, postać poetyckiej auto-bio-grafii w stanie ciągłego prze-pisywania. Ta opowieść przyrasta mocą kreującego ją narratora-kreatora, ale też – w jakimś sensie – swoją własną, zmagazynowaną energią: kilka założycielskich, fundacyjnych fraz, motywów, sytuacji lirycznych wciąż powraca, inkarnuje, odnawia się, przypomina. Rzec można: to dzieło poetyckie nosi w sobie samym potencjał własnej multiplikacji. Jest, w tym sensie, autopoietyczne. Nieustannie wytwarza-się-z siebie<sup>3</sup>.

poddany delimitacji wersowej i nawiązujący konstrukcyjnie do białego sonetu (dwie strofy czterowersowe, dwie strofy trzywersowe, wersy o zbliżonej liczbie sylab). Koncept ten jest często przywoływany w opracowaniach poświęconych literaturze cyfrowej i online, zob. m.in. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 23, 114–115; A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014 nr 2, s. 120–122; G. Jędrak, *Teksty uruchamiane. Koncepcje performatywne w badaniu poezji cybernetycznej Leszka Onaka*, „Roczniki Humanistyczne” 2016, z. 1, s. 173–185; M. Pi-sarski, *Poetyka w działaniu. Czas i kod w poezji Johna Cayleya i poetów „Rozdzielczości Chleba”*, „Forum Poetyki” 2016 wiosna / lato, s. 6–17.

- 2 Por. informacyjny zarys różnych zastosowań tego terminu (m.in. u Genette'a, Bachtina i Riffaterre'a) w szkicu Ireneusza Piekarskiego *Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”. Albo o relacjach między tekstami jednego autora. Czyli tam i z powrotem*, „Teksty Drugie” 2006 nr 5, s. 162. Przy rozmaitych rozbieżnościach w zakresie operacjonalizacji pojęcia, zasadniczo wskazuje ono na zintensyfikowane korespondencje i relacje (semantyczno-stylistyczne) między elementami jednego dzieła (czy mono-autorskiego korpusu dzieł).
- 3 O auto-repetycyjności i powtórzeniu jako strategii tekstotwórczej Dyckiego pisali między innymi: J. Mikołajewski, *Historia odrębna* oraz A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego* (oba szkice w: „*Jesień już Panie a ja nie mam domu*”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001); P. Śliwiński, *Wstęp, garść intuicji, pierwsze, wciąż pierwsze wrażenia*, A. Skrendo, *Tkaczyszyn Dycki i Różewicz*, A. Kałuża, „*Po obu stronach granicy*”. *Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transowy dotyk Dyckiego*, A. Świeściak, *Powtórzenia (i napomknienia)* (wszystkie wymienione szkice w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012); A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 83–100; J. Tabaszewska, *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 399–417. Strategię auto-powtórzenia w poezji Dyckiego komentatorzy wiążą najczęściej

Mnie jednak interesuje teraz nieco inny zakres znaczeniowy pojęcia „narracji autopoietycznej” – ten zarysowany w książce Magdaleny Popiel *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, zwłaszcza w jej rozdziale pierwszym. „Narracja autopoietyczna” oznacza tam zapis (czy opis) doświadczenia tworzenia, inaczej mówiąc, oznacza skonstruowaną przez artyst(kę) relację o swoim procesie twórczym, o swoim akcie kreacyjnym. Szczególnie zainteresowanie badaczki przyciągają takie narracje twórców, które zawierają silny komponent auto-analityczny i auto-kreacyjny, innymi słowy: takie autorskie opowieści o „tworzeniu dzieła”, które są zarazem opowieściami o „tworzeniu siebie” („narracje autopoietyczne” łączyłyby więc cechy dyskursu profesjonalnego i dyskursu tożsamościowego) i które ujawniają się, przede wszystkim, w pisaniu osobistym (w listach, dziennikach, w formach nieprzeznaczonych – w każdym razie: nie prymarnie – do odbioru powszechnego, publicznego)<sup>4</sup>. Tak rozumiana narracja autopoietyczna uznana zostaje za „fenomen godzin rozbiorów”. Magdalena Popiel kreśli intrygujący projekt praktyki badawczej, która miałaby się zajmować wielorakością „narracji autopoietycznych”. Nazywa zaś ową praktykę mianem „historii historii tworzenia”, od razu zaznaczając, że „narracje autopoietyczne” powinny być ujmowane jako obiekt historyczny, to znaczy zmieniający się w czasie.

Znamienne, że gdy tylko Magdalena Popiel przechodzi do precyzowania pomysłu badawczego, wchodzi w tryb warunkowy i pytajny, czego znakiem wyraźnym jest zagęszczenie spójnika „czy”, formantu „by” i znaku zapytania:

czy dałoby się obecne tam [w intymistyce oraz eseistyce – przyp. M.A.] narracje autopoietyczne czytać w porządku historycznym, czy ułożyłyby się w jakiś wariant kulturowej historii literatury, a zatem: czy i jak możliwa jest historia historii tworzenia?<sup>5</sup>

W dalszym wywodzie pytanie to wraca w nieco innym ujęciu:

Pozostaje otwarta kwestia, czy możliwa byłaby w ramach historii historii tworzenia taka emancypacja zagadnień, metod, dyskursów, która pozwoliłaby na określenie względnie nowego, transdyscyplinarnego, pola badawczego.<sup>6</sup>

I znów kilka stron dalej:

z kwestią traumy i pamięci, rytmu oraz cielesności a także inspirującej siły literackiej tradycji (np. psalmicznej).

<sup>4</sup> Zob. M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2017, s. 13–21.

<sup>5</sup> Tamże, s. 25.

<sup>6</sup> Tamże, s. 26.

Propozycja włączenia historii tworzenia wypełniających dokumenty osobiste artystów w narrację historycznoliteracką oznaczałoby, że mają one w ogóle jakąś historię. Istnieją zatem jakieś struktury historycznoliterackie, które pozwalałyby ująć te teksty w ramy konceptualne wykraczające poza czystą chronologię. Czy przedstawienia procesów / aktów kreacji w narracjach tożsamościowych artystów układają się w jakąś sekwencję linearną?<sup>7</sup>

W moim artykule chcę pozostać we wnętrzu tego – intensywnego – pytajnika, poruszać się w kręgu „czy” i przemieszczać wraz z sondującym możliwości, „by”. Wobec narracji artystów wejść zatem w rolę ich wtórego, poniekąd samozwańczego, re-narratora (czyli kogoś, kto opowiada, co już opowiedziane), w rolę historyka historii tworzenia i spróbuję popracować z konkretnymi opowieściami artystów. Sięgając w tytule szkicu po człony wyrazowe „somo” oraz „topo”, odsyłające do pojęciowości związanej z cielesnością, przestrzennością i ulokowaniem, chcę już na wstępie sygnalizować zawężenie pola widzenia: będą mnie mianowicie interesować takie opowieści artystów, takie narracje o tworzeniu, które eksponują dwa kluczowe „parametry”: somatyczność tworzącego podmiotu oraz jego osadzenie w materialnie, przedmiotowo rozumianym, otoczeniu.

Nie wszystkie narracje autopoietyczne tak działają, tak ukierunkowują swój narracyjny reflektor. Znamy takie „historie tworzenia”, których bohaterem jest kreator zdekorporalizowany i wyabstrahowany z materialnego otoczenia. Przykładem – tekst dla narracji o tworzeniu ikoniczny, klasyczny, czyli *Filozofia kompozycji* Poego z roku 1846<sup>8</sup>. Opowiadając o sobie tworzącym poemat *The Raven* (*Kruk*), Poe opowiada właściwie o czystym umyśle, o pięknym umyśle poietycznym, odcieleśnionym, odsensualnionym, który myśli w sobie poemat, to znaczy rozwiązuje równanie matematyczne, sekwencja operacji logicznego wnioskowania. Podmiot ten nie ma egzystencji, nie ma sytuacji, bytuje w jakiejś przestrzeni idealnej – jego kontr-partnerami są wyłącznie zasoby leksykalne, składnia oraz prozodia języka angielskiego. W całej *Filozofii kompozycji* jest wprawdzie – jedno jedyne – zdanie, które sugeruje, że podmiot tworzący nie jest zawieszonym w próżni czystym umysłem: „w tym miejscu, w tej fazie moich wstępnych rozważań, pierwszy raz dotknąłem piórem papieru”<sup>9</sup>. Tak oto w strefie bytowania twórczego „ja”, w pozbawionej topografii (nie-będącej-miejscem) „przestrzeni” pojawia się jakiś przedmiot, jakiś obiekt związany z tworzącym podmiotem. To jednak wyjątek pozorny, a właściwie – potwierdzenie regu-

<sup>7</sup> Tamże, s. 37.

<sup>8</sup> Zob. E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, [w:] *Selected writings of Edgar Allan Poe*, red. Edward H. Davidson, Boston 1956, 452–463. Polski przekład: *Filozofia kompozycji*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1972 nr 5, s. 35–47.

<sup>9</sup> E.A. Poe, *Filozofia kompozycji*, dz. cyt., s. 39.

ły. Kartka jest wyraźnie podrzędna, bierna, zepchnięta w receptywność: ona jedynie przyjmuje w siebie zapis czegoś, co zrodziło się w głowie, w umyśle „ja”. Nie bierze udziału w samej kreatywnej akcji.

Interesują mnie teraz opowieści sytuujące się na antypodach takiej autopoietycznej topiki. Inaczej mówiąc, chcę się wsłuchać w historie tworzenia, które od podmiotu-„czystego umysłu” prowadzą nas w stronę podmiotu, konstytuującego się jako ciało w sieci przedmiotów.

## 2. Ciało w sieci przedmiotów (przykładowe opowieści)

Dwie narracje autopoietyczne, w których odnajduję taki właśnie zwrot, zaczerpnałem z tego samego kręgu historyczno-literackiego – z polskiej awangardy międzywojennej. Uwagę moją skupi: jeden akapit ze szkicu Tadeusza Peipera pt. *Komizm, dowcip, metafora* (rok 1930) oraz kilkustronicowy szkic Czechowicza pt. *Z mojego warsztatu literackiego* (rok 1938)<sup>10</sup>.

Opowieść Peipera dotyczy poiesis w potrójnym, rozumieniu: poeta opowiada, jak wytworzył konkretny wiersz (mianowicie – *Chorał robotników*), ale też jak wytworzył nowy gatunek poetycki, nowy modus budowania tekstu lirycznego (czyli „poemat rozkwitający”), wreszcie – jak wytworzył nową ideę, „w dziejach poezji jedną z najciekawszych i najgłębszych”<sup>11</sup> (chodziło o ideę następującą: sposób prezentowania przedmiotu w wierszu ma odpowiadać dynamice sensualnej i kognitywnej percepcji świata przez człowieka). Mamy tu więc do czynienia z opowieścią o tworzeniu *par excellance* awangardową, w wersji heroicznej – jej tematem jest *inventio*, wynajdywanie i wytwarzanie tego, co radykalnie nowe. Otóż zawarta w tej awangardowej opowieści wizja podmiotu tworzącego sytuuje się na antypodach odcieleśnionego i wyabstrahowanego z otoczenia podmiotu z opowieści Pogo. Przypomnijmy fabułę (bo ta historia tworzenia jest wyraźnie fabularna). Zapada wieczór, Peiper idzie ulicami Krakowa, miasta, w którym nastąpiła właśnie przerwa w dostawie prądu (powiedzielibyśmy dziś: energetyczny *blackout*). Nie działa oświetlenie. Spacer przez zaciemnione ulice okazuje się doświadczeniem niezwykle intensywnym: jest to doświadczenie „dziwności” świata, który podlega radykalnej transfiguracji. „[N]ic nie prze-

<sup>10</sup> Tu jedno zastrzeżenie: zdaję sobie sprawę, że teksty, z którymi zamierzam pracować w moim szkicu, nie wpisują się idealnie w definicję opowieści autopoietycznej, jaka wyłania się z książki Magdaleny Popiel, a w każdym razie – nie w jej problemowe centrum. Obie opowieści artystów są niewątpliwie wyrazistymi narracjami o procesie twórczym, w o wiele mniejszym stopniu dają się jednak rozpatrywać jako narracje o auto-kreacji, samo-stwarzaniu, konstruowaniu podmiotowości własnej.

<sup>11</sup> T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, [w:] T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 304.

wyższa przenikliwej dziwności, jaką nadaje miastu śmierć światła<sup>12</sup> – czytamy. Dalej, obcowanie z tą przekształconą przestrzenią miejską opisywane jest jako szok estetyczno-afektywny, wprawiający w specyficzny stan ciało artysty, jego mięśnie, ścięgna, połączenia nerwowe: „Wracałem do domu z zaciśniętym gardłem, z przelykiem pełnym wzruszeń”<sup>13</sup>. Ciało afektywnie uruchomione okazuje się ciałem tekstotwórczym. I tak docieramy do miejsca, w którym konieczny staje się już dłuższy cytat:

Gdy położyłem się spać, przebywałem jeden z owych stanów, które odczuwam jako rytmizowanie się wzruszenia. Jest to coś, co czuję w całym ciele, z szczególną jednak siłą w górnej połowie klatki. W pewnej chwili zaczyna język wpierać się sylabicznie w podniebienie. Zaczyna lekko, lekutko je trącać najbardziej koniuszkowym mięśniem. Zaczyna jak gdyby sylabicznie pulsować. Za chwilę z tej sylabicznej niby-pulsacji zrodziły się słowa: „Na siodle ze słów, w strzemionach wiatru.

Nie myślałem wcale o pisaniu poematu, wcale. Chciałem spać. Ale gdy dla zaśnięcia przewracałem się na drugi bok, owa niby-pulsacja koniuszka językowego trwała dalej, i teraz odbywała się już w rytmie sylab, wchodzących w skład powyższych słów. Słowa te pojawiały się jako widzenia, i wszystkie niemal mięśnie ust i gardła, biorące udział w ich wypowiedzianiu, poruszały się, tylko nie dźwięczały struny głosowe i nie otwierały się wargi.<sup>14</sup>

Przerywam cytat, ale opowieść tu jeszcze się nie kończy, trwa dalej i konsekwentnie rozwija się w tym paradygmacie, konsekwentnie kreśli przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń: afekt wprawił w wibrację instrument ciała – instrument ciała okazał się rytmo i tekstotwórczy.

Szkic Czechowicza pt. *Z mojego warsztatu literackiego* skonstruowany został inaczej niż wywód Peipera. Nie jest to opowieść o powstawaniu jednego, konkretnego utworu, lecz syntetyczne scharakteryzowanie Czechowiczowskiej metody twórczej – metody powtarzalnej, zatrudnionej przy genezie licznych utworów (co znamienne, autor *ballady z tamtej strony* żadnego z nich nie wyróżnia, nie przywołuje ani jednego tytułu). Ale podobnie jak w wizji Peiperowskiej, podmiot jest tu podmiotem ucieleśnionym oraz usytuowanym, przy czym mniejszy nacisk spoczywa na somatyczności (choć i ona jest uwzględniona), większy, główny – na interakcjach zachodzących między tworzącym podmiotem a otaczającą go przestrzenią.

Pierwsza iskra wiersza, pierwszy cios liryczny, uderzają we mnie z reguły pod gołym niebem. Jest to coś, co przypomina zjawienie się ataku choroby u epileptyka. Mówię to bez przesady, naprawdę istnieje bliska analogia między tym, w czym pogrąża się ciało

<sup>12</sup> Tamże, s. 302.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, s. 302–303.

nieszczęśliwego chorego, a stanem, w jaki popada wewnątrz poety. Bo przecież idąc ulicą ponurą i hałaśliwą, jaką jest w Warszawie przykład Targowa lub Żelazna, w brutalnym chaosie narzucającym się optycznie i dźwiękowo, poczuć nagle muzyczny zaczątek wiersza, to chyba równie dziwne, jak upaść i prężyć się w łukach u progu sklepu z wyrobami tytoniowymi...

Otóż tu leży sedno rzeczy: narodziny wiersza tkwią w muzycznym porządku rzeczy, muzyka bierze się wewnątrz, kto wie, może z rozkołysania krokami, może buduje się niedostrzegalnie a powoli z przefiltrowanych jakoś tam elementów zgietku ulicznego.<sup>15</sup>

Sytuacja jest tu, do pewnego stopnia, podobna, jak w opowieści Peipera: obcowanie z ulicą, z przestrzenią miasta uruchamia w podmiocie procesy teksto i rytmotwórcze. Tyle tylko, że przestrzeń miasta percypowana jest mniej wzrokowo, bardziej słuchowo. Poietyczna okazuje się być miejska sono-sfera; podmiot jest twórczy, bo „przynosi z miasta uszy pełne stuku”. Narracja o tworzeniu konkretyzuje się jako narracja o, tak bym to określił, „urbo-fono-genezie”.

Dalszy przebieg opowieści Czechowicza o tworzeniu Czechowicza dotyczy już późniejszej fazy procesu kreacyjnego – tej mianowicie, w której utwór nie tyle powstaje, nie tyle wyłania się, co zyskuje finalny kształt. Ta faza także wymaga interakcji z materialnym otoczeniem, ale to już innego typu interakcje. Kluczowe jest tu jedno, długie zdanie:

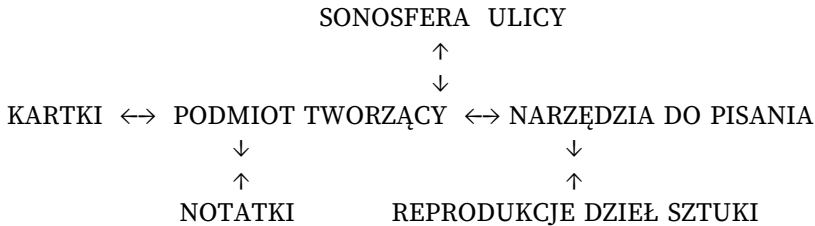
do wykończenia i wygładzenia utworu według harmonii, którą ścigam, posługuję się szeroko rozwiniętą machiną przedmiotów pomocniczych, namacalnych i realnych, a są to nie tylko pióro i papier, lecz również maszyna do pisania, notatki robione na wąskich skrawkach papieru i teki notat, poczyzionych według systemu z góry określonego, a także teki z reprodukcjami dzieł sztuki plastycznej.<sup>16</sup>

Moją uwagę przykuwa techniczno-przemysłowe, inżynierskie określenie przedmiotów tworzących otoczenie mianem „machiny”. Metaforyka maszynistyczna – dwadzieścia lat wcześniej, u progu polskiej awangardy będąca odmianą i nowością w rodzimej topice metaliterackiej – pod koniec lat trzydziestych nie ma już oczywiście charakteru prowokacji czy innowacji. Utraciła go po, tylekroć odegranych, „manifestach”, „bilansach” i „likwidacjach” kolejnych „izmów”. Nie jest też ona jednak retoryczną „watą”. Ma konkretne przesłanie: podkreśla integralność i wewnętrzną funkcjonalność układu „podmiot” – „środowisko”. Podmiot tworzący w wizji Czechowicza jest włączony czy wpięty w sieć przedmiotów, które stymulują różne aspek-

<sup>15</sup> J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, pierwodruk: „Czas” 1938 nr 105. Cytaty za: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, Lublin 1972, s. 120.

<sup>16</sup> Tamże, s. 115.

ty jego aktywności. Można by tę Czechowiczowską auto-analizę siebie tworzącego ująć w taki oto schemat:



Podmiot wchodzi w relację z kartką, na której zapisany został – dotychczas wytworzony – tekst. Właśnie: w relację. Kartka nie jest tu – jak była w opowieści Poego – biernym receptorem, magazynem, martwym odciskiem.

Aby poprawić wiersz – opowiada autor *ballady z tamtej strony* – muszę mieć przed sobą tekst napisany. Jestem wzrokowcem i czego nie widzę, to istnieje dla mnie tylko drugorzędnie, mglisto, niepewnym jakimś istnieniem.<sup>17</sup>

Kartka z dotychczas zapisaną, przychwyconą postacią wiersza – wiersza wciąż jeszcze *in statu nascendi* – ma działanie stymulujące. Wiersz nie rodzi się w czystym umyśle (by, już zrodzony, zostać na kartce utrwalonym), wiersz rodzi się i we wnętrzu umysłu i na kartce, czy też: rodzi się pomiędzy umysłem a kartką, w ruchu, w oscylacji. Kartka – w pewnym sensie upodmiotowiona – musi spełniać określone warunki fizyczne: papier „niemal zawsze kwadratowy, bo to pozwala na duże marginesy, tak bardzo potrzebne przy poprawkach”<sup>18</sup>.

Obojętne, przezroczyste, przechodnie, wydaje się pióro. Ono rzeczywiście ma funkcje czysto transmitywne, nie zatrzymuje na sobie uwagi, jest niewidzialnym sługą twórczej myśli: „no, pióro wieczne, nad którego charakterem i cechami zastanawiam się tylko wtedy gdy odmawia posłuszeństwa”<sup>19</sup>. Ale już maszyna do pisania nie jest przezroczysta, w tej awangardowej opowieści o tworzeniu pozycjonowana zostaje jako przedmiot o cechach sprawczych, niejako inicjatywny:

przy obróbce materiału, przy przepisywaniu w kilku egzemplarzach, przy ostatnim dotknięciu dzieła, maszyna jest czymś niezastąpionym: niby jakiś przyrząd probierczy ukazuje bezbłędnie czarno na białym słabe lub surowe miejsca utworu.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże, s. 116.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże, s. 117.



Maszyna odgrywa więc rolę technicznego filtra, przez który przechodzi utwór, ale przechodzi jakoś zmieniony: coś zostaje odrzucone.

Wreszcie – reprodukcje. W tym układzie stymulacyjnym, w tym swoistym inkubatorze pomysłów, jaki tworzy podmiot włączony w sieć przedmiotów, także i reprodukcje dzieł sztuki odgrywają swoją rolę, także im przypisana zostaje sprawczość.

Nieraz wiersz jest uformowany ostatecznie i tylko w jednym miejscu wyczuwam, według mego pojęcia, bliźnię. Trzeba to miejsce oczyścić, zamówić uroki słowem należyty, ale to słowo się nie zjawia. Wówczas zatapiam się w zupełnie innym materiale, optycznym, nie słownym, i godzinami oglądam Breughla, Grunewalda, Stwosza i Chirico, Miro i Spiesa, co daje efekt narkotyczny. Podobnie jak pogrążeni we śnie dochodzimy tajemniczymi drogami do rozplątania spraw trudnych jeszcze wczoraj, tak ja, po zagłębieniu się w kompozycje barw i linii, stworzone przez nowych i dawnych mistrzów, odnajduję z nagłą, nie wiadomo skąd właściwe słowo i kładę je w wiersz i oddycham z ulgą.<sup>21</sup>

Reprodukcje w planie opowieści Czechowicza działają więc podobnie, jak sonosfera miasta: dostarczają stymulującego impulsu, są rozrusznikiem czy katalizatorem procesu twórczego. Tyle, że brzmiące, huczące miasto uaktywnia się na początku tworzenia, a percypowane wzrokowo ilustracje – u jego końca. Tworzenie rozciąga się między dwiema, różnosensorycznymi, aktywnościami podmiotu zanurzonego w świecie – między słuchaniem a patrzeniem. I między dwoma bodźcami płynącymi od świata do podmiotu: dźwiękiem oraz obrazem.

Autopoietyczna narracja Józefa Czechowicza jest więc swoistą topografią i mechaniką inwencji: tworzące „ja”, podmiot-umysł i podmiot-ciało, konstytuuje się w nieustannych interakcjach z przestrzeniami (zamkniętymi / otwartymi) i z wypełniającymi je przedmiotami, zjawiskami, zdarzeniami.

### **3. Jak komentować narracje autopoietyczne? Przyczynek metodologiczny do historii historii tworzenia**

Jakie pytania wypada zadawać narracjom autopoietycznym? O co wolno je pytać? Czy wypada dopytywać o ich – prawdomówność? Prawdomówność rozumianą najprościej, to jest jako zgodność sądu z rzeczywistością? Zapewne, można próbować to robić. Podstawy do faktograficznej weryfikacji mogą być skryte w archiwum pisarza, o ile, rzecz jasna, archiwum to jest zachowane i o ile zgromadziło dokumenty procesu twórczego, takie jak brulionowe autografy, plany utworów, notatki czy wypisy z przygotowanych lektur. Innymi słowy – swoje „sprawdzam” opowieściom artystów

<sup>21</sup> Tamże, s. 118–119.

powiedzieć może krytyka genetyczna, czyli praktyka badawcza, która specjalizuje się w analizie i interpretacji, jak to sama nazywa, *dossier genezy*. Wyobraźmy sobie sytuację następującą: autor opowiada, że opublikowany przezeń utwór powstał w akcie improwizacji, w jednym rozbłyku natchnienia, na zasadzie niezracjonalizowanej iluminacji, bez żadnych wahań; tymczasem brulion utworu – pełen skreśleń, dopisków w interliniach i na marginesach – ujawnia, że ostateczny kształt tekstu jest wystudiowany, wypracowany w długim procesie, pełnym zwrotów akcji. W takim przypadku wgląd w archiwum istotnie podważa faktograficzną, mimetyczną rzetelność narracji o tworzeniu.

Sytuacje tak ewidentne, jak wyżej opisana, należą jednak (raczej) do rzadkości, a możliwość silnej falsyfikacji autorskiej opowieści na podstawie świadectwa brulionu jest, zazwyczaj, ograniczona. O ile mi wiadomo, nie zachowały się żadne dokumenty, będące śladem pracy Tadeusza Peipera nad *Chorałem robotników*<sup>22</sup>. Gdyby jednak istniały, gdybyśmy dysponowali brulionem *Chorału robotników*, cóż by to zmieniło i na co pozwoliło? Taki brulion nie mógłby przecież odpowiedzieć na pytanie, czy przed rozpoczęciem pracy nad wierszem Peiper faktycznie szedł ulicami nocnego Krakowa przy wygaszonych latarniach, nie potwierdził by też (ani nie zaprzeczył), że język poety wibrował i uderzał rytmicznie o podniebienie. Moglibyśmy co najwyżej stwierdzić, że rytm *Chorału robotników* – ten rytm, który „działa” w opublikowanym drukiem utworze – istotnie „działał” w tekście od samego początku, to jest od najwcześniejszych zachowanych postaci. Inaczej mówiąc: że już na etapie pierwszych brulionowych szkiców operował Peiper tym konturem intonacyjnym, tą zasadą wersyfikacyjną, która rządzi wierszem publikowanym. Żaden wirtuoz krytyki genetycznej nie będzie jednak w stanie stwierdzić, czy rytm ów „wszedł” w brulion, w pismo – z wnętrza wibrującego ciała... Podobnie ma się sprawa z weryfikowaniem opowieści Józefa Czechowicza. Bruliony tego poety są akurat zachowane<sup>23</sup>, nie znajdziemy w nich jednak dowodu (ani zaprzeczenia) na to, że autor *nuty człowieczej* praktykował audialne flanerowanie, a dźwiękosfera miasta przekładała się w nim (niczym w jakimś przetworniku brzmień) na fonię tekstu (tę fonię, którą Kazimierz Wyka nazwał „nieśpiewną muzycznością”<sup>24</sup>).

Zatem raz jeszcze: jakie pytania stawiać może opowieściom artystów postulowana przez Magdalenę Popiel „historia historii tworzenia”? Wydaje się,

22 Istnieje natomiast możliwość komentowania zmian, jakie wprowadzał Peiper w tekście tego wiersza już po jego pierwodruku, w kolejnych wydaniach. Utwór, po raz pierwszy ogłoszony drukiem w debiutanckim tomie *A* (1924), uzyskał inną autorską redakcję w tomie *Poematy* (1935).

23 Korpus brulionów Czechowicza zdeponowany jest w Muzeum Narodowym w Lublinie.

24 Por. K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 33.

że ciekawszy, bardziej stymulujący jest inny tryb namysłu, taki, który wykracza poza porządek falsyfikacji/konfirmacji, w centrum uwagi stawia zaś problem rekonstrukcji ideowego, symbolicznego sensu opowieści o tworzeniu. Pytanie nie brzmi wówczas: czy opowieść artysty mówi prawdę (o tym, jak tworzył artysta), lecz – co opowieść ta miała (w intencji artysty) oznaczać? Albo jeszcze lepiej: co miała – ona sama – wytwarzać? Świadcząc o poiesis, opowieść artysty jest wszak poietyczna i performatywna. Wydarza się jako pewien gest czy spektakl wykonany (mniej lub bardziej) publicznie, na (mniej lub bardziej eksponowanej) scenie kultury. Jaki ów gest ma cel, zamiar, pożądany efekt?

W odniesieniu do dwóch somo/topo narracji o tworzeniu przywołanych w niniejszym szkicu odpowiedź mogłaby, jak sądzę, przyjąć formę następujących dociekań i domysłów. Peiper opowiadający, w roku 1930 o tym jak tworzy Peiper, chciał zapewne pokazać poezję awangardową nie jako wyłącznie cerebralną, lecz również jako mającą swe źródła w tym, co w człowieku „oddolne”, niezracjonalizowane, afektywne. I cielesne. Papież awangardy zarzucał przecież polskiej kulturze de-somatyzację, utratę doświadczenia cielesnego. Przypomnijmy jego – często cytowaną – deklarację:

Chodzi o przywrócenie praw przeżyciom, które szczególnie u nas, w kraju katolickim i poezji mistycznej, były niesłusznie degradowane. Chodzi o obronę ciała. Chodzi o obronę tych popędów człowieka, w których wyraża się najsilniej jego umiłowanie życia, jego zdrowie i siła zdobywczą.<sup>25</sup>

Peiper sformułował tę opinię w roku 1923, odpowiadając na zarzut nadmiernej i zbyt wulgarnej erotyzacji nowej poezji, publikowanej na łamach „Zwrotnicy”. Powtórzył ją następnie (w tych samych słowach) w szkicu *Poezja ciała*, zamieszczonym w kodyfikującym jego myśl teoriopoetycką zbiorze *Tędy* (1930) – tym samym zbiorze, w którym swój pierwodruk znalazł również artykuł *Komizm, dowcip, metafora*, zawierający opowieść o somogenezie *Chorału robotników*. Trudno nie pomyśleć, że fantazmat rytmu i tekstotwórczego ciała wpisywał się w szerszą strategię papieża awangardy, jaką była, właśnie, aprecjacja cielesności, kilkakrotnie już i dogłębnie opisywana przez historyków awangardy<sup>26</sup>.

Czechowicz opowiadający w roku 1938 jak tworzy Czechowicz także wpisywał się w ogólniejszy przekaz ideowy, który on sam w swojej eseistyce metaliterackiej współ-konstruował. W tekstach krytycznych z lat trzydziestych Czechowicz wielokrotnie wracał do stwierdzenia, że literatura – a po-

<sup>25</sup> T. Peiper, *O ordynarności. Odpowiedzi*, „Zwrotnica” 1923 nr 4, s. 93.

<sup>26</sup> Zob. ten temat: J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos” 2015 nr 1 (23), s. 1–21.

ezja w szczególności – winna celebrować swą autonomię, rozumianą podwójnie: jako nieuleganie presji, żądaniom i oczekiwaniom ze strony programów politycznych, ideologii, interesów klasowych, społecznych czy narodowych<sup>27</sup> oraz jako niepodporządkowanie wymogom mimesis pojmowanej mechanicznie, werystycznie, dokumentacyjnie i odtwórczo<sup>28</sup>. Wielka poezja – zapewniał górnolotnie Czechowicz – może mieć swoje źródło i inspirację w przeżyciu, doświadczeniu czy doznaniu artysty, nie powinna jednak reprodukować przeżycia, doświadczenia czy doznania w sposób prosty. Jak głosiła jedna z Czechowiczowych „tez do manifestu”, sformułowana w połowie lat trzydziestych:

Poezja jest sztuką pośrednią, bowiem tłumaczy wzruszenie twórcy na system słów, zdań i pojęć, stanowiących całość autonomiczną w relacji do impulsu, który je stworzył. Przeżycie poetyckie jest równo tyle warte, ile wart jest jego artystyczny wyraz, a samo w sobie nie ma wartości dla sztuki. Bezpośredniość w poezji to żalosne nieporozumienie wiodące do banału (lepiej lub gorzej okraszzonego), do przypadkowości, prozaiczności. Całość poetycką należy organizować świadomie.<sup>29</sup>

Z tak ujętymi tezami i imperatywami koresponduje, jak sądzę, snuta przez Czechowicza opowieść o własnym procesie twórczym. Procesie, który zaczyna się od impulsu zrodzonego przez „niską”, „trywialną” rzeczywistość (por. „idąc ulicą ponurą i hałaśliwą, jaką jest w Warszawie na przykład Targowa lub Żelazna, w brutalnym chaosie narzucającym się optycznie i dźwiękowo”) i który następnie przetwarza tenże impuls w obiekt estetyczny, w „autonomiczny”, jak to Czechowicz lubił nazywać, fenomen („poczuć nagle muzyczny zaczątek wiersza”).

Historia historii tworzenia – tak jak ją rozumiem – mogłaby zajmować się takimi właśnie rozpoznaniem. Mogłaby się mianowicie stawać hermeneutyką opowieści autopoietycznych, ale hermeneutyką wyczuloną na historyczne uwarunkowania, w jakich opowieści te powstawały. Opowieści twórców byłyby w tej historyzującej perspektywie widziane jako nici wplecione w tkaninę swego czasu (oczywiście – na tyle, na ile możliwe jest w ogóle rekonstruowanie tkanin przeszłości, a więc z ocalającą dozą sceptycznego, krytycznego auto-dystansu wobec własnych prób hermeneutycznych). Wydaje się jednak, że w takim trybie namysłu potencjał historii

27 Por. np. szkic *Deklaracja praw artysty* z roku 1935: „uważam za niezwykle ważną rzecz w chwili obecnej federację artystów dla obrony niezależności i swobody twórczej. Nie chcemy służyć ani czerwonym sztandarom, ani białym, ani papieskim, ani czarnym” (cyt. za J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, Lublin 1972, s. 56).

28 Por. np. szkic *Poezja godna epoki*: „poezja winna być fantastyczna i oparta na wyobraźni” (cyt. za J. Czechowicz, *Wyobrażenia stwarzająca*, dz. cyt., s. 75).

29 *Tezy do manifestu*, cyt. za *Wyobrażenia stwarzająca*, dz. cyt., s. 90-91.

historii tworzenia nie musi się w całości wyczerpywać. Myślenie historyczne może też bowiem prowadzić do innej jeszcze operacji, mianowicie, do poszukiwania odpowiedzi na pytanie: czy i w jakim stopniu dawne opowieści o tworzeniu pozwalają się wznawiać (ponownie opowiadać) w tych ramach i modelach myślenia o kreatywności, które proponuje nam współczesna humanistyka.

#### 4. W horyzoncie teorii

Somo i topo narracje autopoietyczne awangardy opowiadają o kreatywności u-cieleśnionej, u-miejscowionej i u-sytuowanej. Ucieleśnienie, umiejscowienie i usytuowanie tworzącego podmiotu to zaś tematy silnie obecne w humanistycznej refleksji – czy refleksjach – kilku ostatnich dekad. Poniższy wykaz (z konieczności mocno skrótowy) nie rości pretensji do kompletności, nie obmapowuje rzetelnie pełnego terytorium, ma charakter selektywnego, prowizorycznego (być może nieco kapryśnego) wyznaczania punktów orientacyjnych.

Bodaj najważniejszym, teoretycznym ujęciem ludzkiej kreatywności wypracowanym na gruncie humanistyki a podkreślającym jej – wielorako rozumiane – usytuowanie relacyjne pozostaje myśl Bruno Latoura. Konsekwentnie rozwijana w przeciągu kilku dziesięcioleci (od pierwszych publikacji z zakresu „etnografii laboratorium” w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku aż do prac ostatnich, reagujących na pandemię Covid-19 i jej społeczne konsekwencje), myśl francuskiego badacza wraca (od różnych stron i na rozmaite sposoby) do wyobrażenia współ-sprawczości ludzkich i nie-ludzkich „aktorów” (w tym, zwłaszcza, przedmiotów materialnych), czyli czynników działających, zdolnych wywoływać w świecie skutki i zmiany. W centrum Latourowskiego projektu myślowego pozostaje sprawczość rozsiana, czyli zdolność działania, która nie rezyduje z osobna w aktorach (aktantach), lecz jest generowana w interakcjach:

na ciągłość jakiegokolwiek przebiegu działania rzadko składają się powiązania ludzi-z-ludźmi (...) czy powiązania przedmiotów-z-przedmiotami, ale że prawdopodobnie [składają się na nie – M.A.] zygzakowate przejścia od jednych do drugich.<sup>30</sup>

Przeświadczenie o „podmiotowości przedmiotów” wskaże Latour jako jedno ze „źródeł niepewności”, w tym wypadku – niepewności podważającej stricte antropocentryczne wyobrażenie o inwencji i sprawczości<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2005, s. 106.

<sup>31</sup> Tamże, s. 89–122.

Obok wypisu z Latoura przywołać trzeba od razu EMT, czyli Extended Mind Theory, przedstawioną w roku 1998 przez Andy Clarka i Davida Chalmersa. Teoria rozszerzonego umysłu rozmywa separujące rozróżnienie między umysłem (mind), ciałem (body) a środowiskiem (environment), eksponując (czy hiperbolizując) nierozzerwalne powiązania między podmiotem poznania i działania a wypełniającymi przestrzeń przedmiotami<sup>32</sup>. Jak to ujmuje jeden z nowszych komentarzy do EMT:

zasoby technologiczne, takie jak długopisy, papier i komputery osobiste są obecnie tak głęboko zintegrowane z naszym codziennym życiem, że bez nich nie moglibyśmy osiągnąć wielu naszych celów poznawczych. Teza o rozszerzonym umyśle głosi, że zasoby technologiczne zostały tak dokładnie wplecione w naszą wewnętrzną maszynę poznawczą, że stanowią obecnie część samej maszyneryi myślowej.<sup>33</sup>

Trzecie odniesienie – równie pobieżne jak dwa poprzednie – skierować nas może w stronę analizy manualnej czynności pisania, jaką w roku 2007 przedstawił filozof umysłu i poznania Richard Menary. W swym krótkim wywodzie argumentował on, że czynność zapisywania (sporządzania inskrypcji) nie jest czymś wyłącznie wtórnym, następczym i służebnym wobec czynności myślenia. Myślenie człowieka piszącego – przekonywał Menary – jest stymulowane i przez pracę mózgu i przez ruchy mięśni dłoni. Innymi słowy, czynność sporządzania inskrypcji może być postrzegana jako integralna część kreatywnej akcji, która nie ma charakteru wyłącznie spekulatywnego, wewnątrz-umysłowego, lecz również somatyczny<sup>34</sup>.

Koncepcja „podmiotowości przedmiotów”, będąca częścią Latourowskiej ANT, seria interpretacji, re-interpretacji i kontr-interpretacji EMT, powiązana z tą serią idea „pisania jako myślenia” – za każdym z tych haseł stoi oczywiście inna praktyka humanistyczna, inny słownik terminologiczny, inne zakresy operatywności (najogólniej mówiąc: specyficzny, autorski wariant socjologii w przypadku Latoura, filozofia umysłu szukająca dla siebie oparcia w neurokogniwiście w przypadku Clarka, Chalmersa czy Menariego). Na poziomie uogólnienia można jednak powiedzieć: wszystkie te sta-

<sup>32</sup> Zob. A. Clark, D. Chalmers, *The Extended Mind*, „Analysis” 1998, nr 58.

<sup>33</sup> J. Kiverstein, M. Farina, A. Clark, *The Extended Mind Thesis*, [w:] *Oxford Bibliographies*, <https://philarchive.org/rec/JULTEM>, [dostęp: 19.12.2023]. Jednym z najobszerniejszych i wielostronnych studiów na temat koncepcji EMT pozostaje praca zbiorowa *The Extended Mind*, red. Richard Menary, Cambridge 2010. W książce tej znaleźć można przedruk założycielskiego manifestu Clarka i Chalmersa, antologię tekstów tworzących recepcję (także polemiczną) EMT, komentarz Clarka po latach (przynoszący krytyczną apologię i modyfikację własnego stanowiska), a także historyczne, przekrojowe omówienie zagadnienia, przeprowadzone przez Menariego.

<sup>34</sup> R. Menary, *Writing as Thinking*, „Language Sciences” 2007, nr 29 (5), s. 621–632.

nowiska proponują rozmaite sposoby uchylania kartezjańskiego modelu myślenia o podmiotowości, modelu, który, ostatecznie, zmierzał do – choćby spekulatywnego – wyłączenia *subiekta* z otoczenia oraz oddzielenia umysłu od ciała. Na końcu słynnej kartezjańskiej operacji myślowej ostaje się podmiot wyabstrahowany z rzeczywistości – ta może być przecież nie-rzeczywistością, iluzją podstawioną przez złośliwego demona. Przywoływane idee i książki ten kartezjański paradygmat podważają. Przede wszystkim zaś, budują słowniki pozwalające opisywać podmiot kreatywności jako cielesny i włączony w sieć relacji z innymi agensami: ludzkimi, ale też nie-ludzkimi.

W stricte literaturoznawczych ujęciach kreatywności opisywany wyżej zwrot bynajmniej nie przeszedł niezauważony. Świadectwem – prace z zakresu teorii i praktyki krytyki genetycznej Dirka Van Hulle. Belgijski badacz od przeszło dziesięciu lat konsekwentnie sięga do teoretycznego, pojęciowego zaplecza w postaci EMT Clarka-Chalmersa, teorii sieci-aktora i rozsiaanej sprawczości Latoura czy internalizmu Menariego, szukając dla tych konceptów operacjonalizacji literaturoznawczej (a ściślej: krytyczno-genetycznej, związanej z wyspecjalizowanymi badaniami nad brulionami jako śladami procesu tekstotwórczego). Szukając – i, jak sądzę, znajdując<sup>35</sup>. Najnowsza odsłona tych poszukiwań to opublikowana w roku 2022 synteza akademicka (rodzaj podręcznika) zatytułowana „Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature”. Jednym z rysów szczególnych tego ujęcia, odróżniającym go od wcześniejszych, klasycznych podręczników krytyki genetycznej<sup>36</sup>, jest silne eksponowanie relacji podmiot tworzący – środowisko (environment). Krytyka genetyczna, tak jak ją propaguje czy przedstawia Van Hulle, nie jest (czy nie jest przede wszystkim, a już na pewno nie wyłącznie) próbą podążania po śladach pojedynczego sprawczego indywiduum, izolowanego bohatera inwencji. Przeciwnie, krytyka genetyczna w ujęciu tego badacza (nie przestając być krytyką genetyczną, to jest nie rezygnując z pieczołowitego badania brulionowych autografów, czyli śladów procesu twórczego) chce pokazywać podmiot kreacji w sieci interakcji. Jakich? Przede wszystkim, rzecz jasna, międzyludzkich – stąd podkreślanie ważności badań nad relacjami autora z krypto-współ-autorami (testowymi czytelnikami, nieformalnymi konsultantami, asystentami, pracownikami wydawnictwa)<sup>37</sup>. Ale w kategoriach inwencyjnych interakcji ze środowiskiem opisuje też Van Hulle posługiwanie się przez pisarza przedmiotami.

<sup>35</sup> Por. D. Van Hulle, *Modern Manuscripts. The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, Londyn 2014.

<sup>36</sup> Por. P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. M. Prussak, F. Kwiatek, Warszawa 2015.

<sup>37</sup> D. Van Hulle, *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*, Oxford 2022, s. 91–112.

Środowisko to biblioteka prywatna, to książki, których obecność fizyczna stymuluje pisanie<sup>38</sup>, to kartki gotowe na przyjmowanie zapisu, niebędące – w ujęciu sugerowanym przez badacza – po prostu miejscem czystej receptywności, ale nie-ludzkim obiektem, wchodzącym w pewną relację z obiektem ludzkim i mającym właściwości stymulujące<sup>39</sup>. Wreszcie, środowisko to również narzędzia zapisu – te archaiczne, te nowoczesne i te najnowsze, majaczące na krawędzi jutra – które (podobnie jak nośniki) nie są przezroczyste, niezauważalne, lecz także uczestniczą w procesie twórczym<sup>40</sup>.

Reasumując – myślenie o kreatywności w kategoriach somatycznych (związek z cielesnością) i interakcyjnych (związek z otoczeniem) rozgrywa się dziś (i nie od dziś) na forach licznych i różnych dyskursów. Jest żywe. Znajduje ujścia w najnowszej publicystyce, popularyzującej wątki z zakresu filozofii umysłu, neurobiologii, neurokogniistyki, jak o tym świadczy książka amerykańskiej dziennikarki Annie Murphy Paul pt. „The Extended Mind. The Power of Thinking Outside the Brain”, opublikowana w roku 2021. Książka robi karierę globalną: w roku 2023 ukazał się jej przekład polski pod nie całkiem wiernym oryginałowi, za to wyraźnie „podkreconym” dla celów marketingowych, tytułem: *Jak myśleć, nie używając mózgu* (podtytuł jest jeszcze silniej sprofilowany ku reklamie i brzmi: *Myśl ciałem, myśl przestrzenią i innymi ludźmi*). W programowym passusie książki autorka wygłasza następującą deklarację:

Większość publikacji wychodzi z założenia, że nasza *res cogitans* to mózg w słoju – bezcielesny, oderwany od kontekstu sytuacyjnego i społecznego narząd. Książki historyczne bajają o wybitnych jednostkach, które do swoich epokowych przemyśleń doszły rzekomo niezależnie od otoczenia. Od zawsze istniała jednak konkurencyjna narracja – sekretna historia myślenia poza mózgiem. Jej bohaterami są naukowcy, artyści, pisarze, liderzy, wynalazcy i ludzie biznesu, którzy używali świata jako budulca do wznoszenia potężnych gmachów myśli. Na kartach tej książki wydobędę tę zapomnianą opowieść na światło dzienne, przywracając jej prawowite miejsce spośród innych koncepcji, niezbędnych do pełnego wyjaśnienia niesamowitych osiągnięć intelektualnych i artystycznych gatunku ludzkiego.<sup>41</sup>

Somo/topo-narracje autopoietyczne – takie jak, rozważane w moim szkicu, opowieść Peipera i opowieść Czechowiczowa – wchodzą w pewien rodzaj konwergencji ze słownikami i modelami myślenia, używanymi przez „naszą współczesność”. Choć należą przede wszystkim do swoich – a więc historycznych – sytuacji, do własnych mateczników dyskursywnych (stylis-

38 Tamże, s. 76–86.

39 Tamże, s. 86–89.

40 Tamże, s. 52, 89–91.

41 A.M. Paul, *Jak myśleć, nie używając mózgu*, tłum. Dawid Czech, Łódź 2023, s. 12.



tycznych, ideowych), to, w pewnym zakresie, wybrzmiewają aktualnie. Opowieść Peipera antycypuje dzisiejsze fascynacje zagadnieniem „embodied cognition” (poznania i myślenia ucieleśnionego); opowieść Czechowicza pozwala się wpisywać w horyzont opowieści o ludzkim podmiocie tworzącym w interakcji z otaczającymi go przedmiotami-podmiotami nie-ludzkimi. Obie wkomponowują się w – jak to nazwała Annie Murphy Paul – „ukrytą sagę” („hidden saga”) o usieciowionej i ucieleśnionej kreatywności.

Historia historii tworzenia mogłaby, jak sądzę, zajmować się także i tym – (nie)podobieństwami, zachodzącymi między dawnymi opowieściami artystów a wyobrażeniami *homo faber*, dominującymi w naszym „teraz”.

Mateusz Antoniuk

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

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

## **(Somo/Topo) Autopoietic narrations: The creative subject (as a body in a network of objects)**

### **Summary**

This article is an attempt at a narrowly-focused application of a critical approach labelled 'a history of the history of creativity', formulated by Magdalena Popiel in her study *The World of the Artist: Modernist Aesthetics of Creativity* (2017). The article highlights the domain of autopoietic narratives – stories told by artists about their own creative performance, which involves projecting one's own somatic identity and positioning oneself in a given socio-cultural context (community) – and examines the discursive dimensions of the creative process in the metanarrations of Tadeusz Peiper and Józef Czechowicz, two major poets of the Polish interwar avant-garde. The resulting model of the creative process is then set into the context of contemporary philosophical, anthropological and psychological theories of creativity.

### **Key words**

Literary theory – autopoietic narration – body image – creative process – community context – Tadeusz Peiper (1891–1969) – Józef Czechowicz (1903–1939)

### **Słowa kluczowe**

narracja autopoietyczna, cielesność, środowisko, proces twórczy, Tadeusz Peiper, Józef Czechowicz

## Bibliografia

- Biasi de Pierre-Marc, 2015, *Genetyka tekstów*, tłum. M. Prussak, F. Kwiatek, Warszawa.
- Clark Andy, Chalmers David, 1998, *The Extended Mind*, „Analysis” 1998 nr 58.
- Czechowicz Józef, 1972, *Z mojego warsztatu literackiego*, [w:] J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, Lublin.
- —, 2010, *The Extended Mind*, red. Richard Menary, Cambridge.
- Fazan Jarosław, 2015, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos” 2015 nr 1 (23).
- Harman Graham, 2016, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, Warszawa.
- Kiverstein Julian, Farina Mirko, Clark Andy, *The Extended Mind Thesis*, [w:] *Oxford Bibliographies*, <https://philarchive.org/rec/JULTEM>, [dostęp: 19.12.2023].
- Latour Bruno, 2005, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków.
- Menary Richard, 2007, *Writing as Thinking*, „Language Sciences” 2007, nr 29 (5).
- Paul Annie Murphy, 2023, *Jak myśleć, nie używając mózgu*, tłum. Dawid Czech, Łódź.
- Peiper Tadeusz, 1972, *Komizm, dowcip, metafora*, [w:] T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków.
- Poe Edgar Allan, 1972, *Filozofia kompozycji*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5.
- Popiel Magdalena, 2017, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków.
- Van Hulle Dirk, 2014, *Modern Manuscripts. The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, Londyn.
- Van Hulle Dirk, 2022, *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*, Oxford.