

METALEPSA – TROP TŁUMACZY

Metalepsis: Translators' Trope

JOANNA ORSKA

Uniwersytet Wrocławski, Polska

E-mail: joanna.orska@uwr.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5065-6719>

Abstract

In the context of Polish literary studies research on rhetoric, methalepsis is the least acknowledged among the most significant rhetorical devices subordinated to metonymy due to its poetical functions. The trope has recently become a part of the methodological analysis in the wake of the discussions on Gérard Genette's narrative theories well-founded in the experiments performed in postmodern prose. This paper is meant to complement the existing recapitulation of French statements in the debate on metalepsis with the concepts developed and debated on by American circles. This philosophical and poetical polemic on the interrelations of rhetoric, poetics, and epistemology carried out in the 1970s by Paul de Man, who followed the rhetoric of Nietzsche, had a major impact on Harold Bloom's approach to modern poetry which he reflected in his literary criticism theory *The Anxiety of Influence*.

Keywords: metalepsis, rhetoric and epistemology, narrative theory, deconstruction, Harold Bloom, Paul de Man

Streszczenie

Metalepsa to trop w tradycyjnej retoryce na polskim gruncie najczęściej wyłączany z grupy najbardziej znaczących zabiegów, ze względu na swoje funkcje podporządkowywany metonimii. W polskim literaturoznawstwie był najczęściej omawiany z punktu widzenia teorii narratystycznych, podążających śladem Gérarda Genette'a, znajdujących doskonałe uzasadnienie w eksperymentach postmodernistycznej prozy. Ten artykuł uzupełnia rekapitulację francuskiej linii dyskusji o metalespie o wątek amerykańskiej, poetycko-filozoficznej debaty o relacjach retoryki, poetyki i epistemologii, która to debata w latach siedemdziesiątych XX w., przez Paula de Mana podążającego za retoryką Friedricha Nietzschego, przyczyniła się do wypracowania krytycznoliterackiego stanowiska Harolda Blooma, znanego z *Lęku przed wpływem*.

Słowa kluczowe: metalepsa, retoryka i epistemologia, narratologia, dekonstrukcja, Harold Bloom, Paul de Man

1.

Metalepsa (gr. μεταλήψις, *metálēpsis*, również metalepsja) jako pojęcie rzadko skupia uwagę polskich badaczy. W tekstach porządkujących obszar poetyki czy retoryki nie jest to gest odosobniony – może być powiązany z lekceważącą wobec tego zabiegu postawą Kwintyliana¹. Wynika to także z głębszej niż w przypadku synekdochy zależności metalepsy od metonimii. W *Słowniku terminów literackich* hasło ‘Metalepsis’, autorstwa Aleksandry Okopień-Sławińskiej, pojawia się pośród innych podgatunków metonimii właśnie². W *Retoryce opisowej* Jerzego Ziomka, niewątpliwie kanonicznym podręczniku retoryki na polonistycznym gruncie, nazwa „metalepsa” nie zostaje w ogóle uwzględniona pośród istotnych tropów (obok metafory, katachrezy, synekdochy, hiperboli, litoty i emfazy) – podobnie jak zresztą ironia; jej znaczenia zostają włączone w pole znaczeń metonimii³. Jednocześnie właśnie z tym zabiegiem wiąże się interesująca niejednoznaczność: po pierwsze jako trop w retoryce posiada ona dwa, właściwie odrębne, znaczenia (jako *transumptio* i jako *translatio*). Po drugie – dość już bogatą, a jednocześnie znowu dwutorową dyskusję, powiązaną ze strukturalistycznymi teoriami narracji (spod znaku Gérarda Genette’a, które w moim tekście pominię) oraz z dotyczącymi nowoczesnej retoryki debatami łączącymi się z dekonstrukcjonizmem (Paula de Mana i Harolda Blooma)⁴. Dyskusje te mają głęboki, po części epistemologiczny, a po części estetyczno-ezoteryczny charakter, którego nie usprawiedliwia nader skromna genealogia tytułowego terminu.

Metalepsa, potraktowana jako jeden z tropów, określona zostaje w *Retoryce literackiej* Heinricha Lausberga mianem *transumptio* m.in. za Kwintylianiem; jej znaczenie to zaledwie wyimek całości funkcji, jakie spełnia metonimia⁵. *Transumptio* to zastąpienie jednego znaczenia innym w odniesieniu do związku przyczynowo-skutkowego – kiedy używamy określenia skutku zamiast przyczyny,

¹ Jak w książce *A Map of Misreading* pisze Harold Bloom: „Definiując metalepsis i nadając jej łaćnińską nazwę transumpcji, Kwintylian wyraża się pogardliwie o tym tropie i stwierdza, że nadaje się on tylko do komedii”. H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 28. Cf. M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6–XII*, wstęp, tłum. i przyp. S. Śnieżewski, Kraków 2012, VIII, 6, 37–39.

² A. Okopień-Sławińska, ‘Metalepsis’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wroc w 1998, s. 303.

³ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wroc w 2000, s. 173.

⁴ Zaznaczyć oczywiście naleŹy odrębne wobec dekonstrukcji stanowisko Harolda Blooma, pomimo podobnego zdystansowania wobec formalizmu, jak i tradycyjnej hermeneutyki. Bloom próbował wypracowa  ponowoczesną teorię poezji, która czyniłaby zado c romantycznym postulatom. Cf. A. Bielik-Robson, *Sze c dni stworzenia*, w: H. Bloom, *Lęk przed wplywem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 203.

⁵ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 326. Cf. M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy...*, VIII, 6, 37.

przyczyny zamiast skutku, ale także sprawcy zamiast skutku i odwrotnie⁶. U Lausberga trop pozostaje bliski zarówno metonimii, jak i metafory, a w rozwinięciu jego charakterystyki możemy jeszcze się dowiedzieć, że polega również na użyciu synonimu zastępowanego znaczenia, który w danym kontekście jest semantycznie nieodpowiedni. Przy wykorzystaniu homonimów lub w przypadku kalamburu opartego na grze blisko brzmiących słów prowadzi to do komicznej wieloznaczności słowa⁷. Z tej perspektywy można by metalepsę traktować jako przeskok pomiędzy różnymi polami semantycznymi znaczeń – przy czym zawsze zachodziłoby pewne odroczenie decyzji co do właściwego sensu wypowiedzi, zakładające celowe skupienie uwagi odbiorcy na kwestii pobocznej wobec istotnego celu przemowy.

Metalepsa rozumiana jako *translatio* zostaje znacznie szerzej uwzględniona w retoryce Lausberga; właśnie w tym znaczeniu, jak zobaczymy, staje się też zasadniczym punktem wyjścia do narratologicznych rozważań. Występuje ona mianowicie jako *status* – jeden z czterech rodzajów, będących zarazem sposobem klasyfikacji *questionum* przynależących do „materii sztuki”, których podstawą byłby proces karny jako pewien model retoryczny⁸. Materia *artium*, stanowiąca wspólny fundament wszystkich sztuk, podzielona przez Arystotelesa w retoryce na trzy *genera* (rodzaje: sądowy, doradczy i popisowy), rozumiana jest w „kategoriach uniwersalnych”, ponieważ: „cały obszar literackości, obecnej w filozofii, teatrze, noweli, powieści, liryce, także liryce miłosnej itd., jawi się jako pewien kodeks prawny, gdyż mamy do czynienia z literackim modelem rozszerzenia pojęcia retoryki procesu sądowego”⁹. Chciałoby się powiedzieć, że właśnie ten element – materii sztuk w retorycznym uogólnieniu – nie zaś gra z prawdą i fikcją przedstawienia powiązana z poetycką kategorią *mimesis* – decyduje o możliwości przesunięcia funkcji zabiegów powiązanych z szeroko rozumianą estetyką w kierunku tzw. literackiej praktyki. „Działania” w obrębie *praxis* byłyby własnością kategorii retorycznych, a ich praktyczny skutek to również cecha wypowiedzi charakteryzowanych z perspektywy językoznawstwa za Johnem Langshawem Austinem jako performatywy¹⁰. Cztery *status*, z których jeden to właśnie metalepsa, klasyfikujące materię retoryki z punktu widzenia *questionum*¹¹,

⁶ Określenie *metalepsis* jako zastępnika metonimii w tej roli spotykamy np. u Bedy w dziele *Liber de schematibus et tropis*. H. Lausberg, op. cit., s. 326.

⁷ H. Lausberg, op. cit., s. 327–328.

⁸ Ibidem, s. 67.

⁹ Ibidem, s. 53.

¹⁰ J. Ziomek, op. cit., s. 64–66. Vide J. L. Austin, *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge 1962. Cf. idem, *Performatywy i konstatacje*, w: M. Hempoliński, *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974.

¹¹ Uogólnione typy zindywidualizowanych spraw, *causa*, a więc kwestii stanowiących punkt wyjścia do rozprawy. H. Lausberg, op. cit., s. 64.

w starożytnej retoryce ograniczone zostają do *genus iudicale*. *Status* stanowią bowiem zagadnienia odnoszące się do prawa (jako *genus legale*, co w tym miejscu nie będzie mnie interesować) oraz logiki (jako *genus rationale*). Status logiczny sprawy oznacza po prostu okoliczności powiązane z popełnionym czynem, będące punktem wyjścia do jego obrończej lub oskarżycielskiej interpretacji¹². Pomimo wyłonionych ograniczeń nic nie przeszkadza dialektyce trzech arystotelesowskich rodzajów materii sztuki, stanowiącej wspólny wymiar dla kategorii „literackiej retoryki”. *Status* mogą stać się elementem retorycznej argumentacji w dowolnej właściwie wypowiedzi, skoro właśnie przedmioty mowy są uniwersalne.

Czym byłyby z tej perspektywy *metalepsa* rozumiana jako *translatio*? Lausberg, odwołując się znowu do Kwintyliana¹³, podaje, że porządek czterech *statuum* odzwierciedla stopniowe wycofywanie się obrony z bronionych pozycji: po negacji zarzutu, zaprzeczenia tego konkretnego zarzutu, obronie słuszności czynu, przychodzi czas na przyznanie się do czynu, ale z jednoczesnym podważeniem właściwości samej rozprawy¹⁴. Ten ostatni *status* to właśnie *translatio*, ostatnia deska sądowego ratunku, zmierzająca do „przeniesienia [odroczenia procesu]”¹⁵. Zakwestionowanie legalności postępowania, więc tego, że w ogóle jakakolwiek sprawa powinna mieć miejsce, stanowi podstawę odroczenia, którą niesie ze sobą *status translationis* – każdorazowo z perspektywy przedmiotu rozprawy dochodzi w tym przypadku do podważenia reguły, według której ustanowiona zostaje pewna rama interpretacji przedmiotu mowy, stanowiąca wspólną „rzeczywistość” niejako *ex post*. *Status* ten zaświadczony jest już w *Retoryce* Arystotelesa, i to w odniesieniu do materii dzieła literackiego: „Gdy Eurypides został oskarżony przez obywatela Hygienona o bezbożność (ασέβεια) z powodu jednego wersu [...], odrzucił przed sądem prawną podstawę takiego oskarżenia, ponieważ wypowiedź literacka nie podlega normalnej ocenie sądu, lecz tylko ocenie literackiej krytyki”¹⁶. *Metalepsa* prowadzi do stanu, w którym sprawa

¹² Ibidem, s. 90.

¹³ Ibidem, s. 84. Cf. III, 6, 73–83 w *Institutio oratoria (O kształceniu mówcy)* Kwintyliana.

¹⁴ H. Lausberg, op. cit., s. 70. Cf. III, 6, 83 w *Institutio oratoria (O kształceniu mówcy)* Kwintyliana.

¹⁵ H. Lausberg, op. cit., s. 84.

¹⁶ Ibidem, s. 85. Zdanie Lausberga w tej mierze różni się od tego, które za Philippe'em Roussinem (vide P. Roussin, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, w: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, éd. J. Pier, J.-M. Schaeffer, Paris 2005) przytaczają w swoich tekstach o *metalepsie* w teorii narracji najpierw Tomasz Swoboda, a później Magdalena Amelia Karkiewicz. Według Roussina określenie zostaje wpisane do retoryki za pośrednictwem Hermagorasa z Temnos w II w. p.n.e. jako zasadnicza innowacja w stosunku do Arystotelesowskiej retoryki. Cf. T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 185; M. A. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 387.

może być odroczone permanentnie jako niemożliwa do rozstrzygnięcia – co może kojarzyć się także z zawieszeniem możliwości decyzji co do znaczenia w tropie znanym jako *transumptio*. W sprawach ostatecznych, powiedzieć można, właśnie metalepsa – a więc tłumaczenie – stanowi podstawę ratowania skazanego przed śmiercią. Spróbuję dowieść, że część tego performatywnego potencjału działania w kategoriach *translationis* prowadzi w perspektywie odbiorczej do efektu dziwności, (freudowskiej) niesamowitości, odkształcenia znaczenia będącego udziałem operacji zdecydowanie poetyckich – które czytelnik jest skłonny traktować jednak w kategoriach pewnej „prawdy”, niczym w trakcie pokazu iluzjonistycznego.

2.

Metaleptyczne przekształcenie znaczenia w taki sposób, że o jego sensie decydują naraz dwie jego możliwe ramy, traktowane jako alternatywne rzeczywistości (wynikające z konkurencyjnych możliwości interpretacji wydarzenia), przynosi konieczność zawieszenia sądu co do prawdziwości czy nieprawdziwości przedmiotu sporu (w ramach jednego rodzaju procesu popełniony czyn mógłby być zbrodnią, jednak w tym właśnie przypadku, z którym mamy do czynienia, proces karny go po prostu nie dotyczy). Nie muszę dodawać, że tego rodzaju odroczenia właściwego znaczenia sprawy zachodzić mogą w pewnych warunkach w nieskończoność. Dobrze rozpoznawalna zabawa z fikcjami, które działają „performatywnie” – z perspektywy, jaką wprowadza metalepsa rozumiana w kategoriach *translationis* – polega właśnie na odsunięciu możliwości wyrokowania co do prawdziwości czy też nieprawdziwości prezentowanych zjawisk. Na tej zasadzie działa najbardziej wyrazisty przykład fikcjonalności uzyskującej kształt wcielony, w rozprawie Zofii Mitosek *Mimesis – między udawaniem a referencją*, czyli przykład Wokulskiego, co do którego „wiadomo”, w jakiej „mieszkał” warszawskiej „kamienicy”¹⁷. Przykład ten zostaje przywołany w punkcie wyjścia obu instruktywnych i obszernych wypowiedzi o metalepsie jako zabiegu w teoriach narratystycznych Gérarda Genette’a istniejących na polskim gruncie – tekstów Tomasza Swobody i Magdaleny Amelii Karkiewicz.

Nieco inną metaleptyczną realizację, tym razem wewnątrztekstową – odwrotną do przykładu Mitosek – stanowiłoby z perspektywy *translatio* zbawianie osoby autora od śmierci, jednoznaczne z uśmiercaniem go właśnie poprzez wprowadzenie jego osoby na płaszczyznę gier możliwych tylko w literaturze. Chodzi o paradoksalne demaskowanie martwoty tego, co już utekstowione – i *ergo* nie daje się powtórnie unieruchomić, permanentnie pozostając w zawieszeniu pomiędzy życiem i jego brakiem – jak w porządku filozoficznym wielu poetyckich próz

¹⁷ Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 231.

Maurice'a Blanchota, chociażby w *Tomaszu Mrocznym czy Wyroku śmierci*, w którym autor podąża zresztą wyrazistym tropem Franza Kafki¹⁸. Metalepsa odraczająca samą możliwość decyzji co do tego, czy instancja nadawcza tekstu jest żywa, czy też martwa – prawdziwa czy też nieprawdziwa – posiada w tym przypadku punkt wyjścia w biografii autora, który w roku 1944 uniknął egzekucji pod ścianą rodzinnego domu w Quain¹⁹. *Status* to sama materia sporu prawnego, pojedynku pomiędzy oskarżeniem a obroną; elementem *statuum* – stanowiących podstawę rozprawy sądowej – pozostają z tej perspektywy chociażby rozpoznawane w prawie amerykańskim jako przesłanki do precedensów dokumenty w postaci *testimonies*. Zeznania świadków stały się punktem wyjścia cyklu wierszy Charlesa Reznikoffa pod takim samym tytułem (*Testimony: The United States 1885–1890: Recitative*, 1965). Kierując się awangardowo-obiektywistycznymi założeniami, autor wyprojektował nowy gatunek poetyckiego dokumentu o charakterze estetycznym i zarazem performatywnej intencji – oraz niemożliwym do rozstrzygnięcia prawnopoezyckim charakterze²⁰. Metalepsa (zarówno jako poetycki trop, jak i *status*, a więc podstawa retorycznego działania) niesie w sobie po pierwsze zaburzenie chronologii wydarzeń i możliwość postawienia nierozstrzygalnego pytania o naturę relacji pomiędzy różnymi płaszczyznami narracji – zwykle czasem teraźniejszym opowiadania i przeszłym wydarzeń. Po drugie prowadzi do permanentnej wieloznaczności podmiotu lub przedmiotu dyskursu, dopuszczając do interpretacji rozmaite, często konkurencyjne ramy czy też pola znaczenia. Z punktu widzenia retorycznego rozróżnienia na pojęcia *transumptio* i *translatio* powiedzieć można, że badacze zajmujący się teoriami narracji po prostu je lekceważą, tak jakby się na siebie całkowicie nakładały – co właściwie jest usprawiedliwione w perspektywie poetyki tekstu kultury jako gotowego obiektu estetycznego²¹. Z punktu widzenia przekształcenia w zakresie przyczyny i skutku *transumptionis* wydaje się przecież mocno powiązane z efektem *translationis* jako „sporu o zmianę” w odniesieniu do rozprawy sądowej²². Warto jednak pamiętać, że określenia te przynależą do różnych porządków retorycznych, właśnie ze względu na odmienne skutki, jakie poetyka i retoryka

¹⁸ M. Blanchot, *Literatura i prawo do śmierci*, w: idem, *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 21–22.

¹⁹ A. Wasilewska, *Pisanie jest po trosze umieraniem (posłowie)*, w: M. Blanchot, *Wyrok śmierci*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 2021, s. 137.

²⁰ Pisałam o tym w innym tekście – vide J. Orska, *Sincerity and Objectification. Object in Translation*, w: *Exorcising Modernism*, ed. M. Wiśniewski, Warsaw 2014.

²¹ Najbardziej widoczne jest to w rozprawie Karkiewicz, która podaje m.in. za *Słownikiem terminów literackich* definicję metalepsy jako *transumptio*, ale za Swobodą odwołuje się do ustaleń francuskich narratystów, którzy swoje dociekania budują wokół formuły *translatio*, wywodząc ją od Hermagorasa. Cf. H. Lausberg, op. cit., s. 84–85.

²² Ibidem, s. 85.

wytwarzają w przestrzeni odbioru. Dopiero w tym drugim przypadku teksty literackie mogą bowiem okazywać się performatywami, a więc wykraczać poza sferę zobiektywizowanego aktu literackiego i oznaczać działanie posiadające skutek praktyczny, odnoszący się do współdzielonej przez nas społecznej rzeczywistości – co wydaje się zasadniczym znaczeniem *status translationis*.

Ponieważ francuskie, narratywistyczne ujęcia metalepsy były już omawiane przez polskich badaczy – w kontekście autotelicznych, autoreferencjalnych zjawisk w literaturze i kulturze ponowoczesnej przede wszystkim – chciałabym się skupić na tej jej funkcji, która w większej mierze pozostaje powiązana z nowoczesną poezją oraz filozofią i którą można by rozpatrywać również z punktu widzenia problemów translatoologii. W tym drugim przypadku *transumptio* jako trop w retoryce staje się punktem wyjścia do debaty o formalizmie i dekonstrukcji w literaturze, przy czym sposób „przekładu” kwestii poetyckich na sprawy retoryki spowoduje, że w punkcie dojścia rozumieć będziemy ten trop w specyficznym pojętych kategoriach *status translationis*: a więc jako operację w sferze **materii** zachodzącą poprzez sztukę, nie zaś jako zwykle przetworzenie materii na **sztukę**.

3.

W *Mapie przekrzywień* (1975), stanowiącej swego rodzaju apendyks do słynnego *Lęku przed wpływem* (1973), Harold Bloom uwzględnia metalepsę jako jeden (z tak zwanych za Kennethem Burkiem) *master tropes*, „mistrzowskich” tropów poezji – obok ironii, synekdochy, metonimii, metafory oraz hiperboli i litoty ujętych razem. Poszerza ich listę w stosunku do czterech w ujęciu retorycznym Burke’a²³ – podążając przy tym śladem Friedricha Nietzschego i de Mana, którzy również wyróżniali więcej tropów rządzących „poświeceniową poezją”, i uwzględniając ten nas najbardziej interesujący²⁴. Bloom określa metalepsę przy tym jako „trop wymazujący trop” oraz jako „figurę figury”²⁵, nie sprowadzając jej tylko do autoreferencjalnego wskazania na narracyjną ramę fikcyjnych zdarzeń z możliwością jej transgresji, która przecież także może zostać określona

²³ Vide K. Burke, *Four Master Tropes*, w: idem, *A Grammar of Motives. A Rhetoric of Motives*, Cleveland 1962.

²⁴ Bloom odnosi się w tym miejscu do *Przedstawienia retoryki starożytnej* Friedricha Nietzschego (F. Nietzsche, *Przedstawienie retoryki starożytnej*, tłum. B. Baran, w: *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków 1997, s. 15–43), w którym metalepsa zostaje włączona jako osobny trop do Nietzscheańskiej taksonomii. Do tego ujęcia odwołuje się Paul de Man, z którego rozprawą o poświeceniowej retoryce (vide P. de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971) dyskutuje twórca *Lęku przed wpływem*.

²⁵ H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, s. 29; H. L. Gates Jr., *The „Blackness of Blackness”*: *A Critique on the Sign and the Signifying Monkey*, w: *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. M. J. Hoffman, P. D. Murphy, London 2005, s. 178.

jako fikcyjna (jak w efekcie *mise en abyme*). Henry Louis Gates Jr. w tekście *The „Blackness of Blackness”: A Critique on the Sign and the Signifying Monkey* podąża za koncepcją Blooma, pisząc o metalepsie jako o tropie „niewolniczym” – w odróżnieniu od tropów „mistrzowskich” – odnosząc ją do „czarnego dyskursu”, nazwanego w tym miejscu także *signifying discourse*. Można by to określenie przełożyć jako „dyskurs znaczącości” – przypominający co do zasady Nietzscheański, który sam z siebie jest figuracją. Pojęcie „znaczącości” zostało utworzone przez Gatesa od rasistowskiego sformułowania, odnoszącego się do kultury osób ciemnoskórych, określanych jako „małpy tworzące znaczenia”; z tym karykaturalnym ujęciem wiąże się założenie umiejętności jedynie powtarzania, naśladowania (małpowania) znaków, bez możliwości uwzględnienia ich „prawdziwego znaczenia”. *Signifying Monkey* to kluczowa figura szkicu Gatesa – powiedzieć by można jednak, że jego metalepsa jako „niewolnicza” figura przechwytywania i (właśnie) odwracania znaczeń, zawracania ich z drogi czy też odraczania związanych z nimi skutków, świetnie wpisuje się w „tłumaczeniowo-performatywny” charakter *status translationis*. Gates wskazuje na swoiste metaleptyczne tropy „czarnego dyskursu”, wyróżniając pośród nich „głośne mówienie, świadczenie, wykrzykiwanie własnego imienia, naśladowanie dźwięków, rapowanie oraz grę w »the dozens«”)²⁶.

Harold Bloom dąży do uwzględnienia podobnego efektu wycofywania czy też przynajmniej zatrzymywania, zamrażania czasu i zawieszania znaczenia w odniesieniu do przedstawianego, interpretowanego faktu (*causa*), a więc materii tego, co już zaszło, i możliwości wyjaśnienia okoliczności inaczej. Prowadzi to, jak się domyślamy, do odchylenia znaczeń owej materii tak, by mogła ona zaświadczać na rzecz interesów tłumaczącego. Ten efekt wynika ze stanu permanentnej dwuznaczności tego, co pozostaje materią retoryki – może się ona jawić w zależności od intencji odbiorcy w zgodzie z „jego prawdą”, co należałoby właściwie uznać za przywłaszczenie, przechwycenie lub właśnie „przetłumaczenie”, przekrzywienie materii tekstu – źródła. Pomimo że ani u Nietzschego (piszącego o „odwróceniu chronologicznym”, „tak iż przyczyna wkracza w świadomość później niż skutek”, w odniesieniu do „fenomenalizmu świata wewnętrznego”²⁷), ani w *Alegoriach czytania* de Mana metalepsie nie zostają poświęcone osobne rozdziały, to, podobnie jak u Blooma, właśnie ona okazuje się „tropem tropów”, wiążącym estetykę z epistemologią. Jest bowiem poetyckim obrazem

²⁶ H. L. Gates Jr., op. cit., s. 178. Według strony UrbanDictionary.com *the dozens* to pojedynki na wyzwiska, rytmicznie skandowane na zmianę przez dwóch lub więcej uczestników. Tłumaczenie cytatu moje – J. O., <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=the%20dozens> (d.d. 5.05.2023).

²⁷ Cit. per: P. de Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, w: idem, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 131. Vide F. Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1911, s. 297.

retoryczno-epistemologicznego błędu i jednocześnie niemożliwą próbą odwrócenia tegoż. Pisze de Man:

O zewnętrznym, obiektywnym wydarzeniu w świecie sądzono, że determinuje wewnętrzne, uświadamiane wydarzenie, tak jak przyczyna determinuje skutek. Okazuje się jednak, że to, co uznawano za obiektywną, zewnętrzną przyczynę samo jest rezultatem wewnętrznego skutku. To, co uważano za przyczynę, jest faktycznie skutkiem skutku, a to co uważano za skutek, wydaje się funkcjonować jako przyczyna swej własnej przyczyny²⁸.

Z takiej właśnie, metaleptrycznej przecież perspektywy filozof odnosi się do dekonstrukcyjnej krytyki prawdy Nietzschego (jako krytyki literalnie rozumianej metafory), wskazującej na pierwotną figuratywność wszelkiego języka, a zarazem wszelkiego retorycznego działania.

W *Mapie przekrzywień* Blooma wszystkie mistrzowskie tropy złączone zostają w porządku „psychicznej obrony” – przed literalnym znaczeniem, przed naruszeniem stabilnego ego, przed śmiercią. Krytyk, idąc za rozważaniami Sigmunda Freuda z *Poza zasadą przyjemności*, stwierdza: „Śmierć jest rodzajem znaczenia literalnego lub też – z punktu widzenia poezji – znaczenie literalne jest rodzajem śmierci. Można powiedzieć, że techniki obrony są tropami zwróconymi przeciwko śmierci, podobnie jak można powiedzieć, że tropy bronią przed znaczeniem literalnym”²⁹. Na „mapie przekrzywień” krytyk umieszcza przy tym metaforę w jednej grupie z metalepsją, którą charakteryzuje w kategoriach *transumptionis*. Można zaryzykować tezę, że u Blooma dopiero razem *translatio* (retoryczne działanie wobec materii wydarzenia jako materii sztuki) i *transumptio* (poetyckie zaburzenie odnośnie do chronologii przyczyny i skutku, zmierzające do zawieszenia sensu znaczenia) ustanawiają ów „trop tropu”, któremu można przypisać całość własności ujmowanych w antycznych retorykach jako *metalepsis*. Jest to możliwe tym bardziej, że wszystkie Bloomowskie przeciwstawienia tropów ograniczenia i tropów reprezentacji (to pojęcia przyjęte za Kennethem Burkiem) powiązane są ze sobą w schemacie ich retorycznego działania za pomocą substytucji: „źródła nieustannej wymiany, gry pomiędzy nimi”³⁰. Metafora (u Blooma trop obronny, ograniczający, powiązany z sublimacją traumy) „powściąga znaczenie za sprawą nieskończonej perspektywizacji dychotomii wnętrza i zewnątrz”, a *metalepsis* (trop reprezentacji, introjeksi i projekcji zastępujących braki psychiczne fantazjami) „przewycięża

²⁸ P. de Man, *Retoryka tropów...*, s. 132. Rozważania Nietzschego z *Woli mocy*, od których wychodzi de Man, dotyczą bólu i wrażeń zmysłowych, których powiązanie ze światem zewnętrznym, rozumiane w kategoriach przyczyny i skutku, wyraża się zawsze w pewnej aberracji wobec ściśle oddzielonych kategorii wnętrza i zewnątrz.

²⁹ H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, s. 14.

³⁰ Ibidem, s. 17.

porządek czasu, podstawiając czas wcześniejszy w miejsce późniejszego³¹. Z punktu widzenia Bloomowskiej retoryki zabieg traktowany przez narratystów jako metalepsa pozostawałaby raczej właśnie tropem ograniczenia, metaforą rozumianą jako sublimacja, gra wnętrza i zewnątrz. Autor *Lęku przed wpływem* postrzega dopiero samą metalepsę jako większą niż pozostałe tropy, charakteryzując ją w kategoriach estetycznego nadmiaru o istotnym działaniu psychologicznym:

Metalepis skacze ponad głowami innych tropów i staje się reprezentacją zwróconą przeciwko czasowi, poświęcając teraźniejszość na rzecz wyidealizowanej przeszłości lub przyszłości, na którą ma się nadzieję. Będąc figurą figury, porzuca redukcje i ograniczenia, aby stać się szczególną reprezentacją, proleptyczną lub „niedorzeczną” [*preposterous*] w etymologicznym sensie przeobrażenia rzeczy późniejszej we wcześniejszą. Jako obrona owo *apophrades* wybiera pomiędzy introjekcją i projekcją, między swoistym rodzajem identyfikacji a swoistym rodzajem groźnej zazdrości³².

Tropy nie stanowią z punktu widzenia Bloomowskiej „mapy przekrzywień” freudowskich mechanizmów obronnych dosłownie; nie odnoszą się bowiem „do ludzi”, ale „do wierszy”. Bloom jednak te ostatnie w swej retoryce traktuje niewątpliwie jak byty żyjące, a milczącym przedmiotem jego zainteresowania pozostaje relacja zależności pomiędzy adeptem, efebem i (choćby nieobecny) prekursorem. „Poza przyjemnościami poezji leży matczyne łono języka, z którego wychodzą wiersze – znaczenie literalne, którego wiersze zarazem unikają i rozpaczliwie poszukują³³ – pisze autor *Podzwonnego dla kanonu*, uzgadniając te zjawiska z jednej strony z polem retoryki, a z drugiej z psychologią oraz dialektyką luriańskich hipostaz. Jak to ujmuje Bloom:

Prezentując Nietzscheańską teorię retoryki, de Man stwierdza, że wszystkie fikcje przyczynowe to kumulatywne błędy, ponieważ wszystkie fikcje przyczynowe są odwracalne. Zarówno dla de Mana, jak i dla Nietzschego wpływ jest taką przyczynową fikcją, ja jednak uważam wpływ za trop tropów, apotropaiczny, czyli obronny, sześcióraki trop, który przekracza swoje błędy, uznając się ostatecznie za figurę figury³⁴.

Ten właśnie element – powiązany z wiarą w skuteczność retoryki (w freudowską możliwość „śmierci na własnych warunkach”, dzięki operacjom na samej materii sztuki, a więc także dokonania zmiany w rzeczywistości, oznaczającej ucieczkę przed śmiercią czy przed wyrokiem) – stanowi klucz do rozumienia Bloomowskiej metalesy. Niezwykle ciekawy jest także sposób, w jaki autor *Lęku przed*

³¹ Ibidem, s. 20.

³² Ibidem, s. 29.

³³ Ibidem, s. 15.

³⁴ Ibidem, s. 18.

wpływem charakteryzuje fazę ostateczną, rewizyjną *ratio*, której odpowiadałaby reprezentacja jako *transumptio* w abstrakcyjnym, wymyślonym na tę okazję modelu: „szczególnie doniosłym, ambitnym liryku napisanym po oświeceniu”³⁵. W porządku tym metalepsie, po metaforycznym „naprzemiennym, surowszym samoograniczeniu (*askezis*)”, odpowiadałby „powrót utraconych głosów i niemal-porzuconych znaczeń (*apophrades*)”³⁶, oznaczający *de facto* nawiedzenie przez zmarłych czy też pokonanych przodków:

Apophrades, luriańskie *gilgul* (wędrówka dusz – przyp. tłum.) to w kategoriach Freuda rodzaj paranoi – o ile pojawia się u ludzi, a nie w wierszach. Tutaj odpowiednie Freudowskie obrony są ze sobą spokrewnione, a zarazem wzajemnie antytetyczne – jest to projekcja (która może przybrać postać zazdrości) i introjekcja (która może przybrać postać identyfikacji). [...] poetyckimi odpowiednikami są bądź reprezentacja proleptyczna (proroctwo), bądź też reprezentacja „niedorzeczna” (farsa, choćby nawet apokaliptyczna)³⁷.

W tym skrótowym przedstawieniu *apophrades* odnajdujemy zwycięski gest poety walczącego z cieniem wielkiego prekursora, reprezentanta kanonu, o własną wybitność. *Apophrades* to jednak także „powrót zmarłych”:

Późny poeta w końcowej fazie rozwoju, dźwigając brzemień swojej samotnej, niemal solipsystycznej wyobraźni, na powrót otwiera swój wiersz na dzieło prekursora. [...] O ile jednak wtedy jego wiersz *był otwarty* na prekursora, o tyle teraz sam się nań *otwiera*. Ostateczny rezultat rewizji jest niesamowity: nie wydaje nam się, że to prekursor napisał wiersz adepta, lecz – przeciwnie – że to późniejszy poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieła prekursora³⁸.

4.

Autor *Lęku przed wpływem* korzysta ze specyficznego napięcia, jakie wytwarzają pomiędzy sobą terminy powiązane z psychoanalizą freudowską – reprezentujące u niego to, co realne, możliwe praktycznie – oraz ezoteryczne pojęcia kabały luriańskiej, które działają poza obszarem racjonalizacji. Sam krytyczny tekst Blooma przynosi czytelnikowi w efekcie doświadczenie po kantowsku rozumianej wzniosłości, w perspektywie *Krytyki władzy sądzienia* posiadającej wobec tego charakter doświadczenia „wstrząsającego” i „straszego”: podlegającego kryteriom sądów estetycznych, jednak niemierzalnego w kategoriach rozumowych³⁹. W ujęciu Blooma – odwrotnie niż u de Mana – retorycznym

³⁵ Ibidem, s. 22.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 27.

³⁸ Idem, *Lęk przed wpływem...*, s. 59.

³⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. M. Żelazny, red. M. A. Chojnacka et al., Toruń 2014, s. 134 i n.

gwarantem zarówno lęku, jak i przepracowania lęku w fantazję pozostaje metalepsa jako figura (przynajmniej okresowo) cofająca śmierć pojęć⁴⁰. Własne dociekania Blooma niosą ze sobą potencjał retorycznej skuteczności, ujawniający się jako estetycznie rozumiane doświadczenie odbiorcze, wykraczające poza doświadczenie zmysłowe, kontemplacyjne. Ukrywają one w sobie, jak wszelkiego rodzaju dociekania o formalistycznym ostatecznie charakterze, tajemnicę strasznej pustki metafizycznej, tkwiącej u podstaw europejskiego oświecenia. Tak uwznioślony obraz metalesy apokaliptycznej, w zderzeniu z demaskacją nieprawdy w prawdzie spod znaku Nietzschego, po zniszczeniu metaforycznym niesie ze sobą jutrzeńkę nowego poranka. Trudno zapomnieć, że w kategoriach psychoanalitycznych etap *apophrades* jednak ostatecznie został skojarzony z paranoją, zdeterminowaną poprzez zaufanie fantazmatom. Sama *Mapa przekrzywień* okazuje się ostatecznie właśnie metalepetyczna; nie jesteśmy przecież w stanie skonstatować znaczenia *apophrades* – odnoszących się zarazem do rzeczywistego, ale też życzeniowego stanu poetyckiego podmiotu twórcy, jako zarazem jego święta przyczyna i mroczny skutek. Nawet jeśli amerykański krytyk chce przyznać metalesie siłę wielkiego „transferu tropów”, przenoszącego odbiorcę „na drugi brzeg wiersza” – kiedy raz fantazmaty i marzenia zostają nazwane po imieniu, być może odbiorca nie zechce wziąć na siebie wstrząsających skutków metalepetycznego działania. Z tego punktu widzenia rozważania Blooma zostają w specyficzny sposób uzupełnione przez Douglasa Robinsona, autora książki *The Translator's Turn* (1991), który uznaje metalesę za jedną z może najważniejszych figur translacji: „pośredni krok”, który przemieszcza nas pomiędzy pojęciem, które chcemy przetłumaczyć, i nowym przedmiotem, do którego ma się odnosić tłumaczenie. Metalepsa u Robinsona po prostu zapewnia pojęciom międzyjęzykowy „tranzyt”. Robinson przywołuje wypowiedź Angusa Fletchera o Kennecie Burke’u, aby uruchomić znaczenie metalesy jako sztafetowej pałeczki, która w nieskończony sposób wskazuje na zasadniczy charakter zasadniczej kwestii, nigdy niedającej się właściwie rozwinąć:

Kluczem jest czas, a szczególnie pozostawanie w międzyczasie, bycie (czy też znajdowanie się) w samym środku czasu, już po rozpoczęciu i tuż przed zakończeniem – czy też dokładniej, po tym, co przed chwilą nadeszło i przed tym co chwilę potem nadejdzie. To bycie rozdartym pomiędzy dwoma czasami: przeszłością, która nas zdefiniowała i opuściła, i przyszłością, która zwodzi nas, kiedy wyciągamy ku niej rękę. Metalepsa – mówiąc słowami Burke’a – jest

⁴⁰ W posłowniu do polskiego wydania *Lęku przed wpływem* Agata Bielik-Robson wiąże kantowskie pojęcie wzniosłości raczej z hiperbolą i litotą oraz fazą *kenosis* i demonizacji w procesie uwalniania się poetyckiego podmiotu od wpływu prekursora – za Bloomem, który określa ją za pomocą pojęcia „kontrwzniosłości” efebą podporządkowującego prekursora sile większej niż jego własna tak, że „syn zaczyna przypominać demona”. A. Bielik-Robson, op. cit, s. 146.

jak pomost, który nigdy nie sięga przeciwległego brzegu, albo – jak mówi Fletcher – biegnie „ku ciągle oddalającej się linii mety”⁴¹.

Tragedia *Lęku przed wpływem*, powiązana z koniecznością zgładzenia wielkiego prekursora w lęku przed kontaminacją, przy bolesnej obecności traumy, poczucia winy, wyparcia i symbolicznego scalenia poranionej psychiki romantycznego „ja”, okazuje się specyficznie bolesną komedią w odniesieniu do pojęcia „małpiej znaczącości” Henry’ego Louisa Gatesa Jr. Ten ostatni – wykorzystując tropy dekonstrukcji de Mana – na modłę Gayatri Chakravorty Spivak wydaje się wobec Bloomowskiej teorii poezji proklamować: „ludzie, a nie wiersze!”⁴². Ponad metalepsą, figurą figur wymazującą własną przeszłość, choć także zachowującą ją jakby w przekrzywionym zwierciadle, nadbudowana zostaje sztuka retoryczna „czarnego dyskursu” – którego metaforyczne sedno wydaje się zawierać poza eurocentryczną, w kategoriach Aten i Jerozolimy rozumianą modernistyczną poetykę.

Metalepsa wydaje się ciągle aktywną retorycznie i zarazem być może najbardziej performatywną z figur – przypuszczalnie właśnie dlatego doskonale sprawdza się z punktu widzenia filozofii, jak choćby w ponowoczesnej dyskusji na temat epistemologicznych skutków estetycznych działań. Jako element teorii translacji z kolei mogłaby stać się figurą doskonale opisującą relację pomiędzy tekstem oryginalnym, językiem oryginału a tekstem kultury docelowej – niekoniecznie w poetyckich kategoriach, które podpowiada Robinson. *Translatio* jest przecież zarazem rzeczywistym skutkiem przetworzenia materii sztuki oraz działaniem polegającym na zmianie i ostatecznie zawieszeniu znaczenia tekstu traktowanego w tym przypadku jako źródło: więc jako wydarzenie poprzedzające interpretację, teraz ujęte w nowe językowe, czasowe i kulturowe ramy, doprowadzające wyjściowe znaczenia tekstu (bezpowrotnie) do trwałej alternatywy. W końcu najciekawszy być może wątek w odniesieniu do znaczeń metalepsy rozpoczyna właśnie ujęcie Henry’ego Louisa Gatesa Jr., do którego odnoszę się

⁴¹ D. Robinson, *The Translator’s Turn*, Baltimore 1991, s. 182. Autor cytuje za: A. Fletcher, *Volume and Body in Burke’s Criticism*, w: *Representing Kenneth Burke: Selected Papers from the English Institute*, ed. H. White, M. Brose, Baltimore 1982. Tłumaczenie cytatu moje – J. O. Książka Robinsona, podążającego w ślady Burke’a i wyraźnie zainspirowanego Bloomem, budującego podobnie romantyczne (na co wskazuje pojęcie „idiosomatyczności”) przesłanki, m.in. jeśli chodzi o wierność przekładu, nie spotkała się z ciepłym przyjęciem recenzentów. Cf. np. A. Lefevere, „*The Translator’s Turn*” by Douglas Robinson, „*Comparative Literature Studies*” 1993, Vol. 30, No. 4, s. 451–454.

⁴² Do dekonstrukcji Spivak odwołuje się oczywiście ze względu na kategorię różni jako permanentnej różnicy, stanowiącej punkt styku pomiędzy dyskursami europocentrycznymi i innością rozumianą płciowo, kulturowo, etnicznie. *Différance* oznacza dla badaczki możliwość wyrażenia tak rozumianej inności w dyskursach filozoficznych nowoczesności i ponowoczesności. G. Ch. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of Vanishing Present*, Cambridge 1999, s. 16–19.

jedynie na marginesie. Wskazuje ono na hybrydyczność wypowiedzi literackiej, której część stanowi element zdecydowanie oralny i pozainstytucjonalny, u podstaw magicznie determinujący możliwość przetwarzania rzeczywistości społecznej poprzez słowa. Z tych wszystkich przywołanych przeze mnie powodów zgodzić by się należało z tezą Blooma: metalepsa faktycznie pozostaje „tropem tropów” – przy zastrzeżeniu, że jej znaczenia nie wyczerpują się w poezji.

Bibliografia

- Austin, J. L., *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Cambridge 1962.
- Austin, J. L., *Performatywy i konstatacje*, w: M. Hempoliński, *Brytyjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974.
- Bielik-Robson, Agata, *Sześć dni stworzenia*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Blanchot, Maurice, *Literatura i prawo do śmierci*, w: idem, *Wokół Kafki*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1996.
- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bloom, Harold, *Mapa przekrzywień*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 5–33.
- Burke, Kenneth, *Four Master Tropes*, w: idem, *A Grammar of Motives. A Rhetoric of Motives*, Meridian Books, Cleveland 1962.
- Fletcher, Angus, *Volume and Body in Burke's Criticism*, w: *Representing Kenneth Burke: Selected Papers from the English Institute*, ed. H. White, M. Brose, Baltimore 1982.
- Gates, Henry Louis Jr., *The „Blackness of Blackness”: A Critique on the Sign and the Signifying Monkey*, w: *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. M. J. Hoffman, P. D. Murphy, London 2005.
- Kant, Immanuel, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. M. Żelazny, red. M. A. Chojnacka et al., Toruń 2014.
- Karkiewicz, Magdalena Amelia, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 384–475.
- Kwintylian, Marek Fabiusz, *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6–XII*, wstęp, tłum. i przyp. S. Śnieżewski, Kraków 2012.
- Lausberg, Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Lefevere, André, „The Translator's Turn” by Douglas Robinson, „Comparative Literature Studies” 1993, Vol. 30, No. 4, s. 451–454.
- Man, Paul de, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971.

- Man, Paul de, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, w: idem, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004.
- Mitosek, Zofia, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Przedstawienie retoryki starożytnej*, tłum. B. Baran, w: *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *Wola mocy*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1911.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra, 'Metalepsis', w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Orska, Joanna, *Sincerity and Objectification. Object in Translation*, w: *Exorcising Modernism*, ed. M. Wiśniewski, Warsaw 2014.
- Robinson, Douglas, *The Translator's Turn*, Baltimore 1991.
- Roussin, Philippe, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, w: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, éd. J. Pier, J.-M. Schaeffer, Paris 2005.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of Vanishing Present*, Cambridge 1999.
- Swoboda, Tomasz, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 183–194.
- Wasilewska, Anna, *Pisanie jest po trosze umieraniem (postłowie)*, w: M. Blanchot, *Wyrok śmierci*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 2021.
- Ziomek, Jerzy, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000.

JOANNA ORSKA – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim w Instytucie Filologii Polskiej (Zakład Historii Literatury XX i XXI w.). Jako literaturoznawczyni zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardy, neo- i postawangardy w odniesieniu do zjawisk w kulturze XX i XXI w. Specjalizuje się także w zagadnieniach związanych z krytyką literacką i z nowymi metodologiami badań literackich. Kierowniczka Pracowni Współczesnych Form Krytycznych. Autorka publikacji *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004), *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006), *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (2013). Ostatnio wydała książkę *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu* (2019).