teksty DRUGIE

POLOWANIE NA POSTMODERNISTÓW

z treści:

Zdzisław Łapiński
Postmodernizm — co to i po co?

Włodzimierz Bolecki
Polowanie na postmodernistów

Kazimierz Bartoszyński
Postmodernizm a „sprawa polska"

Hanna Pułaczewska
Postkolonialne wersety

Artur Schopenhauer
O książkach i czytaniu

Jacques Derrida
Exergum

1
(19) 1993

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Michał Głowiński,
Czesław Hernas, Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

teksty DRUGIE 1 1993

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

„Trochę z ukosa. Choć poważnie"

Tak na dzisiejsze spojrzyj baśnie.
Trochę z ukosa. Choć poważnie.
[Miłosz]

Słowo „postmodernizm" budzi powszechną irytację. Isłusznie. Pojęcie jest mętne i w ciągłym ruchu, jak jego desygnat. Nazwa, stosowana bez umiaru, lepiej służy wolnym skojarzeniom niż myślowej skrupulatności. Wielu autorów przestało się nią posługiwać, także ci, co są współodpowiedzialni za jej sukces. Inni biorą ją w ironiczny cudzysłów. Mimo to szerzy się ona w zastraszającym tempie, zagarniając coraz to nowe tereny. Wyraźnie się utwierdza jako etykieta całej, jeszcze nie zakończonej epoki. Wypiera też i podporządkowuje sobie inne nazwy dotyczące tego okresu. Z pewnością trafi (już trafia!) na karty podręczników i encyklopedii, bo tak jest, że zwycięża terminologia bardziej uniwersalna, sprowadzająca do wspólnego mianownika mnogość lokalnych przejawów. Na przekór więc niedowiarkom zabierającym glos na naszych lamach wróżę jej powodzenie także w krainie na wschód od rzeki Odry. Ale do czego da się odnieść to pojęcie?
Do literatury i sztuki w ogóle? Tak, przecie wszystko tam się zaczęło. A do filozofii? Tak, tak. To filozofowie mówią dziś najgłośniej o postmodernizmie. Ale filozofia nauki, a może nawet sama nauka? Jakże pogodzić metodologiczny nihilizm z żywotnymi interesami tych dyscyplin... A teologia? Desakralizacja nie może chyba sprzyjać rozmyślaniom o Bóstwie. A obyczajowość, styl życia — czy tak abstrakcyjne i wyrafinowane pojęcie,

przejęte z estetyki, zdoła tu coś wyjaśnić? I wreszcie normy organizujące życie społeczne — czy myśl prawnicza może sobie pozwolić na postmodernistyczną frywolność?

Jedno jest pewne: termin próbowano aplikować wszędzie. Tu wcześniej, tam później, raz częściej, raz rzadziej, ale ciągle. I ten kolektywny wysiłek nie ustaje.

Kłótnie wokół postmodernizmu osiągają zwykle swój punkt wrzenia z chwilą, gdy trzeba się wypowiedzieć o jego roli politycznej. Dla tradycyjnej prawicy jest to nieodpowiedzialne igranie z fundamentalnymi ideami, takimi jak prawda, rzeczywistość, dobro czy „ja" ludzkie, a choćby piękno, niezbędnymi do tego, by organizm społeczny działał bez zaburzeń. Dla równie tradycyjnej lewicy jest to elitarna zabawa, jakiej oddają się intelektualiści z obawy przed śmielszym atakiem na istniejący porządek. Natomiast dla swych stronników postmodernizm to kuracja wstrząsowa, uświadamiająca nam metodą poglądową brak jakichkolwiek trwałych podstaw dla naszych aktów poznawczych i wartościujących oraz przypadkowość naszego jednostkowego istnienia — co ma zachęcić do pluralizmu, tolerancji i innych cnót demokratycznych.

Cisną się więc od razu pytania z geopolityki. Postmodernizm, jeśli istnieje, to głównie w rozwiniętych krajach zachodnich. Definiuje się go jako wyraz klimatu intelektualnego wywołanego gospodarką postprzemysłową, demokracją parlamentarną, społeczeństwem opiekuńczym i wyrozumiałym, oświatą powszechną i kulturą masową. Ale warunki te nie są wystarczające, a może i nie są konieczne. Warto położyć nacisk na tradycje kulturalne. Pewnie ze względu na te tradycje dyskusja w Japonii rozpoczęła się później niż w Stanach i nie przybrała takich jak tam rozmiarów. I chyba dlatego występuje pewne podobieństwo między współczesną literaturą na Zachodzie a literaturą w Europie Środkowej. Wydaje się, że zbieżności nie są powierzchowne czy przypadkowe, a postać Milana Kundery, rzecznika postmodernistycznej estetyki, mogłaby patronować takim paralelom.

Wobec postmodernizmu zajmowane bywają rozmaite stanowiska:

— Jego nie ma. Cała dyskusja powołała do życia byt fikcyjny.

— Istnieje, ale nie u nas (w Europie Środkowej), a u nich (na Zachodzie).

— Występuje wprawdzie i u nas, ale tylko epizodycznie, jako garść nie powiązanych ze sobą postaw, haseł, reguł lub chwytów.

— Owszem, jest nawet zadomowiony, a jego przejawami rządzi ta sama logika wewnętrzna, jaką znamy skądinąd. (Dla komparatysty jest to postawa naturalna — przecie np. romantyzm angielski i polski, mimo

krańcowo różnych warunków gospodarczych, społecznych i politycznych, w jakich toczyło się życie umysłowe obu krajów, wykazują ścisłe podobieństwo, określenie zaś „romantyzm" nie budzi tu żadnych nieporozumień.)

Nie broniąc na razie stanowiska maksymalistycznego, do którego się przychylam, chciałbym nakreślić wewnętrzną dynamikę, jaka wiodła od modernizmu do postmodernizmu.

Z punktu widzenia literackiego, program i praktyka modernizmu wyczerpały się dawno. Ale dzięki nim powstały najważniejsze dzieła dwudziestowiecznej sztuki. Aby pójść dalej, trzeba było wykorzystać modernistyczny kanon — prowadząc z nim grę bardzo skomplikowaną.

Modernizm rozumiem szeroko, jako epokę, która rozpoczyna się u schyłku ubiegłego stulecia, a kończy w latach pięćdziesiątych naszego. Główne piętno wycisnęła na niej tradycja symbolizmu i różne awangardowe próby przezwyciężenia tej tradycji. Postmodernizm interpretuję jako tryumf pewnych dążeń światowej awangardy, upowszechnienie kilku jej zasad, doprowadzenie innych do ostatecznych konsekwencji oraz ułożenie się całości w nową konfigurację.

Ta nowa konfiguracja sprawia, że zmieniło się położenie sztuki wobec trzech dziedzin, które poprzednio pomagały się jej samookreślić. Ze zdarzeń, które modernizm przekształciły w postmodernizm, na jednym z pierwszych miejsc wolno chyba wymienić desakralizację sztuki. Dla modernisty sztuka była formą czy też namiastką religii. W społeczeństwie, którego wiara została nadwątlona i w którym pogłębia się nieufność do religii zinstytucjonalizowanej, sztuka, zwłaszcza jej sztandarowe dyscypliny, jak liryka czy muzyka, stawały się głównym pośrednikiem między człowiekiem a absolutem, w pewnych zaś skrajnych ujęciach sama sztuka miała stanowić taki właśnie absolut.

W postmodernizmie przeważa inne nastawienie. Sztuka nie ma nic wspólnego z absolutem, bo potrzeba absolutu jest nie do zaspokojenia, i właściwie jest czymś nam wmówionym, czego musimy się wyzbyć. Bałwochwalstwo sztuki jest zaś po prostu śmieszne.

Nastawienie to wynika z relatywizmu, który zabarwia wszystkie aspekty myśli postmodernistycznej. Modernizm przypisywał sztuce ogromną rolę poznawczą. Miało to być poznanie intuicyjne, nie dające się przełożyć na język pojęciowy, sięgające w samą głąb rzeczywistości. Dla postmodernisty nie ma żadnej „głębszej" rzeczywistości. Powstaje ona w trakcie aktów poznawczych i wytwarzają ją nasze kategorie i narzędzia. Nie istnieje też

ostry przedział między poznaniem artystycznym a naukowym. Filozofia nauki, w tym także ta jej odmiana, która wywodzi się z neopozytywizmu, wyraźnie ustępuje tu miejsca postmodernistycznemu radykalizmowi. Zaczyna panować pogląd, że w naukach empirycznych występuje czynnik konstruktywny i arbitralny, wprawdzie w inny sposób niż w magii, muzyce czy poezji, ale w stopniu niewiele mniejszym.

Tak więc modernizm ustalał tożsamość sztuki przeciwstawiając ją religii i nauce, postmodernizm zaś likwiduje w ogóle problematykę związaną z absolutem, a co do nauki — po prostu nie dostrzega tu sprzeczności czy rywalizacji godnych podkreślenia w deklaracjach programowych.

Jeśli chodzi o kulturę popularną i masową, to modernizm bronił sztuki elitarnej i był niezwykle wrogo usposobiony wobec tego, co nazywał kiczem. Natomiast postmodernizm chętnie balansuje na granicy sztuki właściwej i sztuki produkowanej systemem przemysłowym, adresowanej do odbiorcy o gustach niezbyt wymyślnych.

Generalnie biorąc — jeśli sztuka modernistyczna chciała oczyścić się z tego, co przypadkowe, aby odkryć samą istotę zjawiska estetycznego i wydobyć na jaw odrębność każdej ze swych odgałęzień i dyscyplin, to sztuka postmodernistyczna podważa swoją własną pozycję bytową, z upodobaniem przekracza bariery między sobą a innymi wycinkami życia, zasadzie czystości przeciwstawia zasadę promiskuizmu, przemieszania; hierarchii — prawo równorzędności; ascezie — postawę przyzwalającą. Twórca tak pojmowanej sztuki nie może uzurpować sobie dawnych przywilejów. Znaczną część swej władzy nad utworem, a za pośrednictwem utworu — nad odbiorcą, musi przekazać w ręce tego właśnie odbiorcy, który nie czuje się już w obowiązku dociekać zawartych w dziele intencji autora. Staje się on teraz współtwórcą, a przynajmniej za takiego chce uchodzić, i tak się do niego odnosi — z dobrą lub złą wiarą — kompozytor, plastyk, reżyser czy prozaik.

Sztuka ma być nie tylko grą, ale i zabawą. Jeśli możemy w niej wytropić jakieś nastroje metafizyczne, to będzie to chyba „nieznośna lekkość bytu", lekkość czasem naprawdę radosna, ale częściej podszyta niepokojem, niekiedy rozpaczą. Diapazon uczuciowy tej sztuki nie jest uboższy niż sztuki tradycyjnej, choć wskaźniki formalne stwarzają pozór estetyki dosyć beztroskiej.

Postmodernizm nie tylko jako nazwa irytuje. Także to, co za nazwą się kryje, pobudza do krewkiej gestykulacji. „Takich ludzi po prostu powinno

*się zamykać do domu wariatów" — wola prof. Andrzej Grzegorczyk, logik i moralista.**

Ani logicy, ani moraliści, autorzy „Tekstów Drugich" dołączają do grona gapiów podglądających postmodernistyczne szaleństwa. Jedni ironizują, inni odnoszą się do widowiska życzliwie, a jeszcze inni dają się nawet w te szaleństwa wciągnąć.

Zdzisław Łapiński

* *W dyskusji nad referatem prof. Stefana Morawskiego („Biuletyn Towarzystwa Popierania i Krzewienia Nauk" nr 10, październik 1992, s. 14).*

Szkice

Włodzimierz Bolecki

Polowanie na postmodernistów (w Polsce)

Zacznę od kilku oczywistości:

1. W Europie zachodniej i w Ameryce termin „postmodernizm" pojawia się dziś w większości prac na temat zjawisk współczesnej kultury. Bez znajomości tego terminu — choć to twierdzenie może się tu wydawać zbyt kategoryczne — uniwersytecka dyskusja o większości zagadnień z zakresu sztuki drugiej połowy XX w. wydaje się już dziś po prostu niemożliwa.

2. Termin „postmodernizm" należy do najbardziej wieloznacznych i najczęściej kontestowanych pojęć języka współczesnej humanistyki. Istnieją nie tylko różne definicje „postmodernizmu", czy raczej zakresy znaczeń i użyć tego terminu, lecz także różne „postmodernizmy".

3. Mimo że doczekał się już dużej liczby znakomitych publikacji interpretacyjnych i edytorskich (dość wspomnieć prace Stefana Morawskiego, Marcina Giżyckiego, Bogdana Barana, Ryszarda Nycza, Zbigniewa Lewickiego, Lecha Budreckiego), w Polsce termin „postmodernizm" jest znany tylko wąskiej grupie specjalistów, co oznacza, że faktycznie nie istnieje jako trwały przedmiot dyskusji czy wykładów uniwersyteckich, a zatem — ogólnej wiedzy humanistycznej.

4. Dla historyka literatury polskiej — a celowo piszę ten szkic z takiej perspektywy — termin „postmodernizm" jest już (i będzie coraz bardziej) powodem coraz poważniejszych problemów. Najlepszym dowodem jest fakt, że mimo ekspansji w literaturoznawstwie Europy Zachodniej i w Ameryce, w Polsce „postmodernizm" do dzisiaj nie przyjął się jako „wewnętrzny" termin naszej historii literatury.

5. Główna przyczyna tej sytuacji wydaje się oczywista. Radykalna odmienność znaczenia terminu „modernizm" w polskiej i zachodniej nauce o literaturze czynią aplikację „postmodernizmu" do polskiej tradycji badawczej niemal zupełnie niemożliwą. W Polsce i w całej Europie Środkowej „modernizm" oznacza mniej więcej literaturę okresu Młodej Polski (1890–1918), natomiast w Ameryce i w Europie Zachodniej modernizm odpowiada jakoś naszemu rozumieniu awangardy (nowoczesności) w sztuce. Jednak z drugiej strony, opisywanie „postmodernizmu" jako zjawiska powszechnego spowodowało, że cech „postmodernizmu" poszukuje się dziś już we wszystkich literaturach narodowych — także i w polskiej.
„Postmodernizm" stał się więc swoistym odkurzaczem wciągającym do swojego „worka" wszystko, co da się wciągnąć. A możliwości — jak się zdaje — „postmodernizm" ma nieograniczone.

6. Termin ten pojawia się w pracach na temat najróżniejszych dziedzin kultury, sztuki i życia społecznego. Spotkać go więc można zarówno w pracach np. z zakresu filozofii (Barthes, Bourdieu, Deleuze, Derrida, Faucault, Feyerabend, Habermas, Lacan, Lyotard, Miller, Rorty), jak i sztuk plastycznych oraz architektury (Jencks, Portoghesi, Venturi), socjologii (Bell, Baudrillard), literaturoznawstwa (Calinescu, Fiedler, Graff, Hassan, Hutcheon, Johnson, Miller, de Man, Noris, Spariosu) oraz w samej literaturze, w której — zdaniem badaczy „postmodernizmu" — reprezentowany jest przede wszystkim przez takie nazwiska jak: Walter Abish, John Ashbery, John Barth, Donald Bartheleme, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Julio Cortazar, E. L. Doctorov, Umberto Eco, Peter Handke, Eugene Ionesco, John Irving, John Fowles, José Lezama Lima, Gabriel Garcia Marquez, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Dylan Marlais Thomas. Poza tym mówi się już o „postmodernizmie" w fotografii, w teatrze, w tańcu i w filmie oraz o powstaniu specyficznego „języka postmodernizmu".

7. Pokusa „łowów" na polskich „postmodernistów" jest oczywiście naturalną odpowiedzią na pytania stawiane przez amerykańskie czy zachodnioeuropejskie literaturoznawstwo. Pytania te są już faktem, z którym najczęściej mają do czynienia poloniści z Europy Zachodniej. Ale odpowiedzi na te pytania nie unikną też polscy historycy literatury — gdzieniegdzie zresztą takie odpowiedzi są już udzielane. Jeśli jednak zapleczem dla prac zachodnich polonistów są niezliczone już książki i artykuły czy dyskusje dotyczące wszelkich wymiarów pojawiania się „postmodernizmu" w kulturze, to historyk czy krytyk literatury polskiej jest pozbawiony tego elementarnego zaplecza. Czyli, innymi słowy, wiedząc co nieco o postmodernizmie w filozofii francuskiej, w kulturze amerykańskiej czy w teatrze niemieckim, musi on odpowiadać na pytania dotyczące „postmodernizmu" w literaturze polskiej.

8. Ogary poszły w las. Zanim jednak zaczniemy obnosić upolowane w Polsce trofea, warto chyba zrekonstruować składniki owej „postmodernistycznej" pokusy widzianej z perspektywy historii literatury polskiej. Siła ssania „postmodernistycznego odkurzacza" jest bowiem tak wielka, że może on wciągnąć nie tylko pojedyncze kartki, ale i regał z książkami, a przy okazji wywieje szafę pełną fiszek...

9. Mówiąc w największym skrócie, termin „postmodernizm" odsyła: a) bądź do filozoficznej koncepcji nowego typu dyskursu, który miałby się pojawić w końcu XVIII w. w związku z nową koncepcją podmiotu; b) bądź do nowej fazy historii naszej cywilizacji, która zdaniem Arnolda Toynbee'go zaczyna się ok. 1870 r. c) bądź do koncepcji tzw. społeczeństwa masowego (postindustrialnego), które w najbardziej rozwiniętych krajach zachodnich stało się faktem socjologicznym mniej więcej w końcu lat pięćdziesiątych; d) bądź do nowej estetyki po-awangardowych zjawisk w sztuce XX w.; e) bądź do cech poetyki niemimetycznej, które w sztuce i w literaturze europejskiej występują co najmniej od czasów Renesansu. Zdarza się jednak i takie użycie tego terminu, w którym występują wszystkie wskazane powyżej znaczenia. Wtedy można już tylko rozpaczać. Roman Jakobson miał w związku z tym powiedzieć: „Staram się nie używać terminów modernizm i postmodernizm, bo ich sensy zmieniają się w zależności od tego, kto o nich mówi".

10. Historia popularności terminu „postmodernizm" zbiega się z eks-

pansją różnych terminów wskazujących na zjawiska istniejące poza typowymi obszarami zainteresowań, badań czy analiz. Służą temu określenia budowane w języku angielskim w oparciu o prefiks *post* i słowo *beyond* (poza). Pojawiają się więc takie określenia jak „postkultura" i „poza kulturą", „epoka posthumanistyczna" czy „człowiek posthistoryczny". Wydaje się, że bez popełnienia błędu i nie wchodząc w kwestie periodyzacji zjawiska „postmodernizmu" można wyodrębnić co najmniej cztery różne odcienie znaczeniowe tego terminu. Są nimi: a) „schyłek" epoki modernizmu, b) epoka następująca „po" modernizmie i będąca jego radykalnym zaprzeczeniem, c) nurt, który istnieje „obok" modernizmu, ale głównie d) wszystkie te praktyki artystyczne i dociekania intelektualne, które kiedykolwiek były wypowiadane „inaczej". W tym ostatnim znaczeniu dzieła „postmodernistyczne" mogą być odkrywane w wiekach przeszłych (czyli przed historycznym „postmodernizmem").

11. Jakiekolwiek są odcienie znaczeniowe terminu „postmodernizm", to jednak ich rdzeniem jest zawsze mniej lub bardziej precyzyjnie definiowany zespół cech zaprzeczanych, odrzucanych i kontestowanych, tj. tych, które tworzą sam „modernizm". Potraktujmy więc oba terminy relacyjnie, by zobaczyć jak w optyce „postmodernizmu" zarysowują się kontury przeciwnika, czyli „modernizmu".
W największym skrócie: „modernizm" byłby ideologią panującą od drugiej połowy XIX w. której rdzeniem było przekonanie o ekwiwalentności, a nawet homologiczności rzeczywistości społecznej i tworów artystycznych. Przekonanie to sprowadzało się do formuły, że nowa epoka cywilizacyjna rodzi nową formę artystyczną, a forma dzieła sztuki wynika z jego funkcji.
Cywilizację „modernizmu" tworzył więc zachwyt dla nowych maszyn i nowej technologii. Zaczął się on od odrzucenia historyczności i tradycji, co w konsekwencji oznaczało odrzucenie eklektyzmu na rzecz funkcjonalizmu, a równocześnie powstanie wewnątrz modernizmu normy „odrzucania", czyli imperatywu „nowości". Zdaniem „postmodernistów", „moderniści" odrzucili dekorację i ornament, a wybrali prostotę i jasność, odrzucili heterogeniczność, a wybrali jednorodność, odrzucili nieprzejrzystość i zmieszanie, a wybrali czystość i porządek, odrzucili irracjonalizm, a wybrali racjonalność i funkcjonalność. Jednym słowem, wybrali system i przewidywalność, ciągłość, konstrukcję oraz kontrolę. W tej terminologii Lenin też mógłby być „modernistą".

„Moderniści" — opowiadając się za stylem uniwersalnym — odrzucili style narodowe i regionalne, a tworząc „kulturę przyszłości" (przykładem futuryzm, awangarda, idee socjalistyczne w sztuce) narzucali odbiorcom swoje wizje, zupełnie nie licząc się z ich gustami. Wprowadzili podział na artystów i masy, na odbiorców–smakoszy i odbiorców–profanów (choć, jak wiadomo, cała awangarda twierdziła, że „każdy może być poetą", zwłaszcza jak śpi), albowiem w ich wizje wpisany był „modernistyczny paternalizm". A paternalizm w „postmodernistycznej" optyce to dydaktyzm, w którym ukryta jest czyjaś nad kimś dominacja, przemoc i represja.

12. Definiowany jako reakcja na powyżej opisane zjawiska, „postmodernizm" jest więc przede wszystkim postawą radykalnego odrzucania tak postrzeganego „modernizmu". Postawa ta rozpowszechnia się w latach sześćdziesiątych jako wyraz znużenia „modernizmem", a zarazem jako wyraz przekonania o jego ostatecznym wyczerpaniu. „Postmodernizm" bywa zatem przedstawiany jako po-modernistyczny dekadentyzm, ale przede wszystkim jako przeczucie początków nowej fazy cywilizacyjnej, a nawet jako jej artystyczna samoświadomość.
Pozytywnymi cechami owego „postmodernizmu" — mówiąc znów w największym uproszczeniu — są zdaniem „postmodernistów" następujące zjawiska. 1) Odrzucenie koncepcji jednostylowości i homogeniczności obowiązujących w epoce „modernizmu" i opowiedzenie się za „radykalnym" pluralizmem. A zatem pochwała heterogeniczności, wielostylowości, eklektyzmu i rezygnacji ze stylistycznych dominant. 2) Zainteresowanie historią i tradycją wyrażające się nawiązywaniem do stylu retro, stosowaniem cytatów, powtórek, parodii, kolażu, pastiszy, etc. 3) Akceptacja ornamentu i dekoracji. 4) Wyczulenie na takie cechy jak złożoność, wieloperspektywiczność i dwuznaczność zamiast prostoty, czystości, sprzeczności i funkcjonalności. 5) Programowe przemieszanie kultury niskiej i wysokiej, „bezinteresownej" i komercyjnej, elitarnej i adresowanej do publiczności o bardzo różnym przygotowaniu. 6) Kult intertekstualności: każde dzieło nawiązuje do dzieł poprzednich, gra z kontekstem i jest ich specyficznym komentarzem.
„Postmodernizm" zatem oznacza wyczulenie na konwencjonalność, stąd zabawa stereotypami, parodia, dystans i gra; wyczulenie na wizualizację współczesnej kultury, stąd sięganie chętnie po znaki zakazane

(np. swastykę, ale w celach estetycznego szoku, a nie w celu ideologicznym); równouprawnienie wszystkich mediów społecznej komunikacji, co oznacza, że język (słowo, literatura) tracą swój uprzywilejowany charakter. A wreszcie, politycznym zapleczem postmodernizmu jest myśl wszechliberalna rozumiana jako unikanie wszystkiego, co mogłoby kojarzyć się z represją, dominacją, przewagą, doktryną, etc.

13. W postmodernistycznej poetyce relacje między tekstem, odbiorcą i autorem wydają się być dowolne: teksty „postmodernistyczne" mogą się zacząć i skończyć w każdym momencie bez żadnej motywacji czy konkluzywności. Rzecz jednak nie w wieloznaczności, czy np. niezakończoności lub podwójności sensów opowiadanych historii, lecz w arbitralności i nieokreśloności. W poetyce „postmodernizmu" może nie obowiązywać kompozycyjna ciągłość elementów syntaktycznych (kompozycji i fabuły), a nawet zdania. Estetycznym celem „postmodernizmu" zdaje się być zburzenie „modernistycznej" logiki opierającej się na linearności, ciągłości czy funkcjonalności konstrukcyjnej. Dlatego teksty „postmodernistyczne" bywają też kolekcjami nie połączonych fragmentów, epizodów, opowiadań, etc., które stają się wyzwaniem dla czytelnika szukającego w tekście koherencji, a znajdującego enumeracje i zwielokrotnienia, przypadek i powtarzalność, reduplikacje i zwierciadlane odbicia. Zwielokrotnienia pojawiają się często zamiast zakończeń małych i dużych historii, a miejsce narracyjnych puent czy uogólnień zajmuje „rozpraszanie" sensu.

„Postmodernistyczni" autorzy upodobali sobie, z jednej strony, niekonkluzywność, a z drugiej — motyw labiryntu. Labiryntowa fabuła jest bowiem zasadniczym elementem literatury „postmodernistycznej" i zapewne najpełniej wyraża zniszczenie wspólnych przeświadczeń czytelnika i autora co do sensu, czasu i miejsca w literaturze. Odmianą motywu labiryntu jest motyw podróży bez granic w czasie i przestrzeni. Innym typowym motywem „postmodernizmu" jest biblioteka, o której Jim Collins pisał, że jest „idealną wizualizacją intertekstualności, rzeczywistym miejscem, w którym mieszają się różne teksty. Heterogeniczność jest w niej podstawą całej budowli zawierającej dzieła pochodzące z różnych epok, należące do różnych kultur i dyskursów". Ale motyw biblioteki jest reprezentatywny — by tak rzec — dla literatury „postmodernizmu uniwersyteckiego", podczas gdy „postmodernizm popularny" odżywia się wszelkimi stereotypami *mass culture*. Toteż utwory

„postmodernizmu popularnego" (film, powieść) chętnie pasożytują na sensacyjnej fabule i motywach fantastyki.
Jeśli „moderniści" odrzucili kontekst społeczny jako klucz do interpretacji fikcji w utworze, to „postmoderniści" zdają się w ogóle odrzucać możliwość interpretacji. Fikcja „postmodernistyczna" jest więc programowo konstrukcją pozbawioną denotacji, to zabawa werbalna polegającą na stwarzaniu świata ze słów, której celem jest wykazanie bezznaczeniowości i słów, i świata. Ponieważ uniwersum literatury „postmodernistycznej" ma być wyłącznie słowo (tzn. desygnatem słowa jest słowo), „postmoderniści" twierdzą, że twórczość (tu: literacka) może (musi, powinna) oznaczać powtarzanie spetryfikowanych słów, znaczeń, sloganów, konwencji. Jest to więc inna wersja tezy o intertekstualności: każdy nowy tekst jest przepisanym na nowo tekstem, który już kiedyś był napisany, czyli palimpsestem.
Jedną z cech poetyki „postmodernizmu" jest wielosłowność: np. problem jak jakaś historia może być opowiedziana staje się dla pisarza ważniejszy niż sama historia. Znaczeniem jest więc ostatecznie ukazywanie znaczenia konwencji, opowiadanie staje się metaopowiadaniem, narracja — metanarracją, a literatura — zawsze metaliteraturą.
Odrzuciwszy możliwość denotacji i interpretacji, „postmoderniści" odrzucają też symbolizm struktury powieściowej — zarówno po stronie intencji autorskich, jak i kodów czytelniczych. Oznacza to oczywiście zakwestionowanie rozróżnienia na prawdę i fałsz, czyli na fikcję i prawdopodobieństwo, na rzeczywistość i wyobrażenie. Zamiast ukazywania dyskusji różnych opcji, do czego przyzwyczaił nas „modernizm" (np. w tzw. powieści jednej sprawy), „postmodernistyczny" autor asymiluje, przyswaja i uwspółrzędnia wszystko, co widzi wokół siebie nie pytając o strukturę wypowiedzi ani o jej sens (i świata), ponieważ kwestionuje ich istnienie.

14. Wszystkie te postulaty, reguły, tezy, hasła czy slogany — przedstawione tu tyleż w zagęszczeniu, co powierzchownie — historykowi literatury polskiej muszą się wydać znajome, choć przecież zostały wyabstrahowane z zagranicznych prac „postmodernistów" i o zagranicznych „postmodernistach". Czyż swobodne relacje między autorem a odbiorcą nie wydają się znane? A otwartość poetyki, a dowolność interpretacji, a przemieszanie realności i fikcji, a refleksyjność i metafikcyjność, a odejście od wielkich dyskursów na rzecz najdosłowniej

rozumianych „małych narracji", a „tłumaczenie się z twórczości" — czyż wszystko to przez ostatnie lata nie było specjalnością literatury polskiej? A intertekstualność i metanarracyjność oraz żywioł parodii i gry na każdym poziomie utworu — czyż nie są to problemy, które historyk literatury w Polsce ma od dziesięcioleci na swoim warsztacie? Oto miejsce największej pokusy, albowiem odpowiedź może być tylko pozytywna. A w ślad za nią muszą się oczywiście pojawić nazwiska polskich pisarzy, których cała twórczość lub poszczególne utwory wydają się całkowicie spełniać postulaty „postmodernistycznej" estetyki i wrażliwości lub postmodernistycznego tekstotwórstwa. Dość wymienić te, które — w charakterze „kandydatów" do reprezentowania polskiego „postmodernizmu" — pojawiają się najczęściej. A zatem: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Aleksander Wat (*Mopsożelazny Piecyk*), Leopold Buczkowski, Teodor Parnicki, Jerzy Andrzejewski (*Miazga*), Tadeusz Konwicki, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz, Piotr Wojciechowski, Adam Zagajewski, Andrzej Bart (*Rien ne va plus*). Lista ta będzie się na pewno wydłużać.

Pokusa przyłożenia „postmodernistycznych" pojęć i kategoryzacji do dzieł tych pisarzy jest zbyt wielka, by historycy literatury nie zaczęli z niej korzystać i to z największym powodzeniem. Czyż Gombrowicz nie został już uznany za rodzimego dekonstrukcjonistę? On, który uważał się za pierwszego strukturalistę!! A Schulz, czyż nie dostarcza już materiału do dekonstrukcjonistycznych ćwiczeń na temat „rozszczepiania i rozpleniania się sensu"? A Parnicki — czyż nie wydaje się znacznie ciekawszym obiektem do studiów nad „labiryntami znaczeń" niż na przykład proza samego Borgesa? A „poezjo-prozy" Białoszewskiego — czyż nie mogłyby się stać idealnym wzorem „postmodernistycznego" dyskursu? A *Mopsożelazny Piecyk* Wata — czyż nie jest idealnym dowodem na „samoreferencyjność" „postmodernistycznej" literatury? A wreszcie, czyż twórczość Wojciechowskiego, Choromańskiego, Kuśniewicza, Macha, J. M. Rymkiewicza i wielu innych polskich pisarzy nie może być dowodem na problematyczny „status rzeczywistości", skoro ta formuła stała się jedną z kilku najbardziej obiegowych tez w pracach na temat „postmodernizmu"?

Polowanie już się zaczęło i niewątpliwie łupem padać będzie bardzo gruba zwierzyna. Historyk literatury polskiej może bowiem w tekstach tych autorów rzeczywiście i bez ograniczeń odnajdywać wszystkie cechy „postmodernistycznej" poetyki i wyobraźni: ich motywy, logiczne para-

doksy, niesprzeczne antynomie i nierozwiązywalne komplikacje, alternatywne rzeczywistości, desemantyzacje znaków i kodów, intertekstualność, dysfunkcjonalność, etc.
Czyli — innymi słowy — dokumentacja poświadczająca istnienie w Polsce „postmodernistycznych" i „pre-postmodernistycznych" pisarzy i tekstów jest już gotowa. Nie leży co prawda na Ulicy, lecz w Bibliotece, ale na pewno można powiedzieć, że jest do wzięcia.

15. Gotowe jest też — choć to stwierdzenie winno być traktowane jako antynomia — instrumentarium teoretyczne, za pomocą którego mogą być i zapewne będą opisywane cechy „postmodernizmu" w klasycznych już tekstach literatury polskiej XX wieku.
A mianowicie, po pierwsze, zgodnie z popularną formułą Lyotarda („Artysta i pisarz pracują bez reguł, aby dopiero ustalić reguły tego, co już stworzyli") można by opisywać opozycję między poetyką opartą na wcześniejszych regułach („modernizm") a poetyką, która te reguły stwarza podczas lektury („postmodernizm").
Można też, po drugie, opisywać subiektywizację poetyki wspomnianych pisarzy jako „postmodernistyczną prowokację" wymierzoną w „modernistyczną iluzję intersubiektywizmu".
Można niewątpliwie, po trzecie, znaleźć też takie teksty, np. Buczkowskiego i Wata, lub takie ich fragmenty (np. u Gombrowicza i Schulza), które potwierdzają tezy o problematycznym statusie referencyjności tekstu literackiego.
Po piąte, można by opisać semantykę wybranych tekstów jako taki przykład stawania się sensu, w którym znaczenie staje się znakiem, znak — znaczeniem, a każde kolejne znaczenie, jak w lustrze, odsyła w głąb do innego znaczenia, które jest naznaczone jeszcze innymi znaczeniami. Parafrazując formuły Bachtina o gatunkach można by więc dowodzić, jak to każde znaczenie pamięta o swych poprzednich wcieleniach, położeniach i relacjach, a dodając kilka metafor Wittgensteina o „grach językowych" dociekać jak to tekst albo język stają się „grą" i migotliwym tańcem różnic. Notabene sam Bachtin uważany jest za „postmodernistę", a jego koncepcje „dialogiczności", „karnawalizacji" i „polifonii" traktowane są jako esencja „postmoderny"...
Nic też nie stoi na przeszkodzie by odnaleźć w tekstach wspomnianych pisarzy cenione przez „postmodernistów" puste miejsce po tzw. „intencji autora" i zastąpić ją formułą o „tekście bezpodmiotowym". Co prawda,

owa „intencja" została przez przed-poststrukturalistyczne literaturoznawstwo już wielokrotnie deportowana z tekstu, ale też i wracała w różnych przebraniach jako problem lektury i komunikacji wewnątrztekstowej.
Na koniec wreszcie można sobie wyobrazić analizy pokazujące radykalną pozasystemowość wspomnianych tekstów, kwestionowanie przez nie wszelkich kodów, na których wspierało się „modernistyczne" wyobrażenie o statusie i sensach literatury.
W miejsce rekonstrukcji systemów historycznoliterackich XX w. — ciągle przecież nie zakończonych — mogą się więc pojawić studia udowadniające, że każda taka rekonstrukcja jest jedynie uzurpacją historyków literatury, że jest nieprawomocna i że gwałci wibrujący niepokój tekstów spowodowany problematycznością ich językowego statusu...

16. Historyk literatury polskiej, zamierzający podjąć się tych zadań, nie uniknie jednak dylematów, które warto — właśnie jako dylematy — od razu sformułować. Zacznę od najbardziej ogólnych.
O ile (niewątpliwie) istnieje estetyka „postmodernistyczna" i o ile (co mniej pewne) istnieje poetyka dzieł postmodernistów, to jednak na pewno nie istnieje „postmodernistyczna" metodologia czy metoda. Tu różnica między statusem strukturalizmu a statusem poststrukturalizmu (tu: „postmodernizmu") wydaje się najjaskrawsza. Strukturalizm był metodologią (czyli metajęzykiem), a nie estetyką czy poetyką, „postmodernizm" chce był wyłącznie estetyką i poetyką. Istniało i istnieje literaturoznawstwo strukturalistyczne, nie istnieje natomiast literaturoznawstwo „postmodernistyczne". Literaturoznawstwo „postmodernistyczne" *ex definitione* wydaje się być oksymoronem, ponieważ nie chcąc być kolejnym metajęzykiem opisu literatury, nie może być metodologią badań literackich. Z tego względu przyjęło się mówić, że „metodologicznym" odpowiednikiem estetyki „postmodernizmu" stał się w literaturoznawstwie dekonstrukcjonizm. Innymi słowy, dekonstrukcjonizm ma być uzasadnieniem i literaturoznawczą eksplikacją „postmodernizmu". To mniej więcej tak jakby wrzucić bombę do wulkanu.
Powiem od razu, że jeśli tezy dekonstrukcjonistów mają mieć charakter uniwersalny (a tak je rozumiem), to wolałbym, żeby je sprawdzać nie na tekstach, które się same dekonstruują (np. Leopolda Buczkowskiego), lecz np. na *Zającu* Dygasińskiego lub *Antku* Prusa...
Rzeczywiste dylematy historyka literatury próbującego pisać o „post-

modernizmie" w Polsce widzę nie w tym, co stanowi dekonstrukcjonistyczne uzasadnienie „postmodernizmu". Gdyby bowiem przejąć się stylem epistemologicznych diagnoz, jakie towarzyszą „dekonstrukcjonistycznym" czy „postmodernistycznym" dyskursom na temat literatury (jednym z ich źródeł był niewątpliwie styl metanaukowych rozważań Lyotarda), to trzeba by uznać, że podstawowym problemem literaturoznawstwa jest permanentne kwestionowanie własnego języka, obnażanie jego kontekstowych uwikłań, metodologicznych sprzeczności czy apriorycznych założeń (a wszak takie istnieją) jako okoliczności uniemożliwiających jakąkolwiek działalność intelektualną. Dalej: kwestionowanie wyznaczników reprezentacji w tekście, koncepcja *misreading*, a przede wszystkim całkowite odrzucenie metajęzykowego statusu dyskursu literaturoznawczego. Otóż muszę powiedzieć, że wszystkie te kategoryczne stwierdzenia budzą moje najdalej idące wątpliwości. Są one bowiem przede wszystkim kategorycznymi stwierdzeniami i deklaracjami, ale żadne z nich nie wydaje mi się przekonujące. Po pierwsze, nie jest prawdą, że w literaturoznawstwie przed-poststrukturalistycznym problemy te nie istniały i nie były przedmiotem refleksji. Uwikłania kontekstowe i pragmatyczne, aprioryczne założenia i aksjologie wnoszone przez język badaczy, problematyczność interpretacji, socjologiczne, historyczne i lingwistyczne determinanty wszelkich analiz tekstu, reprodukcyjny charakter sensu, etc., wszystkie te zagadnienia w „tradycyjnym" literaturoznawstwie nie tylko istniały, ale były też przedmiotem wnikliwych i poznawczo bardzo płodnych analiz. Np. dekonstrukcjonistyczna koncepcja *misreading* (a jest ona jądrem literaturoznawczych implikacji dekonstrukcjonizmu) prowadzi do dość banalnych wniosków, które w „tradycyjnym" literaturoznawstwie traktowano jako zaledwie punkt wyjścia do znacznie głębszych i subtelniejszych analiz zagadnienia interpretacji tekstu (wypowiedzi). Wydaje się, że to, co w dekonstrukcjonizmie uznano za kopernikańskie odkrycie w filozofii (*misreading*), od dziesięcioleci istniało w literaturoznawstwie jako elementarna oczywistość. I nie widzę powodu, by literaturoznawca miał dziś wyważać od dawna otwarte drzwi.

Po drugie, twierdzeniom o iluzyjności metajęzykowego charakteru każdego dyskursu twierdzenia te same sobą zaprzeczają, albowiem wszystkie używane w nich pojęcia mają właśnie charakter... metajęzykowy. Gdyby było inaczej, to np. Lyotard zamiast używać określenia

le grand recit lub *recit majeur* musiałby przytoczyć w całości *Fenomenologię ducha* Hegla. Dekonstrukcjonizm nie likwiduje więc — jak mogłoby się zdawać — problemu metajęzyka w literaturoznawstwie, lecz wprowadza na jego miejsce nowy metajęzyk. Nie kryję, że dla literaturoznawcy jego jednostki nie wydają mi się szczególnie użyteczne.
Innym dylematem literaturoznawcy mogłaby być akceptacja tezy o braku wyraźnych granic między dyskursem naukowym i literackim, lub inaczej mówiąc o ich identycznych ograniczeniach i cechach. Teza ta jest logiczną konsekwencją odrzucenia przez poststrukturalizm koncepcji „literackości" czy „poetyckości" języka literatury (i funkcyj wypowiedzi językowej) oraz uznania, że każdy typ języka rządzi się identycznymi regułami. Dowody tej „równości dyskursów" nigdy mnie nie przekonywały, a co więcej, wydawały mi się potężnym regresem wobec ustaleń literaturoznawstwa strukturalistycznego. Mówiąc w największym skrócie, czynienie z cech „literackich" (tekstowych) istoty wypowiedzi filozoficznych jest drastycznym zubożeniem filozofii, z kolei czynienie z cech filozoficznych istoty tekstów literackich jest unicestwianiem literatury.

17. Czas na dylematy związane bezpośrednio z praktyką historycznoliteracką (w Polsce).
Elementarnym warunkiem zastosowania terminu „postmodernizm" do badań historycznych nad literaturą polską musiałaby być akceptacja „paradoksu pana Jourdain" ze znanej sztuki Moliera. Innymi słowy, historyk literatury polskiej, który poszukuje cech „postmodernizmu" w utworach wspomnianych tu pisarzy, musi uznać, że cechy te można opisywać nie odwołując się do historycznie istniejącego nurtu zwanego „postmodernizmem". Okazuje się zatem, że czytając Witkacego i Gombrowicza, Schulza i Wata, Konwickiego i Andrzejewskiego, Różewicza i Białoszewskiego czytaliśmy polskich... „postmodernistów", pisaliśmy o nich dysertacje, książki i artykuły, ale nie wiedzieliśmy, że wszyscy oni są... „postmodernistami". Tak potraktowany „postmodernizm" jest niczym innym jak kolejnym historycznoliterackim kostiumem naciąganym na teksty, które już wcześniej zdążyły być ubierane w np. strój „awangardy", „sylwiczności", „poetyckości", „realizmu magicznego", „romantyzmu", „symbolizmu otwartego", „realizmu bez granic", „granic bez realizmu", etc. Jednak z drugiej strony, można powiedzieć, że taka sytuacja jest jak najbardziej naturalna, skoro — jak wiemy skądinąd

— cechy romantyzmu opisywane są poza historycznym romantyzmem, pozytywizm poza historycznym pozytywizmem, a „podświadomość" poza metodą psychoanalityczną.
„Postmodernizm" w takim ujęciu dalby się więc zastosować w historii literatury jako kategoria typologiczna, która obejmie wszystkie innowacje tekstowe czy tekstotwórcze w literaturze polskiej XX wieku. W opisie historycznoliterackim ujęcie to pozwala łączyć bardzo różnorodne teksty i praktyki literackie w jednej formule — wyjątkowo pojemnej i przekładalnej na historię innych literatur. Zmieniając obraz tekstu, akcentuje się zatem wagę podobieństw, które wcześniej były niedoceniane, a pomniejsza różnice, które okazują się nie tak istotne, za jakie je brano. Innymi słowy, „postmodernizm" jako kategoria typologiczna pozwala zobaczyć zgiełk dwudziestowiecznych tekstów przez zupełnie nową literaturoznawczą lornetkę. Na literaturę wieku dwudziestego pozwala spojrzeć z całkiej nowej perspektywy, bo czyż nie może być pokusą odnajdywanie podobieństw, np. między Przybyszewskim a Białoszewskim, albo Strugiem czy Konwickim? Albo czyż poznawczą przygodą nie jest poszukiwanie podobieństwa nie tekstów literackich tego samego rodzaju czy stylu, lecz interferujących ze sobą dyskursów należących do rozmaitych porządków kultury? Ta pokusa, gdyby jej ulec, mogłaby niewątpliwie odmienić nasze wyobrażenie o wyznacznikach procesu historycznoliterackiego, zasadach i faktach jego periodyzacji, siłach sprawczych ewolucji literatury, czynnikach ciągłości lub nieciągłości, zmiany i kontynuacji, a wreszcie — całej sferze jawnej czy ukrytej aksjologii dyskursów literaturoznawczych. Mam jednak małe nadzieje, by ta „postmodernistyczna" pokusa pozostawiła po sobie rzeczywiste efekty historycznoliterackie. Nauka o literaturze — jak napisał kiedyś Janusz Sławiński — staje się coraz bardziej rumowiskiem niezrealizowanych pomysłów. Akademicka historia literatury polskiej XX w. jest tego wystarczającym dowodem.

18. Pokusom i atrakcjom towarzyszą też wątpliwości. A mianowicie: rozpatrywanie cech „tekstu postmodernistycznego" poza kontekstem „postmodernizmu" jako ruchu, a więc z wyłączeniem problematyki filozoficznej, socjologicznej, komunikacyjnej czy — najszerzej — cywilizacyjnej, czyni z „postmodernizmu" kolejny metajęzykowy termin współczesnego literaturoznawstwa. A więc zamienia „postmodernizm" dokładnie w to, czym „postmodernizm" być nie chce i przeciw czemu się

buntuje. Z kolei, jeśli można go sprowadzić do roli metajęzykowego pojęcia w literaturoznawczym instrumentarium, to powstaje pytanie, po co jemy tę żabę? Czyż nie prościej wymyślić termin neutralny i nie uwikłany w pisarstwo Derridy, Rorty'ego, Deleuze'a, de Mana, Lyotarda i wielu, wielu innych mniej lub bardziej czytelnych spadkobierców Nietzschego?...

Zwolna zbliżam się do wątpliwości najpoważniejszej.

Otóż twierdzę, że instrumentalne użycie terminu „postmodernizm", tzn. jako nazwy oznaczającej zbiór innowacyjnych cech dwudziestowiecznych polskich tekstów literackich, niczego nowego o tych tekstach nie powie. Stanie się innym nazwaniem takich zjawisk tekstowych, które były do tej pory opisywane za pomocą procedur „tradycyjnego" literaturoznawstwa.

Jeśli natomiast używać terminu „postmodernizm" ze wszystkimi implikacjami, jakie wynikają z „postmodernizmu" jako diagnozy cywilizacyjnej, to wspomniane utwory polskich pisarzy — poza twórczością Leopolda Buczkowskiego — są bardzo złymi przykładami. Krótko mówiąc, umieszczenie obserwacji „postmodernizmu" w obrębie tylko poetyki tekstu wydaje mi się niewystarczające, ponieważ pozostaje jeszcze cała sfera zjawisk, które dla „postmodernistów" są ważniejsze, i są zjawiskami nieprzetłumaczalnymi nie tylko na naszą tradycję badawczą, ale i na całą sytuację cywilizacyjną, którą tekst literacki ma „reprezentować".

Wyznacznikiem pisarstwa „postmodernistycznego" jest wszakże nie tylko poetyka i estetyka, lecz nowe rozpoznanie tej fazy cywilizacyjnej, w której państwa Zachodu znalazły się mniej więcej od końca lat pięćdziesiątych. O cechach „postmodernizmu" czy „postmoderny" decydują zatem nie fabularno-kompozycyjno-narracyjne dewiacje poetyki, lecz wyznaczniki przemian cywilizacji zachodniej. Spośród wielu czynników, na które wskazują autorzy prac socjologicznych, wymienić trzeba te, które są najbardziej związane z literaturą.

Po pierwsze, rozwój sztuk i technik wizualnych. Po drugie, cywilizacyjny rozwój wielkich miast, które stały się zapleczem koncepcji „postmodernistycznych". Po trzecie, wielkie zmiany demograficzne, które w powszechnym odczuciu określają charakter zachodnich społeczeństw. Polegają one na zrównaniu statusu różnych kategorii czytelników czy odbiorców kultury. W społeczeństwach, które teksty „postmodernistyczne" mają ambicje „reprezentować", definitywnie skończył się podział na kulturę wysoką i niską, tzn. że literatura „postmodernistyczna" wyklucza podział

na grupę smakoszy i zwyczajnych zjadaczy codziennego chleba (ale to tylko teoria...). Inaczej mówiąc, literatura „postmodernistyczna", tak jak architektura i cała sztuka, chce być sztuką „podwójnego kodowania". Jej adresat może dostrzec grę przywołań, eklektyzm stylów czy nagromadzenie cytatów, ale równie dobrze może poprzestać na powierzchni układów fabularnych czy ikonicznych. Wszelkie kody zostały bowiem przez „postmodernistów" zdesemantyzowane, pozbawione ukrytych znaczeń, symboliki, czyli dodatkowych funkcji. Inaczej mówiąc: dla postmodernistów konwencje i kody nie wytwarzają znaczeń. Po czwarte, podstawową cechą społeczeństw, w których funkcjonują teksty postmodernistów jest tzw. kulturowy pluralizm. Postrzegany bywa jako konsekwencja wielkich migracji społecznych po II wojnie światowej, które spowodowały, że wielkie miasta zachodniej Europy i Ameryki są kolorowe, wielorasowe i wielojęzyczne. Postmoderniści wyciągnęli z tego faktu konsekwencje estetyczne. W świecie, w którym na co dzień niemal w każdej sytuacji stykają się ludzie różnych kultur, tradycji, języków, obyczajów, wykształcenia czy religii, obowiązuje zasada „koegzystencji asynchronizmów", toteż utrzymanie jednej estetyki, jednego modelu wyobraźni, reakcji, rozumienia, czytania, pisania czy wytwarzania sensu jest niemożliwe. Towarzyszy temu pochwała stylistycznej anarchii, oznaczająca niemożliwość estetycznego „konsensusu" oraz przekonanie, że bogactwo różnorodności jest najlepszą obroną przed totalitaryzmem. Po piąte i być może najważniejsze: jednym z najpowszechniej uznawanych cech postmodernizmu jest odrzucenie „utopii", a więc każdego porządku hierarchizującego (*sic*) każdego projektu sensu dotyczącego człowieka i świata społecznego. Ambicją tekstu „postmodernistycznego" — a tę deklarację trzeba brać na serio — jest semantyczna wszechmożliwość, pełna autoteliczność, samozwrotność tak doskonała, że czyniąca niemożliwym jeden rodzaj interpretacji. Wynika z tego specyficznie „postmodernistyczny" status czytelnika. Jest to taki osobnik, który lekturę tekstu może sobie ułożyć w sposób najzupełniej dowolny, a żadna kompetencja nie upoważni go do odnalezienia sensu trafniejszego od pozostałych. Każdy czytelnik — i ten wirtualny, i ten empiryczny — może sobie usensownić tekst w taki sposób, jaki uzna dla siebie za najbardziej wygodny. Co więcej, każde zaproponowanie sensu czy to przez autora, czy to przez czytelnika (krytyka) oznaczać będzie dominację, a dominacja traktowana jest przez „postmodernistów" jako rodzaj władzy. Autor czy krytyk „postmodernistyczny" nie chce więc być dysponentem sensu, bo sens oznacza wybór

pomiędzy jakimiś przeciwieństwami, a wybór jednego z przeciwieństw oznacza z kolei „represjonowanie" pozostałych. Wybór to hierarchia, hierarchia to „utopia", „utopia" to dominacja, a dominacja to władza. Nie sposób pominąć tej ostrej polityzacji „postmodernistycznej" estetyki.

19. Jest chyba oczywiste, że żadnej z tych specyfikacji nie da się sensownie odnieść do twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza, Andrzejewskiego, Białoszewskiego, czy Konwickiego. Rzecz jasna, nietrudno wskazać w utworach tych pisarzy takie cechy poetyki, które na pierwszy rzut oka wydawać się mogą podręcznikową realizacją jakiegoś wariantu „postmodernistycznej" estetyki i wrażliwości. Nic bardziej zawodnego: poetyka każdego z tych pisarzy jest funkcją poszukiwań jak najdalszych od „postmodernistycznego" hasła wymyślonego niegdyś przez Carlosa Fuentesa *nothing matters, anything goes* („o nic nie chodzi, wszystko uchodzi") i akceptowanego przez wszystkich programowych „postmodernistów". Witkacy ze swoją obsesją nadrzędności filozofii i światopoglądu nad sztuką, Gombrowicz z „Formą", Schulz z „mitem", Andrzejewski z historią i polityką, Białoszewski z prywatnością i sakralizacją rzeczy, Konwicki z Wilejką i wszyscy inni, których utwory mogą się wydawać „postmodernistyczne" w formie, były i są bardzo „antypostmodernistyczne" w treści. Każdy z tych pisarzy szuka bowiem obsesyjnie jakiegoś ukrytego sensu rzeczywistości (metafizycznego, politycznego, historycznego, etc.) i tylko tą jedną „obsesją" przekreśla fundament literackiego „postmodernistycznego" *nothing matters...* Każde z dzieł tych pisarzy jest bowiem cząstką systemu literatury i kultury polskiej — odpowiada na ich pytania, niekiedy głęboko ukryte przed czytelnikiem.

Ujmijmy rzecz w największym skrócie: „postmodernizmem" rządzi kult sztuczności, literaturą polską rządzi kult autentyczności. Cechą i wartością „postmodernizmu" jest dekonstrukcja rozumiana jako fragmentaryzacja, w Polsce koniecznością i powinnością jawi się rekonstrukcja (czyli odbudowywanie, a nie niszczenie). „Postmodernizm" gloryfikuje hedonistyczne przeżywanie czasu teraźniejszego, a przeszłość i przyszłość nie są dla niego wartościami, natomiast w Polsce każda przeszłość jest przedmiotem kultu, a przyszłość — stanem pożądania. „Postmodernizm", fragmentaryzując przeszłość, likwiduje ciągłość, tymczasem literatura polska ciągłość (i jej zagubione czy zniszczone ogniwa) programowo pielęgnuje. Literatura polska kultywuje też historyczność

i tragizm, podczas gdy „postmodernizm" całkowicie unieważnia i unicestwia te kategorie. W estetyce „postmodernizmu" nie ma wartości, a istnieją tylko stereotypy, natomiast w literaturze polskiej nawet stereotypy są lub chcą być wartościami. „Postmodernizm" jest apologią demonstracyjnych powtórzeń i wtórności, literaturą polską rządzi imperatyw poszukiwania nowości i odkrywania przeszłości. W „postmodernizmie" rzeczywistość jest jedynie obracaniem konwencjami, w literaturze polskiej konwencje są obnażane, po to, by wykazać istnienie niezależnych od nich wartości, np. rzeczywistości (bytu), prawdy, sensu, etc. „Postmodernizm" wyrzeka się wiary w budowanie czegokolwiek od początku, natomiast w Polsce ta wiara jest od pokoleń stałym składnikiem społecznej świadomości. „Postmodernizm" nobilituje kulturę popularną, w Polsce kultura rozumiana jest elitarnie. W „postmodernizmie" nie ma granicy między *high* i *mass culture*, w Polsce granica między kulturą wysoką a niską jest różnicą we wszystkim podstawową: to różnica między miastem a wsią, między szkołą gminną a uniwersytetem, między odpustowym straganem a teatrem, między strzelaniem z bata a filharmonią.

Mówiąc krótko, cywilizacja, która stworzyła „postmodernizm", na pewno jeszcze nie istnieje nad Wisłą.

Oglądana w optyce „postmodernistycznych" pojęć, dzisiejsza Polska dopiero zaczyna przeżywać swój „modernizm", a wszystko, co o tym kraju wiemy, wskazuje, że do końca tak rozumianego „modernizmu" jest jeszcze bardzo daleko. I co więcej — nic jeszcze nie wskazuje, że cywilizacyjny „modernizm" zbliża się w Polsce do swego industrialnego apogeum.

A jednak, czy przyjmując taką perspektywę nie wpadamy w pułapkę jakiegoś neomarksizmu nakazującego w każdej „nadbudowie" widzieć „odbicie" jakiejś wcześniejszej „bazy"? I czyż analogiczna sytuacja nie zaistniała pół wieku temu, gdy nad Wisłą pojawili się futuryści, awangardziści i konstruktywiści głoszący w kraju rolniczym pochwałę „miasta", w kraju analfabetów — pochwałę „masy", w kraju, w którym ubikacja należała do rzadkości — kult „maszyny"? I czyż siłą swych kreacji nie „pokonali" wówczas rzeczywistości?...

20. Historyk literatury polskiej poszukujący w niej świadectw „postmodernizmu" ma dziś, jak się zdaje, dwie możliwości. Może podjąć próbę ponownego przeczytania i nowego uporządkowania tekstów

należących już do kanonu literatury polskiej XX w. Może więc w tym, co znane, ukazać to, co dotąd nie zauważone, a „postmodernizm" potraktować jako poręczny termin nowej historii literatury. Ale może też „postmodernizm" potraktować jako nazwę dla takich zjawisk, które nie mieściły się w „kanonie" literatury polskiej, ponieważ nie respektując żadnej z uświęconych w nim wartości, nie miały dotąd szansy w nim zaistnieć. „Postmodernizm" będzie wówczas próbą ich nobilitacji, a zarazem — co do tego nie ma wątpliwości — deprecjacją samego pojęcia „kanonu", którego przecież „postmodernistyczni" krytycy bardzo nie lubią. Innymi słowy, historyk literatury będzie musiał poważnie potraktować, *horribile dictu*, np. twórczość Marka Słyka czy pisarzy skupionych wokół krakowskiego pisma „brulion", a przede wszystkim wyglądać nowych nazwisk i tytułów. Jedni będą wówczas krzyczeć, że profanuje groby i niszczy cmentarze, inni zawołają, że „nowości potrząsa kwiatem". Jedni będą ostrzegać, że *„Postmodern ante portas"*, inni będą się cieszyć, że ktoś nareszcie otwiera drzwi. Jedni stwierdzą, że „przyszli barbarzyńcy", inni, że nieprawda, bo zawsze tu byli, tylko inaczej się nazywali.

21. Nawiązując do artykułu Leona Neugera zatytułowanego *Czy postmodernizm jest możliwy w Europie środkowej?*, kończę pytaniem, od którego, moim zdaniem, będą musiały rozpocząć się rozważania o polskiej literaturze „postmodernistycznej": czy i w jaki sposób „postmodernizm" w Polsce był, jest lub będzie możliwy?

Od redakcji: *Tekst stanowi skróconą wersję artykułu, który zostanie opublikowany w całości w „Księdze pamiątkowej ku czci Profesora Henryka Markiewicza".*

Anna Burzyńska

Teoria czy postteoria?

„Nauka o literaturze — pisał przed laty Emil Steiger — znajduje się w szczególnej sytuacji: kto ją uprawia, rozmija się albo z nauką albo z literaturą."

Choć autorem tego zdania nie jest poststrukturalista, to jednak bardzo trafnie oddaje ono sens poststrukturalistycznej problematyzacji teorii literatury. Kwestia ta, szczególnie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, sprowadzała się głównie do nieprzystawalności teorii i literatury, do rozdarcia teorii pomiędzy biegunem nauki (i potrzebą respektowania jej spekulatywnych roszczeń) a biegunem literatury (i potrzebą uczciwości wobec specyfiki wymykającego się nauce przedmiotu). Poststrukturalizm, rzecz jasna, nie odkrywa tego dylematu, ale sprowokowany niejako apodyktycznością wymagań teorii spod znaku naukowego strukturalizmu oraz zainspirowany kryzysem strukturalistycznej teorii znaczenia, wysuwa ten problem na plan pierwszy. Po strukturalizmie hasło „teoria" nie jest już wypowiadane z bezkrytyczną oczywistością. Przeciwnie: poddawane jest ono skrupulatnej weryfikacji, której stawką może być usytuowanie się „pomiędzy" skrajnościami, bądź też odnalezienie strategicznej pozycji „poza" teorią.

Konflikt między teorią i literaturą nie jest jednak ani prosty, ani łatwy do rozstrzygnięcia. Teoria bowiem — jak Derridowski (i Platoński) *pharmakon* — jest jednocześnie trucizną i lekarstwem. „Koniec teorii"

nie oznacza automatycznie „początku literatury", a próby usytuowania się „poza" teorią — jak uczą dalsze dzieje poststrukturalizmu — nieuchronnie prowadzą do zajęcia *quasi*-teoretycznej „pozy" (*casus* dekonstrukcji). Można jednak powiedzieć, że w przestrzeni problemowej wyznaczonej przez poststrukturalizm, „przemieszczanie" teorii literatury dokonuje się właśnie pomiędzy „końcem teorii" a „początkiem literatury". Z tym jednak, że należy odpowiedzieć na pytanie: pomiędzy końcem jak rozumianej „teorii" i „początkiem" jak rozumianej „literatury"? Albo inaczej: jeśli „koniec teorii" nie oznacza automatycznie „początku literatury", to może znaczy na przykład ponowne przemyślenie sensu teorii „z punktu widzenia" literatury. Lub nawet — z inspiracji dekonstrukcji — „myślenie" teorii tak, jakby była ona literaturą i z tej pozornie paradoksalnej pozycji ujawnianie — jakby powiedział Paul de Man — jej „ślepych plamek" (*blind spots*), miejsc, w których — wzorem tekstów literackich — sprzeniewierza się sobie samej. A więc: poddanie „tekstu" teorii sile destabilizującej „rozbiórki".

Rozpoczynając w październiku 1988 wykłady o nowoczesnej teorii literatury w Cambridge, Stephen Heath zauważył, iż jeszcze nie tak dawno synonimem „nowoczesnej" teorii literatury był strukturalizm. Obecnie jest nim raczej dekonstrukcja. Tym zaś, co stanowi w tym wypadku szczególnie istotny wyznacznik „nowoczesności" teorii, jest jej „antyteoretyczność" i „proliterackość". Taką właśnie teorię Paul de Man nazwie „uniwersalną teorią niemożliwości teorii", Geoffrey Hartman „po prostu innym tekstem", zaś Jacques Derrida „nie teoretyczną analizą, ale innego rodzaju praktyką pisania".

Zgadzając się z Heathem co do wyznaczników „nowoczesności" teorii literatury, dodać wypada, że w planie poststrukturalistycznej krytyki teorii „antyteoretyczność" i „proliterackość" stanowią dwie strony tego samego problemu. „Antyteoretyczność" bowiem, z punktu widzenia „końca teorii", oznacza: „myśleć na nowo o teorii". „Proliterackość" zaś, najkrócej mówiąc, oznacza: „pisać teorię". Teoria myślana inaczej i możliwość pisania teorii to chyba dwie najważniejsze oferty, jakie badaniom literackim przynosi myśl poststrukturalistyczna.

Odpowiedź na pytanie: jak nie należy pisać teorii literatury, jest na ogół przez przedstawicieli frakcji „post" formułowana jasno i wyraziście. Jak podkreśla np. Stephen Melville w książce *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, komentując prace Derridy i de Mana.

„pozytywna wizja teorii jest na dłuższą metę nie do utrzymania (...) ze względu na to, iż pozostaje ona z dala od różnorodnych faktów składających się na nasze pisanie i czytanie". Koniec „pozytywnej" lub inaczej: „mocnej" teorii, to dla poststrukturalizmu w zasadzie koniec idei *theoria* w jej uniwersalnym znaczeniu. „Powtarzającym się przedmiotem naszej krytyki — dopowiada Melville w tym samym miejscu — jest właśnie *theoria* jako taka." Teoria, która — jak zauważa Fish w *Consequences* — jest zawsze fundamentalistyczna, nastawiona na konstruowanie ogólnych reguł i modeli, wcielająca wszystko, co „formalne, ogólne, abstrakcyjne i inwariantne", a w badaniach literackich zmierzająca przede wszystkim do określenia nadrzędnych i ogólnych kryteriów prawomocności interpretacji. Tak rozumiana teoria, pisze dalej Fish, tworzona jest jedynie po to, by rządzić (*govern*) praktyką lub reformować ją z punktu widzenia generalnej racjonalności. Najpełniejszym wyrazem teorii pozytywnej są, zdaniem Fisha, modele i schematy konstruowane przez naukowy strukturalizm, zwłaszcza spod znaku gramatyki generatywnej Chomsky'ego, ale także rozmaite wersje „generalnej hermeneutyki", na czele z najczęściej chyba atakowaną koncepcją Edwarda D. Hirscha. Podobne zarzuty wobec teorii formułowali także przywołani na wstępie Knapp i Michaels, którzy pomimo wąskiego ujęcia teorii (jako teorii interpretacji) trafili w samą istotę sporu. To właśnie nadmierna restrykcyjność teorii interpretacji stała się jednym z katalizatorów krytyki teorii w ogóle, uwydatniając pogłębiający się dystans teorii wobec literatury. Dekonstrukcjoniści z kolei, wstawiając w miejsce „odczytania" kontrowersyjną formułę *misreading*, zwracali uwagę na to, że nie można z góry zakładać skuteczności teorii. Proponując zamiast „odczytania" wyłącznie „czytanie" bez ostatecznego rezultatu (czyli gotowego sensu), praktykowali szczególny rodzaj krytyki teorii — krytyki nie wprost. „Penetracja granic interpretacyjnej wolności" stanowić miała formę krytyki interpretacyjnych przymusów sankcjonowanych przez teorię, a ujawnianie wewnątrztekstowych aporii — zgodne z de Manowską tezą o prymacie retoryki nad logiką — prowadziło do zakwestionowania pozornej neutralności języka teorii.

Literaturoznawcy — głównie Fish, Knapp, Michaels, Hillis Miller, Hartman i de Man — zwracają uwagę na negatywne dla literatury efekty „pozytywnej" teorii. Posługują się w tym celu, co zrozumiałe, analizą tekstów literackich. Poststrukturalistyczni filozofowie — Derrida, Deleuze, Foucault, Lyotard czy Rorty — sięgają natomiast do

samych podstaw, podważając ogólny model wiedzy, na którym „pozytywna" teoria została ufundowana. Tak zwana filozofia postmetafizyczna wyznacza w ten sposób najogólniejszy kontekst dla poststrukturalistycznej krytyki teorii literatury.

Przedmiotem ataku tej filozofii — podsumujmy najważniejsze tylko wątki — staje się Kantowski model apriorycznej i arbitralnej racjonalności, której przeciwstawiona zostaje doraźność racjonalizacji lokalnych (sankcjonowania reguł, kryteriów czy wytworów tylko poprzez mowę lub działanie w danym miejscu i czasie). Neutralnemu, niezaangażowanemu podmiotowi przeciwstawiony zostaje podmiot będący funkcją historycznie zmiennych praktyk, a tezie o „neutralności" dyskursów (filozoficznego, naukowego, teoretycznego etc.) — Lacanowska, rzec by można, wizja języka, uwzględniająca destabilizujący wpływ strategii retorycznych, „podszewki ideologicznej" czy podświadomości. Dla naszych celów najistotniejsze są chyba szczegółowe propozycje Lyotarda, Derridy i Rorty'ego, głównych destruktorów pozytywnego modelu wiedzy i teorii.

Lyotard — opisując postmodernistyczny kryzys tzw. Wielkich Narracji — podważa założenie globalnego determinizmu (wyrażonego m. in. w ideach systemowości, współmierności, reprezentacji itp.) i kwestionuje samą ideę trybu uprawomocnienia czegokolwiek przez coś, co jest wobec niego zewnętrzne. Rorty, obnażając złudność mitu poszukiwania Prawdy Absolutnej, odrzuca kryterialną koncepcję prawdy-jako-uzasadniania, wywodzoną z arbitralnie ustanawianych kryteriów obiektywizacji, oraz kwestionuje sensowność tworzenia jakichkolwiek „dyskursów uzasadniających". Z kolei najogólniejszym przesłaniem Derridowskiej dekonstrukcji jest niewiara w metafizykę obecności jako podstawową metanarrację kultury zachodniej, opartą o „logocentryczne" mity pewności, rozumności i uniwersalności, przede wszystkim zaś konstruowaną według niewzruszonych i trwale zhierarchizowanych opozycji. Krytyka postfilozoficzna formułuje w pewnym sensie najogólniejsze presupozycje poststrukturalistycznej krytyki teorii literatury. Odpowiada bowiem na podstawowe pytanie: co w gruncie rzeczy jest tak bardzo niepożądanym wyróżnikiem teorii? Z poststrukturalistycznej perspektywy najbardziej naganne staje się to, że teoria literatury — i tak mogłaby brzmieć jej naprędce skonstruowana definicja — pragnie być zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, „sferą legitymizacji" badań literackich, a więc — zapożyczając określeń od Lyotarda — dyskursem wyjaśniającym

i uprawomocniającym zarówno twierdzenia o statusie bytowym literatury, jak i sankcjonującym prawomocność jej poznawania i interpretacji. Dekonstrukcjonistyczne i neopragmatyczne warianty polemiki z tradycyjnym modelem teorii, odwołujące się do szerokiego zaplecza filozoficznego, ujawniają bezzasadność zewnętrznych kryteriów obiektywizacji i racjonalizacji, wykazując tym samym bezzasadność pozycji, jaką teoria zajmuje wobec literatury. Dokonuje ona bowiem aktów uprawomocnienia z koniecznego dystansu i — rzec by można — z „katedralnej" pozycji, a jednocześnie sama szuka ufundowania w strukturach wyższego rzędu, w „metanarracjach", które gwarantują jej „epistemologiczne bezpieczeństwo" oraz dają możliwość respektowania roszczeń tradycyjnie pojmowanej nauki, bądź zgeneralizowanej hermeneutyki.

Jeśli więc przedmiotem poststrukturalistycznej krytyki staje się ów teoretyczny dystans, pasja obiektywizowania i — jak to określił Rorty — „posiadanie z góry ustalonych kryteriów sukcesu", to śmiało można powiedzieć, że zakwestionowaniu ulega Arystotelesowski w swej genezie model umysłu teoretycznego (*dianoia theoretike*), zajmującego się kontemplacją świata w majestacie autorytetu oraz z konieczną „czystością", tzn. z „eliminacją wszelkich śladów praktycznych uwarunkowań, wynikających ze zmiennych porządków rzeczy, lokalnych interesów lub wymogów aplikacji".

I w tym właśnie sensie poststrukturalistyczną krytykę teorii literatury można nazwać krytyką p o s t't e o r e t y c z n ą. Termin ten, mimo wielu wad, zwraca uwagę na to, że istota problemu mieści się w sferze generaliów, a także — iż sposób praktykowanej krytyki przybiera szczególny charakter ze względu na dwuznaczną perspektywę stwarzaną przez wszystkie „post"-izmy, akcentujące tyleż następstwo w czasie („po" czymś), co tematyzację („o" czymś). Dwuznaczność owa mieści więc w sobie zarówno świadomość wyczerpania się jakiegoś modelu, jak i konieczność jego krytycznego przepracowania, dokonującego się wszakże w granicach modelu krytykowanego, przy użyciu jego reguł i słownika lub — jak to określił Zygmunt Bauman — bez osiągnięcia „wyzwolenia teoretycznego".

Jeśli jednak post-teoria oznacza właśnie owo kwestionowanie (rozumiane tu jako gruntowny namysł nad teorią jako taką), to nieuchronnie narzuca się pytanie: jaka teoria jest jeszcze do pomyślenia?

Analizy klasycznego modelu *theoria* pozornie odpowiadają na to pytanie

w sposób prosty i oczywisty. Jeśli wypada pogodzić się z faktem, że nie da się całkowicie wymknąć teorii (bo, jak powiada Murray Krieger — „zawsze jakąś mamy", nawet sobie tego nie uświadamiając), to może da się oprzeć projekt teorii na innych zasadach, poczynając od zmiany koncepcji wiedzy i modelu racjonalizacji. Jeśli pozbawienie teorii ufundowania i siły uprawomocniającej oznacza odebranie jej „teoretyczności", to może da się znaleźć jakieś inne tryby uprawomocnień, mniej restrykcyjne, stworzone d l a literatury, a nie zwrócone p r z e c i w k o niej. Ta pospieszna z konieczności rekonstrukcja najgłębszych motywacji poststrukturalistycznego „przemieszczenia" teorii pozwala, być może, uchwycić sens przesunięcia akcentów w filozoficznej refleksji nad teorią. Od modeli teoretycznych wymagających „wiedzy pewnej" i uniwersalnych podstaw przechodzi się do projektów zaspokajanych „wiedzą sytuacyjną" (w rozumieniu Fisha), ulokowanych między dogmatem generalnej racjonalizacji a dogmatem całkowitego braku założeń. Jest to także zwrot od modeli teoretycznych, wymagających ufundowania w metafizyce i epistemologii, do projektów zadowalających się racjami „etycznymi" (w rozumieniu Rorty'ego), „ekonomicznymi" bądź „hermeneutycznymi" (w rozumieniu Fisha lub Rorty'ego). Inne postulaty nowego sposobu myślenia o teorii to pluralizm zamiast totalności, immanentyzacja reguł zamiast ich transcendencji, innowacyjność zamiast metodyczności, systematyzacja zamiast systemowości itp. Istotna staje się w tym przypadku koncepcja owego „pomiędzy". Przemieszczona teoria, czy — jak się rzekło — postteoria, nie szuka bowiem dla siebie miejsca po przeciwnej stronie arbitralnie ustanowionej alternatywy (co nieuchronnie przywracałoby skompromitowaną postać zhierarchizowanego wzorca binarnego). Pragnie jedynie ulokować się pomiędzy dogmatami, pomiędzy skrajnościami, w sferze, której istotę najkrócej (i właśnie nie do końca) ujmuje znów Derridowska strategia „umykania", trafnie określona przez Gilberta Hottois: „ani to (co nie jest już możliwe), ani tamto (które zakłada jeszcze to, lub jest tego inną nazwą), ale zupełnie coś innego".

Wszystko to brzmi być może obiecująco, skoro jednak podjęliśmy już karkołomną próbę myślenia na nowo o teorii, pytajmy dalej, czy z tego wszystkiego wynika coś konkretnie dla teorii, którą my sami, z pewnym zażenowaniem wprawdzie, ale w dalszym ciągu chcielibyśmy uprawiać. Lub inaczej: co może znaczyć dla nas sytuacja, w której poczujemy się

zwolnieni z obowiązku poszukiwania głębokich fundamentów, prawd obiektywnych czy gwarantów prawomocności?
Konkretne efekty „erozji obiektywnych podstaw" są jak na razie mało czytelne. Odwrót od pozytywnej czy „mocnej" teorii jest już chyba faktem dokonanym i prawdopodobnie nie trzeba go aż tak głęboko uzasadniać. Najistotniejsze kwestie dotyczą przede wszystkim sfery „mentalności naukowej" czy „świadomości teoretycznej" i mogą być odniesione do całego obszaru refleksji humanistycznej. Owe przemiany w mentalności, o których w różny sposób piszą Rorty i Bauman, Lyotard i Bouveresse, oznaczają przede wszystkim odrzucenie fundamentalizmu na rzecz idei tolerancji i wspólnoty. W jednej z ostatnich swoich książek Richard Rorty roztacza wizję humanistyki, filozofii, teorii — dyskursów opartych na regułach takiej komunikacji, która mogłaby stać się niedogmatyczną konwersacją pomiędzy rozmaitymi i równoprawnymi tradycjami i punktami widzenia. W myśl idei Rorty'ego, teoria powinna całkowicie zrezygnować z „mocnej" wersji racjonalności i pogoni za uniwersalnością czy obiektywnością. Może natomiast znaleźć ufundowanie w etyce: w pojęciu consensusu jako „niewymuszonej zgodności". W propozycji Rorty'ego, filozof-teoretyk i teoretyk-filozof ma być, w spluralizowanym uniwersum humanistycznym, jedynie p o ś r e d n i k i e m pomiędzy tradycjami (Bauman nazwie go tłumaczem), nie zaś nadzorcą (według Baumana: prawodawcą) w świecie obowiązkowych przekonań. Jego funkcja polegać ma nie na sprawdzaniu trafności tekstów w odniesieniu do rzeczywistości, lecz na podtrzymywaniu i kontynuowaniu cywilizowanej konwersacji poprzez nieustanne czytanie i pisanie tekstów, słowem: ich twórczą reinterpretację. Przekładając w pewnym sensie pomysły Rorty'ego na język teorii literatury, Stanley Fish znajduje dla teorii miejsce pomiędzy fundamentalizmem (pragnącym posługiwać się czymś trwalszym i bardziej stabilnym niż „tylko przekonania" i niezdeterminowana praktyka) a antyfundamentalizmem (prowadzącym — w radykalnych ujęciach — do zupełnego chaosu). Dzieląc swoje poglądy z innymi badaczami (Barbara Herrnstein Smith, Knapp i Michaels, John Fekete, Jonathan Culler, Terry Eagleton, Jane Tompkins czy Frank Lentricchi), proponuje Fish kompromisowy antyfundamentalizm. Jak sam określa: „trochę Kuhnowski, trochę Derridowski, trochę marksistowski, trochę anarchistyczny, ale zawsze historycystyczny". Ewentualne normy, standardy czy reguły są — w tak rozumianej teorii — jedynie „funkcją historii, konwencji i lokalnych praktyk".

Teoria po Teorii (przez duże T) jest więc w propozycji neopragmatyków przede wszystkim historycystyczna (tzn. usytuowana w historii), retoryczna (tzn. skoncentrowana na tropologicznej pracy tekstów) oraz hermeneutyczna (w postheideggerowskim i postgadamerowskim rozumieniu hermeneutyki). Jeżeli więc ów potrójny zwrot (historycystyczny, retoryczny, hermeneutyczny) bardziej niż „zwrot lingwistyczny" ma określić obecny sens teorii to, być może, przekształci się ona w przyszłości w historię, retorykę czy hermeneutykę, stając się tylko „narracją procesu odkrywania", wciąż wzbogacanego, nigdy zaś korygowanego czy ograniczanego. „Nie ma bowiem żadnej esencji — podsumowuje obrazoburczo Rorty ten fragment naszych rozważań — nie istnieje żaden całościowy sposób poznawania (*epistemological way*) kierujący przebiegiem badań. (...) To raczej w słowniku praktyki, a nie teorii, działania, a nie kontemplacji, można o prawdzie powiedzieć coś użytecznego."
W powyższym zdaniu wyraźnie dostrzec można sens poststrukturalistycznego „przemieszczenia" teorii literatury w stronę praktyki. Polega on na tym, że ów kolejny, „praktyczny" zwrot teorii oznacza nie tyle całkowite wyparcie teorii przez praktykę, ale przemyślenie istoty teorii w taki sposób, jakby ona sama była praktyką (punkt widzenia dekonstrukcji) lub odwrócenie tradycyjnego prymatu teorii nad praktyką (punkt widzenia neopragmatyzmu), wynikające z podporządkowania wymogów teorii interesom praktyki. O ile jednak dekonstrukcjonistyczny wkład w rozstrzygnięcie relacji między teorią i praktyką należy znów uznać, jak sądzę, za gest bardziej polemiczny niż — zaryzykujmy grę słów — praktyczny, o tyle neopragmatycy kierują poststrukturalistyczny dyskurs o teorii w sferę realnie rozumianej praktyczności: „użyteczności" teorii dla praktyki, rzeczywistego wspomagania jej toku.
Możemy odwoływać się do teoretycznych modeli, pojęć, reguł czy kryteriów — przekonuje Fish — o tyle, o ile są one w danym momencie przydatne. Nie powinniśmy natomiast posługiwać się nimi jako narzuconym z góry szablonem. Założenie to staje się bardziej zrozumiałe, gdy przypomnimy sobie, co właściwie znaczy „praktyka" w poststrukturalistycznym słowniku. Otóż, począwszy od Barthesa, Kristevej, Sollersa czy Derridy, synonimem „praktyki" jest Tekst (pisany przez duże T): sprzężenie pisania i czytania, nierozerwalny splot *ecriture–lecture*. Stąd Barthesowska idea „powrotu do tekstu", Kristevej rozumienie tekstu/praktyki jako „produktywności" znaczeniowej, w której nie należy doszukiwać się końcowego efektu, Derridy (i Rorty'ego) wpisy-

wanie się w ciągły proces wytwarzania tekstów oraz wiele innych tego rodzaju konceptów. Określają one nie tylko globalny sens hasła „praktyka", ale też, pośrednio, sens hasła „teoria". Jeśli bowiem „działalność" teoretyczna oznaczać ma aktywny udział w praktykach pisania i czytania, lub — mówiąc językiem Rorty'ego — podtrzymywanie kulturowej ciągłości tych praktyk na drodze nieustannej „konwersacji" między tekstami, to, być może, najtrafniej ową ideę teoretycznego pośrednictwa wyraża, podsunięta właśnie przez autora *Consequences of Pragmatism*, metafora Słownika. Teoria–słownik (lub raczej otwarty zbiór konkurencyjnych słowników) winna spełniać przede wszystkim rolę informująco-nauczającą: jako leksykon strategii retorycznych, poetyk, konwencji czytania, intertekstualnych powiązań czy lokalnych kontekstów. Leksykon to jedynie repertuar możliwości, stale poszerzający swój historycznie zmienny zakres.

We wstępie do redagowanego przez siebie słownika Thomas Mc Laughlin podkreśla konieczność rezygnacji z teoretycznej ekskluzywności na rzecz poszerzenia wymiaru edukacyjnego. (Wątek ten pojawia się również w zakończeniu ostatniej książki Johna Hillisa Millera.) W perspektywie „zwrotu pedagogicznego", tak wyraźnego w ostatnich latach na scenie amerykańskich badań literackich, rezygnacja teorii z „teoretyczności" nie jest więc niczym innym niż — jak podkreśla to również Jonathan Culler — „nauką czytania".

Wprawdzie twierdzenie, iż teoria powinna współdziałać z praktyką wydaje się tak oczywiste, że aż banalne, to jednak, aby odkryć na nowo ten stosunkowo prosty fakt, trzeba było odbyć długą (co najmniej trzydziestoletnią) drogę, najeżoną ogromną ilością teorii. Jak powiedział Walter Benjamin po lekturze *Metakrytyki teorii poznania* Theodora Adorno, „aby dojść do ścisłego, konkretnego filozofowania, trzeba przebyć lodowe pustynie abstrakcji". Teoria literatury przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, teoria — można już chyba powiedzieć — po „dekonstrukcjonistycznej" akrobacji, może nawet post-post-teoria, zdaje się właśnie tę „konkretność" na nowo odkrywać, zwracając się „praktycznie" ku literaturze.

Zwrot ten, określany na wstępie (za Heathem) „proliterackością" nowoczesnej teorii, nie dokonuje się wszelako wyłącznie przez jej udział w praktyce. Dostrzegalny jest bowiem także — znów, by tak rzec, z Barthesowskiej inspiracji — w materii samego języka. Jeśli, jak

podkreśla Culler, najważniejszą cechą poststrukturalizmu jest załamanie rozróżnienia pomiędzy językiem i metajęzykiem, to kwestia ta nieodparcie kieruje naszą uwagę w stronę językowego statusu teorii. Polemiczne hasło poststrukturalistów, lapidarnie ujęte w tytule rozdziału książki Elizabeth Bruss: „Teoria literatury staje się teorią [rozumianą] jako literatura" (*Theory of Literature Becomes Theory as Literature*), de Manowski komentarz: „literatura jest wszędzie", dopisywany do Derridowskiego *il n'y a pas d'hors-texte* (bądź Barthesowskiego *rien n'existe en dehors du texte*), czy w końcu Hartmana pisanie o pisaniu (Derridy) — wszystkie te przykłady nie sugerują wcale, że teoria jest literaturą (co byłoby ontologicznym nadużyciem), a jedynie pokazują, iż teoria jest „literaturą w cudzysłowie", co oznacza, że i teoria, i literatura posiadają ten sam status językowy, bądź też — jak chce Rorty — przynależą do tego samego „paradygmatu dyskursywnego".

Nie istnieje więc substancjalna różnica między językiem teorii i językiem literatury: obydwa podlegają tym samym mechanizmom retorycznym, sile podświadomości czy naciskom ideologii. Obydwa mogą być rozumiane jako „praktyki pisania" unicestwiające podział na język, który jest przedmiotem i język, który jest narzędziem. Jasno sformułowany przez Barthesa pogląd, iż nie można być jednocześnie w języku i poza nim, doskonale wyraża sens kwestionowania odmienności statusu językowego teorii i literatury, odmienności utrwalonej w micie neutralnego języka nauki.

Paradoksalna na pozór tożsamość literatury i teorii, dzięki której sproblematyzowaniu ulega tradycyjny rozziew między językiem literatury a językiem teorii, najpełniejszego chyba opisu doczekała się w książkach Paula de Mana. Począwszy od dekonstrukcyjnej analizy tekstu dekonstrukcyjnego (*De la grammatologie* Derridy), poprzez rozbiórki tekstów literackich (Proust, Rousseau, Rilke) i filozoficznych (Kant, Schiller, Hegel, Benjamin) de Man uporczywie będzie obstawał przy tezie, *expressis verbis* sformułowanej w jednym z ostatnich jego artykułów, iż opór wobec teorii to „opór wobec retorycznego czy tropologicznego wymiaru języka", dekonstrukcja zaś — jak pisze w innym miejscu — nie jest jedną z wielu metod w badaniach literackich, a tylko uważnym odczytywaniem tekstualnych aporii, tkwiących immanentnie w każdym tekście (a więc także teoretycznym).

Stwierdzenie, iż teoria jest „praktyką pisania" lub, jak określają to Culler czy Mitchell, „dyskursywnym gatunkiem", wskazuje nie tylko na

nowe możliwości analizy dyskursów postteoretycznych, ale staje się także wyróżnikiem ważnego, jak sądzę, momentu w dziejach badań literackich. Przynosi bowiem ze sobą pytanie: jak „pisać" teorię literatury? Nie: jak ją konstruować w restrykcyjnym polu jej własnych ograniczeń, ale właśnie jak pisać, włączając się w zróżnicowany nurt „cywilizowanej konwersacji". Odpowiedź na to pytanie dałaby może zupełnie nową historię teorii literatury, stając się niejako teoretycznym potwierdzeniem (i jednocześnie praktycznym zaprzeczeniem) utraconej więzi teorii i literatury.

W istocie, jeśli przemiany w myśleniu o teorii literatury w ostatnich latach mają jakiś naprawdę głęboki sens, to wyraża się on właśnie w stawianiu teorii nowych pytań, a nie w arbitralnym rozstrzyganiu o jej kształcie. W tym właśnie znaczeniu można obecny stan teorii literatury nazwać stanem przejściowym, niegotowym czy niezaktualizowanym, postteoretycznym, stanem, który — jak trafnie zauważa Jencks w komentarzu do znaczenia terminu „postmodernizm" — wyraża świadomość punktu, z jakiego się wyszło, a nie dokąd się dotarło. Postteoretyczna faza d e b a t y (jak ostatnio zwykło się nazywać teorię), zaledwie stawia problem teorii, nie wyrokując na razie o poprawności czy zasadności naszych wyborów. Być może, jak chce Lyotard, najbardziej potrzebna jest nam teoria krytyczna, zdolna wyjaśnić opór literatury wobec teorii. I choć sugestia zawarta w tytule ostatniej książki Stanleya Fisha — rób to, co przychodzi naturalnie! — może nas trochę razić nadmiernym liberalizmem, to przecież potrzeba nam owego uwolnienia myśli od dogmatycznej osiadłości i skierowania jej na szlak ciągłej wędrówki (jak zalecali to Deleuze i Guattari), przekształcania dzieł skończonych w nieskończone, czy — jak mówi Rorty o Derridzie — pisania prowadzącego do (jeszcze więcej) pisania.
Bądźmy więc pośrednikami, nie nadzorcami; tłumaczami, nie prawodawcami. A przede wszystkim czytajmy teksty i piszmy teksty, bo cóż po Teorii w czasie marnym?

Kazimierz Bartoszyński

Postmodernizm a „sprawa polska" — przypadek „Miazgi"

Kłopoty „prądologów"

Termin „postmodernizm" należy od lat do najbardziej dyskutowanych i najmodniejszych. Próby podciągnięcia pod to określenie różnych tworów kultury mnożą się, a literatura go dotycząca szybko — także w Polsce — narasta.

Nietrudno dopatrzeć się w postmodernizmie pojęcia, które odnoszone jest na ogół do wszystkich niemal zjawisk kultury zachodniej ostatnich dziesięcioleci. Jest zatem w koncepcji postmodernizmu miejsce na teorię sztuki — głoszącą antyrealizm, autorefleksyjność, ludyczność, wieloznaczność, ucieczkę od „piękna", specyficzny „erotyzm"... Jest też miejsce na socjologiczny program sztuki — na hasła antyelitaryzmu, na optowanie za równouprawnieniem sztuki niskiej i wysokiej. Ale postmodernizm to też „antykartezjańska" teoria nauk, a także swoista filozofia: apologia „natury", chaosu, konkretnej „rzeczy", pragmatycznej teorii prawdy. Jest to również program społeczny — zorientowany w stronę ekologii, przybliżenia cywilizacji egzotycznych, tendencji anarchistycznych.

To zestawienie można by kontynuować, jak to uczynił choćby znany teoretyk amerykański Ihab Hassen w artykule zatytułowanym *Post-*

modernizm[1]. W warunkach amerykańskich tak wielostronne zestawienie zjawisk odnoszących się do różnych dziedzin, zbudowane jest zapewne na obserwacji konkretnych przejawów kultury tego kraju i prowadzi do ukonstytuowania zbioru cech prądu zwanego postmodernizmem — narzędzia prawdopodobnie użytecznego jako generalizujące określenie fragmentu amerykańskiej rzeczywistości naszych czasów. Sytuacja polska jest jednak odmienna: wiele z wymienionych elementów postmodernizmu nie występuje we współczesnej kulturze polskiej lub przyjmuje odmienne formy. Jeśli zaś elementy takie bywają wymieniane, to nie na podstawie rodzimego doświadczenia, lecz w oparciu o materiały zapożyczone. I w tym sensie powiedzieć można, iż „postmodernizm" jako wielostronny prąd kulturowy nie może generalnie określać polskiej współczesności. Nie mówię już o niestosowności samego terminu, niewłaściwego w kraju, w którym „modernizm" bywa lokalizowany przede wszystkim na przełomie XIX i XX wieku.

Mimo takich oczywistości, nie podobna pomijać faktu, że istnieje u nas potrzeba przydania jakiejś ogólnej nazwy „prądowej" pewnym faktom kulturowym ostatnich kilkudziesięciu lat. Czy zatem nazwa i pojęcie „postmodernizmu" może się na coś przydać polskim historykom literatury dla rozwiązania istniejących niewątpliwie „prądologicznych" kłopotów? Jako nazwa na pewno nie, z szerokiego zaś zakresu pojęcia — użyteczne, jak sądzę, byłoby wybranie pewnych elementów — zwłaszcza odnoszących się do współczesnej literatury. Nie wszystkich jednak, gdyż takie np. hasła, jak postulat zatarcia granic między literaturą niską i wysoką nie wydaje się u nas aktualny.

Jako ostrożną i nie w pełni dopowiedzianą próbę przejęcia z literackich haseł postmodernizmu układu, który byłby wewnętrznie spójny, a zarazem odpowiadał pewnej grupie polskich faktów literackich, skłonny jestem traktować książkę Ryszarda Nycza *Sylwy współczesne*. Wśród właściwości bowiem, jakie konstytuują wspólnotę rozpatrywanej w tej pracy kategorii tekstów, odnaleźć można te przede wszystkim, które zajmują ważne miejsce w postmodernistycznym repertuarze, a którym Nycz przydaje miano cech „sylwicznych". By ograniczyć się do spraw najważniejszych, przypomnieć można następujące właściwości utworów sylwicznych: przesuwanie akcentów z wytworu na proces wytwarzania,

[1] I. Hassen *Postmodernizm*, w: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, przeł. U. Niklas, Warszawa 1987.

stwarzanie swej „określoności" (tj. poetyki) poza zastanym kanonem norm, pisanie nie tyle zamkniętych dzieł, ile wpisywanie się w ogólną tekstualność.[2] Podkreślić trzeba, że postępowanie Nycza jest wyraźnie indukcyjne: od analizy pewnych tekstów dochodzi on do konstrukcji prądu literackiego, którego program zdaje się odnajdywać w pewnych (wybranych) sformułowaniach bliskich postmodernizmowi.

Zamysł rozważań, które tu będą przedstawione, ma być w zasadzie zbliżony: chodzi o rozpatrzenie kwestii, czy możliwe jest zastosowanie niektórych koncepcji postmodernizmu dotyczących tekstów literackich do zbudowania takiej konstrukcji pojęciowej, jaka mogłaby być przydatna historykom polskiej prozy współczesnej. Postępowanie tu zastosowane różni się jednak od opisanego poprzednio: nie sprowadza się do działań indukcyjnych, lecz stanowi, na tle koncepcji podsuwanych przez programy postmodernistów, próbę stworzenia jednej podstawowej kategorii ogólnej, następnie zaś — sprawdzenia jej stosowalności w konkretnych tekstowych sytuacjach.

Większość wyznaczników postmodernizmu budowana jest w opozycji do właściwości kultury modernistycznej stanowiących dla nich jakby punkt wyjścia. Niemal wszędzie, gdzie pada termin „postmodernizm", mówi się o uruchamianiu czy wydobywaniu pewnych napięć i antytez pojęciowych występujących na różnych terenach — filozofii, nauki, sztuki. Wymieńmy zatem, w najbardziej lapidarny sposób, antytezy najważniejsze i najczęściej rozpatrywane, zaczynając od tych, które dotyczą współczesnej filozofii nauki:

1) Tradycja kartezjańska: systemowość, bezpodmiotowość i linearność wiedzy — *vs*: wychodzenie od doświadczeń podmiotowych i od określonych sytuacji;

2) Działania naukowe zmierzające do intersubiektywnego konsensusu — *vs*: działania preferujące zróżnicowanie sądów;

3) Nauka oparta na tradycyjnym rozumieniu prawdy — *vs*: nauka wychodząca z założeń indywidualistycznego neopragmatyzmu.

W zakresie sztuki zaproponować można następującą listę antytez:

1) Sztuka zorganizowanych form i określonych reguł — *vs*: sztuka nieustannego, awangardystycznego poszukiwania. O artyście postmodernistycznym mówi Francois Lyotard: „tekst, który pisze, dzieło, które

[2] R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Warszawa 1984, s. 43, 145–147.

tworzy, nie rządzą się na ogół ustalonymi regułami (...) owe reguły i kategorie są właśnie tym, czego dzieło lub tekst poszukują"[3].
2) Sztuka zbudowana wokół „centrum" sensu, ośrodka referencyjności — *vs*: sztuka jako czysta niesensowna zewnętrzność i „rzeczowość".
3) Sztuka antyentropijnej organizacji i systemowości — *vs*: sztuka przypadku, entropijnego ruchu i rozproszenia.
4) Sztuka jako dzieło autora i rezultat jego przedtekstowej myśli — *vs*: sztuka jako pozaautorska gra w świecie samych tekstów.
5) Sztuka jako źródło „centralnego" znaczenia — *vs*: sztuka — źródło wieloznaczności (zresztą różnie rozumianej), wymykająca się jednoznacznej interpretacji.[4]

Powtórka z semantyki

Rozpatrując te antytezy i propozycje skłonny jestem twierdzić, że wszystkie lub niemal wszystkie sprowadzalne są do problematyki semantycznej. Mówią bowiem, w bardzo różny sposób, o tym jak są lub mają być tworzone znaczenia w nauce i sztuce. Najogólniej biorąc, treścią członów wyjściowych przytoczonych antytez jest traktowanie znaczeń w nauce i sztuce bądź jako pochodnych względem pewnych gotowych systemów, bądź jako rezultatów działalności zmierzającej do uporządkowań, do systematyzacji. Treścią natomiast członów opozycyjnych jest ujmowanie znaczeń jako względnie niezależnych od jakiegoś podłoża systemowego, od trwałych zasad i uporządkowanych czynności. Zależnych natomiast od operacji subiektywnych i nie zorganizowanych, oddziaływających w kierunku indywidualizacji i dyspersji semantycznej. Semantyce systemowej przeciwstawiona zostaje tą

[3] Cyt. wg art. J. Bouveresse *Racjonalizm i cynizm*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie" 1988 nr 8–9, s. 369.

[4] Źródłem dla tej listy antytez są m. in. następujące prace: D. Carroll *Reguły gry*, przeł. G. Dziamski, w: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991; A. Grzegorczyk *Niekartezjańskie współrzędne w dzisiejszej humanistyce*, Poznań 1992; I. Hassen, op. cit.; A. Huyssen *After the Great Divide*, Indiana 1986; R. Rorty *Habermas and Lyotard on Postmodernity*, „Praxis International" 1984 z. 1; T. Tanner *Entropia*, przeł. Z. Lewicki, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983; P. Zeidler *Postmodernizm w świetle filozofii nauki*, w: *Postmodernizm w perspektywie...*, op. cit.; P. Bürger *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974.

drogą semantyka funkcjonalna, indywidualizująca, aktywistyczna i dynamiczna.

Traktując w sposób tak szkicowy i uproszczony semantykę, jakiej wyrazem bywa, w mym przekonaniu, myśl postmodernistyczna, nie mam zamiaru rozwijać tu autentycznych i samoistnych rozważań semantycznych. Pragnę jedynie dopatrzeć się związku, jaki zachodzić może między semantyką postmodernizmu — rozumianą w wyłożony sposób — a pewnymi cechami niektórych utworów polskiej prozy współczesnej. Dla przeprowadzenia zestawień tego typu nie jest przeszkodą fakt, iż twórczości, której tu poświęcę uwagę, nie można na ogół uznać za związaną z tłem historycznym, które uformowało prąd zwany postmodernizmem. Nie chodzi tu bowiem o ukazywanie związków przyczynowych, lecz o ujęcie typologizujące, o pokazanie, iż pewne postmodernistyczne antytezy i wyrastająca z nich semantyka, są na tyle fundamentalne, iż mogą być ekstrapolowane poza środowisko dla postmodernizmu rodzime. Mogą też znajdować zastosowanie przy konstruowaniu innego — węższego — pojęcia „prądowego".

Kontynuując rozważania problemu semantyki niesystemowej, aktywistycznej, chciałbym w największym skrócie pokazać równoległość kilku wybranych jej odmian, traktując je każdorazowo jako przeciwstawne wobec semantyki systemowo-statystycznej. Chodzi tu w pierwszej kolejności o semantykę Charlesa Peirce'a, którą opisuje się często jako trójpolową — w przeciwieństwie do dwupolowej (*signifiant — signifié*) semantyki de Saussure'a. Tę ostatnią ujmuję tu (w sposób uproszczony) jako semantykę budującą znaczenia w oparciu o system relacji, a więc traktującą znaczenie jako gotowy produkt systemu, nie zaś — na sposób funkcjonalny — jako realizację pewnych celów poznawczych czy komunikacyjnych. Owa trójpolowość Peirce'a na tym polega, że w całym zjawisku *representamentu* istotne jest wprawdzie odnoszenie znaku do przedmiotu, ale „nie pod każdym względem, lecz z uwagi na pewną ideę"[5]. Ideę tę nazywa Peirce, jak wiadomo, interpretantem, przy czym nie jest tu istotne rozstrzyganie, czy pod terminem tym rozumieć należy inne znaki, czy pewną kategorię pojęciową. Właśnie związane z obieraniem interpretanta zjawisko semiozy decyduje o nie stabilnym, lecz dynamicznym charakterze semantyki Peirce'a. „Semioza umiera w każ-

[5] Cyt. wg U. Eco *Lector in fabula. Le rôle du lecteur...*, przeł. M. Bouzaher, Paris 1985, s. 34.

dym momencie i odradza się ze swych popiołów ku swej śmierci" — pisze Umberto Eco.[6] Już to sformułowanie pozwala dostrzec powiązania semantyki Peirce'a z antytezami określającymi postmodernizm.
Aktywistyczna semantyka Peirce'a i jej podstawowe pojęcie — „interpretant" — prezentowane tu były jako przeciwieństwo dwupolowej semantyki de Saussure'a. Twórca dekonstrukcjonizmu — Jacques Derrida — sytuował swą filozofię znaku w tym samym kontekście. Negując tradycyjną metafizykę („białą mitologię"), Derrida odżegnywał się od traktowania języka jako systemu fonemicznego, w takiej bowiem postawie dostrzegał filozofię absolutnej „obecności". Z tą „obecnością" kojarzyła się gotowość znaczeń zastanych i ukształtowanych przez system *différences*. Miejsce tego systemu zająć miało pojęcie bardziej fundamentalne — traktowane jako zasada „konstytucji sensu" — pojęcie różni (*différance*). „System znaków i konwencji wypowiadania się — powiada na ten temat niemiecki krytyk Derridy Manfred Frank — nie jest sam w sobie zasadą transcendentalną, lecz staje się nią jedynie przez uwarunkowanie od systemu języka wcześniejsze — *individualité* u Deleuze'a, różnia u Derridy, interpretacja u Peirce'a."[7] Nie wchodząc w bliższe rozważania na temat genealogii i ścisłej definicji pojęcia różni, wystarczy tu stwierdzić, że spełnia ono zbliżoną rolę do interpretanta w semantyce Peirce'a. O tym zbliżeniu świadczy choćby taki cytat z *De la Grammatologie*: „Tak zw. «rzecz sama» jest zawsze już jakimś *representament* dalekim od bezpośredniości oczywistej intuicji. *Representament* funkcjonuje jedynie wprawiając w ruch interpretanta, który z kolei staje się znakiem, i tak *ad infinitum*".[8] To stwierdzenie, że każde *signifié* znajduje się także w pozycji *signifiant*[9] mówi, iż nie ma znaczeń ostatecznych, a proces signifikacji jest nieskończony[10], co całkowicie odpowiada dynamicznej semantyce Peirce'a.
Podkreślanie tej zbieżności byłoby jednak znacznym uproszczeniem, jeśli bowiem różnia stanowi jakiś odpowiednik interpretanta, to jedynie na zasadzie uchylenia semantyki, którą nazwać by można metafizyczno-

[6] U. Eco, op. cit., s. 53.
[7] M. Frank *Que est-ce que le Neo-structuralisme?*, przeł. C. Berner, Paris 1989, s. 270.
[8] J. Derrida *De la Grammatologie*, Paris 1967, s. 72.
[9] J. Derrida *Positions*, Paris 1972, s. 30; J. Culler *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1987 z. 4, s. 247.
[10] J. N. Riddel *Od Heideggera do Derridy...*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1987 z. 4, s. 294.

-statystyczną. Istotą wszakże semantyki Derridy i — co dla obecnych rozważań jest najważniejsze — zasadniczym wyznacznikiem jej dynamiczności jest osadzenie znaczenia wśród znaczeń, uczynienie słowa „śladem" innych słów[11], ujęcie języka nie jako systemu, lecz jako uczestnictwa w „systematycznej grze różnic"[12] i w rezultacie — jak wiadomo — uczynienie znaczenia efektem różnorodnych aktywnych odniesień intertekstualnych. Mówiąc zupełnie zwięźle: ustalone znaczenie przedtekstowe ustąpiło miejsca dynamicznemu przez swą „ekscentryczność" znaczeniu tekstualnemu.

W największym tylko skrócie wypada tu wspomnieć o semantyce Gillesa Deleuze'a, która wprowadza rozróżnienie „myślenia osiadłego" i „myślenia nomadycznego". Pierwsze operuje „systemami centrycznymi" i „hierarchiczną komunikacją"[13] — zbliżone jest zatem do semantyki tradycyjnej. Myślenie nomadyczne przenosi ponad „powtórzenia" — „różnice"[14], „jest praktyką ekstratekstualną, polega na znalezieniu siły albo sił, które zdolne są tekst użyć, puścić w ruch, posłużyć się nim"[15]. Owo przeciwstawienie dwu stylów myślenia oraz zasada dominacji różnicy nad tożsamością sprawiają, iż dla refleksji Deleuze'a winno znaleźć się miejsce w rozpatrywanym tu szeregu semantyk dynamicznych.

Systemowość czy pozasystemowość

Wyodrębnienie paru odmian lub przejawów semantyki aktywistycznej przeprowadziłem po to, by zastanowić się, czy mogą one służyć za kryterium pozwalające przyznać pewnym polskim tekstom literackim cechy analogiczne do zjawisk postmodernizmu. Jako wyznacznik przeciwnego, tj. nie-postmodernistycznego typu literatury rad bym przyjąć stabilność semantyczną uwarunkowaną sprzężeniem zwrotnym między systemem (kodem) a tekstami literackimi. Innymi słowy, sytuację taką, gdy odpowiednio rozwinięty kod jest w stanie „dorównać"

[11] A. Thiher *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago 1984, s. 89.

[12] J. Derrida *Positions*, s. 38.

[13] G. Deleuze, F. Guattari *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" 1988 nr 1–3, s. 234. Interesującą rzeczą jest, że Deleuze uważa za przykład „myślenia nomadycznego" *Bramy raju* J. Andrzejewskiego (op. cit., s. 236).

[14] G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. K. Matuszewski, tamże.

[15] B. Banasiak *Ogród koczownika. Deleuze — rizomatyka i nomadologia*, tamże, s. 268.

osobliwościom dzieła literackiego, a dzieło literackie aktualizuje elementy kodu. Takie ustawienie kodu i tekstów literackich stanowi realizację strukturalistycznej zasady nadorganizacji właściwej literaturze. Postulatu tego nie spełnia literatura, której relacja do kodu zatraciła cechy wzajemnej adaptacji, skutkiem czego występuje w niej zjawisko przewagi systemu nad tekstem, określane jako kryzys, wyeksploatowanie czy wyczerpanie literatury.[16] Innymi słowy, literatura nie proponuje już wtedy takich sytuacji, które system musiałby opanować, lecz jest przezeń nadmiernie „oswojona".

Zjawisku literatury współgrającej z systemem lub zniszczonej (wyczerpanej) przez wpisanie w system, przeciwstawić chcę literaturę asystemową czy pozasystemową, w mniemaniu, że w kręgu owej pozasystemowości mieszczą się m. in. teksty literackie określane mianem postmodernistycznych. Wśród tekstów przełamujących systemowość szczególną uwagę zwracają te, w których owo „przełamywanie" nie jest jakby rozłożone równomiernie w całości utworu (jak np. w powieściach L. Buczkowskiego), lecz ma swą pozytywną lub negatywną dynamikę. Ronald Sukenick powiedział w swej powieści *Out*: „Po pierwszym słowie wszystko może się zdarzyć"[17] i wprowadził numerację rozdziałów od dziesięciu do zera. Zaakcentował w ten sposób pierwotną nieobecność systemu norm, których przybywa w miarę narastania tekstu, i postępującego ograniczania jego otwartości. Analogicznie *Kosmos* Gombrowicza nazwać można powieścią o likwidacji pierwotnej „ekscentryczności" ku formowaniu się „centrum" sensu. Odwrotnie — w niektórych powieściach Robbe-Grilleta ich wstępna „normalność" ulega stopniowej erozji, wyrażającej się np. w możliwości cofania się czasu powieściowego i anulowania „dokonanych" faktów.

Utwory literackie określane tutaj jako asystemowe, stanowią oczywisty teren stosowania metod semantyki aktywistycznej, tj. sprawiają, iż konstytuowanie się ich znaczeń następuje przez odniesienia intertekstualne — podstawowe, zgodnie ze stylem myślenia postmodernizmu, źródło sensu literatury. W sytuacjach asystemowości, tam, gdzie nie istnieje z góry zaprogramowany sens dzieła, odniesienia takie mobilizują

[16] Określające „kryzys literatury" terminy pochodzą od T. Konwickiego (*Kalendarz i klepsydra*) i J. Bartha (*Literatura wyczerpania*).

[17] Cyt. wg C. Russell *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska*, op. cit., s. 371.

i stopniowo stwarzają poetykę i znaczenie dzieła. Aktywność postępowania intertekstualnego jest jednak szczególnie widoczna, gdy przyczyną jej pojawiania się nie jest nieuchronna konieczność odszukania układów presupozycyjnych występująca np. przy interpretowaniu parodii lub stylizacji.[18] Naprawdę dynamiczne są poszukiwania intertekstualne, będące wynikiem swobodnego wyboru i nie dyktowane potrzebą narzucenia układu odniesienia. Dlatego w ujęciu tu reprezentowanym działania intertekstualne brane są pod uwagę jako wolne od rutyny semantyki dwupolowej, a odnoszone są przede wszystkim do rzeczywistości literackiej, którą traktuję jako istotny składnik zespołu zjawisk objętych terminem „postmodernizm".

Intertekstualność a „literatura w ruchu"

Cechą specyficzną przyjętej tu postawy wobec zjawisk intertekstualności, jest poszerzenie zakresu tego pojęcia. Gdy bowiem zazwyczaj mówi się o operacjach intertekstualnych jako o formach odnoszenia tego, co w tekście jest dane, do elementów leżących poza nim, intencją tu realizowaną jest dostrzeżenie analogicznych odniesień wewnątrz określonych, zamkniętych tekstów. Takie stawianie sprawy nie byłoby uzasadnione wobec tekstów jednopłaszczyznowych, pozbawionych wewnętrznej krytyki, immanentnych napięć. Tekstów, których znaczenia wynikałyby bezspornie z systemów czy kodów, w których są osadzone. Inna jest sytuacja tekstów niejako wewnętrznie skonfliktowanych, wyłaniających swe znaczenia w toku rozwijania się tkwiących w nich sporów semantycznych, a zatem — semantycznie zaktywizowanych. A takie są właśnie teksty samozwrotne, autotematyczne.

Czy nie należy jednak pozostawić im miana owej samozwrotności i nie łączyć z nimi problemów intertekstualizmu? Można by oczywiście tak postąpić, zwłaszcza gdyby chodziło o przejawy wewnętrznej intertekstualności mającej charakter obligatoryjny, takiej, jaka występuje np.

[18] W sprawie „wykładników" intertekstualności biorę pod uwagę rozważania R. Nycza: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992. Na temat intertekstualności obligatoryjnej zob. M. Riffaterre *La trace de l'intertexte*, „La pencé" 1980 nr 215.

w stylizacji. Wydaje się wszakże, że w kręgu czynności intertekstualnych pełnych dynamizmu[19], przejawiającego się w poszukiwaniu odniesień, które by użyczyły sensu tekstowi — szczególnie wyrazistego tam, gdzie możliwy jest wybór między różnymi intertekstami — mieści się również zjawisko konfliktów przebiegających wewnątrz jednego tekstu. Stąd też projekt mówienia o intertekstualności wewnętrznej jako o specyficznym ujęciu autotematyczności czy autoreferencjalności.[20] Zjawisko to można by bardziej obrazowo nazwać fenomenem „dzieła w ruchu", czyli dzieła ujawniającego swe znaczenie nie jako odpowiednik statycznych reguł, lecz jako dialogowy, pełen konfliktów proces.

Rodzi się jednak pytanie, w jaki sposób wyodrębnić owe „dzieła w ruchu", zbudowane na wewnętrznych napięciach semantycznych, z całości literatury niesystemowej. Odpowiedzi mogą być różne — zależnie od sfery myślenia czy dyscypliny naukowej, w którą problematyka tego typu jest wpisana. Przede wszystkim więc rozważa się pojęcie literatury kreacjonistycznej jako przedstawiającej empiryczny proces własnego powstawania. Prezentującej zatem — często w równoległych komentujących tekstach — informacje o biografii twórcy jako piszącego, a także jako „pozaliterackiej" osoby, o operacjach twórczych, takich jak: planowanie utworu w sensie paradygmatycznym i syntagmatycznym, ujawnianie aktów decyzji twórczych dotyczących fragmentów projektowanych lub wyborów materiałów już istniejących, „potekstowe" refleksje na temat elementów już napisanych i korektur na nich dokonywanych, akty przypominania sobie „faktów" lub fragmentów tekstu, albo twierdzenia o wątpliwościach dotyczących przypomnień lub luk w pamięci. To wyliczenie, które można kontynuować, mówi oczywiście o przedstawionych operacjach kreacyjnych i dotyczy wyłącznie zjawisk literackiej prezentacji psychologii twórczości. Sam fakt sproblematyzowania w takich tekstach procesu kreacji każe zaliczyć je do kręgu

[19] O dynamizacji semantycznej wynikającej z relacji intertekstualnych pisze R. Lachmann *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*, w: *Das Gespräch*, hrsg. K. Stierle, R. Warning, München 1984, s. 136.

[20] O intertekstualności wewnętrznej pisano w innym znaczeniu niż tu zaproponowane. R. Grubel używał terminu *Intextualität*, mając na myśli przytoczenia obcych tekstów w ramach dzieła. (*Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte*, w: *Dialog der Texte*, hrsg. W. Schmidt und W. D. Stempel, Wien 1983, s. 222). L. Dällenbach stosował termin *autotexte*, nie wiążąc go z teorią intertekstualizmu. (*Intertexte et autotexte*, „Poétique" 1976 nr 27).

semantyki dynamicznej. Elementy kreacyjności tekstu nie muszą być zresztą sygnalizowane drogą specjalnego komentarza. Zwłaszcza alternatywność różnych wersji przez sam fakt swego zaistnienia ujawnia taką sytuację.

Na zupełnie inny aspekt „literatury w ruchu" zwraca się uwagę wtedy, gdy podnosi się fakt, iż literatura tego typu (przede wszystkim proza narracyjna) ujawnia możliwy status kreowanego przez siebie świata, przy czym określenie „możliwy" jest tu postulowane jako opozycja do takich terminów, jak „realny" czy „aktualny". Takie ujęcie metafikcji skłania do zajęcia się „semantyką możliwych światów" (ogólniej: semantyką modalną) i budowania definicji możliwości, aktualności, czy realności świata powieści. Rezultatem takich rozważań ma być uchwycenie i poklasyfikowanie metod, przy użyciu których metafikcja manipuluje strukturą świata przedstawionego, poddając go refleksji i zabiegom komplikującym. Taka semantyka, problematyzując możliwości, wydaje się stanowić specjalną odmianę literackiej ontologii jako refleksja zainteresowana statusem bytowym świata przedstawionego (szczególnie zróżnicowanym w powieści metafikcyjnej, operującej w dużym stopniu pojęciem możliwości).[21]

Na inny jeszcze aspekt metafikcji nakierowana jest refleksja zainteresowana aktami znaczeniotwórczymi (traktowanymi niepsychologistycznie), aktami, które w literaturze omawianego typu mają charakter niekonwencjonalny, pozasystemowy i szczególnie wyrazisty. Akty te przebiegają jakby wbrew przyjętym algorytmom kształtowania tekstów, opartym na zaakceptowanych regułach. Odsłaniają swój charakter konfliktowy, a zarazem twórczy, budują często znaczenia stanowiące układy przeciwstawne na zasadzie wewnętrznej intertekstualności, która wyraża się w postaci metafikcjonalnych aktów wyboru wśród możliwości otwieranych przez tekst. Podstawowym przejawem tych aktów są alternatywy bądź dysjunkcje. Tą pragmatyczną, a zarazem alternatywną teorią „powieści w ruchu" chcę się nieco bliżej zająć, przeciwstawiając ją ujęciu zagadnienia stosującemu pojęcie „semantyki możliwych światów" i omijając implikowane przez ową koncepcję pytania z zakresu literackiej ontologii.

[21] W akapicie tym nawiązuję w sposób luźny do rozważań zawartych (zwłaszcza na s. 62–63) w erudycyjnej książce A. Łebkowskiej *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991.

Czy semantyka „możliwych światów"?

Miazga Jerzego Andrzejewskiego to utwór prezentujący na tle literatury polskiej duży stopień nasycenia zabiegami metafikcyjnymi. W skład tekstu powieści wchodzi, jak wiadomo, obszerna część zatytułowana *Intermedium czyli Życiorysy Polaków*. Jeśli przyjmie się świat ludzki zaplanowany w owym *Intermedium* za „świat aktualny", tj. za założony i nie kwestionowany, wówczas właściwości „świata możliwego" przypisać by można konstrukcjom semantycznym fabularnych fragmentów *Miazgi*. Przytoczmy pewne z tym związane refleksyjne wypowiedzi narratorskie:

gdy pisałem tę scenę [medytuje narrator na temat typowego fikcjonalnego fragmentu *Miazgi*] nie miałem jeszcze całkiem jasnej koncepcji, w jaki sposób włączyć do *Miazgi* życiorysy poszczególnych postaci (sc składające się na *Intermedium*). Jeśli czytelnik zainteresuje się tą książką — nie będzie się, jak myślę, niecierpliwić, gdy natrafiwszy w tekście postać, o której nic nie wie, poszuka informacji w *Życiorysach*.[22]

I refleksja dalsza:

Erykowi Wanertowi wymyśliłem całą jego filmową twórczość, dziecięco-młodzieżową biografię także, lecz jego życie prywatne w latach ostatnich to zupełna mgła. Już nie chcę nawet myśleć, jakie luki w życiorysie posiada Adam Nagórski. Wyobraźnia kształtując określoną postać, jeśli się u samego początku zwiąże z postacią autentyczną — czerpie z owej postaci ogromną korzyść, lecz w pewnym momencie, gdy się chce od niej odbić, czuje się bezradna i sparaliżowana [...]. Tylko wszystko wymyślając jest się swobodnym i suwerennym [s. 210].

Wszystkie takie refleksje wyraziście charakteryzują opozycję ustalonego w *Życiorysach* i, rzec można, niezmiennego i realnego oblicza postaci powieściowej i tych jej elementów, które mogą zaistnieć zależnie od suwerennej i nieustannie płynnej wyobraźni i muszą rozegrać jakąś partię na tle zastanej przestrzeni społecznej. Istotną zatem funkcję układu odniesienia dla tego „co wolno" w tej powieści, odgrywa założony system biograficznego informatora. Mają tu jednak niewątpliwie swe znaczenie ogólne normy realności: generalna norma logicznej możliwości oraz pozaliterackie zasady realności — wyznaczane przez określone założenia i obyczaje kulturowe. W wypadku *Miazgi* ważne jest też dostosowanie figur powieściowych do zupełnie konkretnych wzorców

[22] J. Andrzejewski *Miazga*, Warszawa b. d. (prawdopodobnie 1992), s. 148. W dalszym ciągu cytuję *Miazgę* wg tej edycji.

osobowych, jako że zalicza się ona niewątpliwie do powieści z kluczem.

To jednak nie wszystkie układy odniesienia *Miazgi*. Słusznie bowiem pisano o podłożu „twardej" tradycji w tym utworze — tak niekonwencjonalnym.[23] Podłożem tym jest właściwa dziełom powieści realistycznej rama prawdopodobieństwa. Posłużmy się przykładem drobnym i w swej drobiazgowości noszącym niewątpliwie cechy ludyczności. Oto Konrad Keller w dniu swego niedoszłego ślubu, nękany nagłym bólem zęba, rad by pomóc sobie zażyciem tabletki przeciwbólowej. Przy założeniu jednak, że w przeciwieństwie do swej ulegającej farmakomanii narzeczonej, Moniki, Konrad, wróg wszelkich leków nie posiada pożądanych środków, a w porze nocnej są one trudno osiągalne — narrator popada w zakłopotanie: „Jedno wydaje się konieczne — pisze — komplet proszków Moniki musi się znajdować w łazience i Konrad musi się o tym dowiedzieć" (s. 287). I tu dalszy problem: czy ma więc po nocy telefonować do narzeczonej, czy do kogoś z jej rodziny, czy przypadkowo ma odnaleźć poszukiwane leki? „Trochę to jednak naciągnięte" — martwi się narrator. I tutaj dalsze pomysły: „Mógłby — powiedzmy — zadzwonić do Eryka Wanerta. Może? Ale nie bardzo mi się to wszystko podoba" (s. 288). Nie podoba się oczywiście dlatego, że poczynione zostały wstępne założenia co do charakteru postaci (kontrast upodobań pary narzeczonych) i co do sytuacji (kontrast groteskowego bólu zęba i uroczystego faktu zaślubin, a także patetycznej roli Prometeusza, jaką ma kreować Konrad). A założenia takie, narzucając ramę prawdopodobieństwa, wymagają konsekwentnych kontynuacji.

Skąd jednak taka troska o szczegóły: niemal obsesyjne dywagacje nad sposobem telefonowania, szafką, tabletkami? Wynika to zapewne z zasady operowania szczegółem jako metodą urealniania. Czyżby więc należało opierać się w tej kwestii na Ingardenowskiej zasadzie wypełniania miejsc niedookreślenia? Odpowiedź musi być złożona: jeśli o realności czy aktualności światów przedstawionych decydować mają ich odnoszenia do pewnych norm pozaliterackich, to nie podobna owej „zasady wypełniania" uznać za kryterium uniwersalne, normy te bowiem mogą nie mieć nic wspólnego ze szczegółowością. Można natomiast

[23] Zob. T. Walas *O „Miazdze" Jerzego Andrzejewskiego, czyli o walce z szatanem...*, „Pismo" 1989 z. 4.

potraktować tę zasadę jako ważną na tle pewnej konwencji literackiej, a taką jest właśnie konwencja tradycyjnej powieści realistycznej.[24] Z tym jednak, że poddanie się owej konwencji w jej krańcowej drobiazgowości podszyte jest tutaj żartem i ironią.

Przytoczone przykłady refleksji metafikcyjnej interpretowane tu były jako dotyczące stopnia bliskości świata przedstawionego w powieści wobec normy r e a l n o ś c i, którą nazwałbym pozaliteracką normą ontologiczną, ewentualnie wobec normy r e a l i z m u — właściwej pewnym regułom literackim. Zainteresowanie powieściową realnością uważam wszakże za związane z poważnymi problemami ontologii i semantyki możliwości i nie jest ono przeze mnie preferowane w rozwiązywaniu problematyki „powieści w ruchu". Sądzę bowiem, że wydobyte z tekstu *Miazgi* dywagacje czy opozycje stanowiące o jej metafikcyjności nie stanowią problemów tak czy inaczej rozumianej ontologii literackiej, lecz zagadnienia pisarskiej pragmatyki i winny być raczej opisywane językiem semantyki alternatyw, nad którym wypada się obecnie skupić.[25]

Wśród alternatyw

Pojęcie alternatywy obejmuje w literaturze — może paradoksalnie — zjawiska brulionowości, szkicowości, fragmentaryczności. W brulionie trudno mówić o różnych formach i odniesieniach realności, w jego otwartym tekście działa przede wszystkim napięcie semantyczne, wola wyboru. W *Miazdze* rodzajem brulionu jest *Intermedium*, a omawiane w nim *Życiorysy Polaków* nie budują żadnego układu linearnego, stanowiąc sieć biograficznych wątków postaci wypełniających społeczną przestrzeń dokoła Adama Nagórskiego. *Życiorysy Polaków* traktowane być mogą jako rodzaj s ł o w n i k a stanowiącego podstawę do budowy wypowiedzi składających się na powieść. Jeśli zaś zwrócić uwagę na powiązanie (przez pokrewieństwa i inne relacje) osób, których losy *Życiorysy* podają, a więc na fakt, że mamy tu do czynienia z uporządkowaną „mapą" pewnego środowiska — uznać można *Inter-*

[24] K. Bartoszyński *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, w: *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985.

[25] Rozważania tu sygnalizowane mają w pewnym stopniu charakter polemiczny wobec „semantyki możliwych światów" stanowiącej ważny element analiz A. Łebkowskiej, op. cit.

medium za s y s t e m j ę z y k a warunkującego powieściowy dyskurs. Zaprojektowanie takiej sieci czy „mapy" stanowi zalążek utworu, a zarazem wyzwanie semantyczne przeciwko pisaniu regularnej powieści, w kierunku aktywnego dokonywania wyborów wśród alternatyw fabularnych, jakie w ramach tego układu można uruchomić.
Alternatywność uwarunkowana przez niezorganizowany szkic (noszący wszakże zapowiedź jakiejś linearności) lub przez czysto przestrzenny układ, można uznać za najbardziej elementarną propozycję aktywności semantycznej. Inna jest sytuacja, gdy fragmenty podlegające alternatywie są już gotowe, ale decyzja wyboru jest jeszcze bardzo niedojrzała i dokonanie go mogłoby poważnie wpłynąć na rozwój tekstu. Tak np. problem rozwoju postawy Nagórskiego wobec ważnej w jego życiu osoby zwanej Nike, zapowiedziany jest następującą alternatywą: „W tej sytuacji monolog Nagórskiego może być mniej więcej taki: Ty jesteś moją chorobą, ciebie pokochałem (...) albo: posłuchaj, wtedy, gdy wróciłem pod wieczór z samotnego spaceru". Zasadniczość podsuwanego tu wyboru i obszerność odpowiadających mu tekstów każą widzieć w tej alternatywie raczej przejaw otwartości znaczeniowej szkicu czy brulionu, niż chwilowe zachwianie semantyki tekstu bliskiego ukończenia.
Od alternatyw niejako podstawowych i sąsiadujących z poziomem brulionu wiedzie droga ku propozycjom wyboru, jakiego dokonać wypada w ramach tekstu już niemal ukształtowanego. Tu chyba właśnie zaliczyć trzeba często analizowane zwroty zaczęte od „może", „prawdopodobnie", „chyba". Oto fragment sceny z udziałem Moniki i Raszewskiego:

nie jest wykluczone, że plecami do siebie, zasłaniając w ten sposób Monikę, chwyci jej rękę i mocno w przegubie ściśnie [...]. Wiedziałem, że dojdziemy do porozumienia. Po co to zrobiłaś, idiotko? Bardzo prawdopodobne, że odpowie słowami męża: Nie wiem [s. 105–106].

Występujące w tych cytatach zwroty: „nie jest wykluczone", „bardzo prawdopodobne" stwarzają alternatywę prywatywną: człon opozycyjny jest pusty, jest jedynie brakiem odmiennego rozwiązania sytuacji. Tego typu układy często występują zwłaszcza w relacjach rekonstruujących wspomnienia, np. w *Strefach* Andrzeja Kuśniewicza. Wówczas „może" czy „prawdopodobnie" sygnalizuje element przypomnień poddany zakwestionowaniu, ale często nie otwierający możliwości zastąpienia go

innym — alternatywnym. W *Miazdze*, w której kreacyjność ma charakter raczej manipulowania materiałem gotowym (*Życiorysy*!) lub częściowo gotowym, częściej aniżeli poszukiwania w złożach pamięci, częściej więc niż alternatywy prywatywne pojawiają się propozycje wyboru między dwiema określonymi ewentualnościami.

Jakkolwiek mówiłem o wielu odmianach alternatywności w „powieści w ruchu", wszystkie jedną miały właściwość: były alternatywami zapowiedzianymi, ale nie rozwiniętymi przez konsekwentną kontynuację, nie prowadzącymi do powstania świata alternatywnie rozdwojonego. Przeciwnie, bywały jakby zapomniane w dalszym ciągu rozwoju tekstu. Jest jednak w *Miazdze* alternatywa wciąż obecna, układ wewnętrznej intertekstualności nieustannie mobilizującej semantykę dzieła. Chodzi tu oczywiście o przedstawienie wesela, jakim by być miało, i wydarzeń, jakie nastąpiły zamiast niego i stały się parodią. Dlatego nie jest to powieść jednej lektury, lecz typowy utwór dwu- czy wielolekturowy. W odczytywaniu *Miazgi* dokonuje się bowiem nie tylko interpretacja części dalszych poprzez znajomość wcześniejszych, ale również interpretacja części wcześniejszych poprzez dalsze — nieznane w pierwszej lekturze.

Miazga jako powieść oparta na podstawowej alternatywie, na wewnętrznej grze intertekstualnej, może być zaliczana do tekstów pozasystemowych, odpowiadających aktywistycznej semantyce. Niemniej owa fundamentalna alternatywność powieści jest zorganizowana i wyartykułowana bezpośrednio w części III (*Non consummatum*) przez przytoczenie dosłowne (s. 471–473) fragmentu z części I (*Przygotowanie*, s. 48–50), i określenie go formułą „Miało być" inicjującą opis domniemanego wesela. Następnie zaś przez zastąpienie go fragmentem przeciwstawnym (s. 474–484) określonym terminem: „A jest", wprowadzającym inną wersję imprezy w Jabłonnie. Oczywiste jest zresztą, że funkcja nowej wersji dotyczy nie tylko zastąpienia zaniechanego fragmentu, lecz i kontynuacji rozdziału. Świadczy o tym choćby paralelność nader ekspresywnych zakończeń obu wersji, w których podstawową rolę gra osoba Marka Kurana.

Była wyżej mowa o alternatywności sygnalizowanej, ale nie z r e a l i z o w a n e j. Dwie wersje *Miazgi* dostarczają przykładu alternatywy nazwanej i u r z e c z y w i s t n i o n e j. Z punktu widzenia logicznego można by tu mówić o dysjunkcji, jako że dwie serie zdarzeń w Jabłonnie nie mogą współzachodzić. Celowość takiej formuły podważa jednak

wyraźna relacja intertekstualna wpływająca na nieustanne nakładanie się na siebie obu wariantów. Niemniej warianty te są wyraźnie wyodrębnione, a także pomieszczone w przeciwstawnych miejscach tekstu. Na tym tle widać wyraźnie, iż zabiegiem, który najdalej posuwa uruchomienie napięć semantycznych tekstu, a zarazem zespala przeciwieństwa, nie jest narratorskie wyznaczanie członów alternatyw, lecz prezentacja ich, by użyć terminu krytyka, jako *Self-Apparent Word* — ujawnianie się samoistne.[26] Taka samoprezentacja odmiennych wersji tekstu narzuca odbiorcy tendencje do dokonywania interpretacyjnych wyborów, które mogą kolejno okazywać się niesłuszne i prowadzić do sprzeczności, a zatem nigdy nie mogą być skorygowane, ani uprawomocnione.

Ten typ taktyki realizują analizowane wielokrotnie powieści Robbe–-Grilleta czy Italo Calvino, z polskiej zaś literatury odnaleźć go można w *Górach nad Czarnym Morzem* Wilhelma Macha. Akcja tej powieści, w której podstawową rolę grają fragmenty z „nieaktualnego" planu czasowego nasuwa szereg pytań dotyczących wzajemnych relacji podstawowej grupy osób. Są to pytania o ojcostwo, macierzyństwo, o stosunek braterstwa, o faktyczne czy przybrane imiona, o morderstwo wreszcie. Pytania zatem znane już najodleglejszej tradycji romansów i żywotne w powieści detektywistycznej. Rzecz jednak w tym, że trudno byłoby dopatrzeć się w *Górach* typowej dla historii kryminalnej drogi od zagadki, poprzez odpowiedzi mylące — ku rozwiązaniu. Panuje tu raczej ciągła alternatywa i współobecność różnych wersji zdarzeń, nieustanna konieczność zaprzeczania chwilowo przyjmowanym wersjom. Ta sieć, którą nazwać by można dyseminacyjną, nie jest jawnie proponowana przez narratora i spełnia w pewnym stopniu postulat samoprezentacji. Niemniej pod koniec powieści spotkać można dyskursywne motywacje takiej metody. Oto jedna z nich:

> Wszystko jest j e d n y m, zawiera implicite rozpaczliwą kontrformułę dezintegracji — w owej j e d n o ś c i nie ma możliwych do uchwycenia spoistych przebiegów, cała ta jedność i wszystkie jej cząstki wibrują nieustanną przemianą i samoniweczeniem.[27]

[26] J. Klinkovitz *The Self-Apparent Word. Fiction as Language — Language as Fiction*, Carmondale 1984, s. 86–121.

[27] W. Mach *Góry nad Czarnym Morzem* (w jednym tomie z: *Życie duże i małe*), Łódź 1984, s. 326.

Konkluzja

Wypada wrócić do określenia przebiegu całości rozważań. Punktem wyjścia było zainteresowanie — dość obszernie prezentowaną — semantyką aktywistyczną, uruchomiającą znaczenie przede wszystkim w ramach pozasystemowych, w odniesieniach intertekstualnych. Szczególnym terenem występowania tego typu mobilizacji znaczeniowej jest w moim rozumieniu typ literatury nazywany ogólnie „powieścią w ruchu", w której znaczenia rodzą się na tle wewnętrznego, pełnego niepokoju układu intertekstualnego. Niepokój ów różnie można charakteryzować: jako ujawnienie psychologicznych mechanizmów kreacji, jako uruchomienie gry statusów możliwościowych czy ontologicznych różnych elementów świata przedstawionego, jako wreszcie prezentowanie alternatyw lub dysjunkcji. Każdej z tych charakterystyk przyznać można jakąś część racji. Ostatnie wszakże określenie mieszczące się w sferze tekstowej pragmatyki wydaje się ujmować najwłaściwiej to, co się dzieje w zakresie znaczeń opisywanych tekstów powieściowych. Pojęcie alternatywności, opisując wymienność różnych elementów tekstów, ujmuje tym samym procesy ujawniania czynności kreacyjnych (m. in. zjawisko brulionowości), które są stale procesami wyboru. Obejmuje też, a raczej właściwie nazywa, zjawiska różnic statusu ontologicznego rozmaitych fragmentów czy warstw utworu. Nie o statycznie rozumianą aktualność czy realność chodzi bowiem w „powieści w ruchu", lecz o ujawnianie alternatywnej gry różnych statusów ontologicznych lub różnych konwencji realizmu.

Twierdzenie o dekonstruującym oddziaływaniu samoodniesienia dotyczy wielu typów wypowiedzi filozoficznych, podobnie jak rozpatrywanej tu „literatury w ruchu". W filozofii świadomość nieuchronnego kwestionowania własnych podstaw prowadzi do penetracji punktów wyjścia, do poszukiwania „pewności" — tak istotnego np. w fenomenologii. W literaturze czynność ujawniania kreacji czy, mówiąc ogólniej, operowanie alternatywnością, powoduje zachwianie fikcji — jeśli uważać za fikcyjne przedmioty nacechowane specyficznym sposobem istnienia, odmiennym od przyjętego w danym układzie czasowo-przestrzennym.[28] Ów bowiem fikcjonalny sposób istnienia

[28] J. Landwehr *Fikcyjność i fikcjonalność*, przeł. A. Nasiłowska, „Pamiętnik Literacki" 1983 z. 4, s. 301.

zachowuje swą trwałość w określonym systemie semantycznym — nie poddawanym ani zabiegom uwiarygodniania, ani nie kwestionowanym. Rozchwiewając system warunkujący fikcję, „powieść w ruchu", co jest istotne, samej fikcji nie unicestwia. Czyni ją natomiast niejako przedmiotem próby i obserwacji[29], a zarazem odbiera jej powagę i użycza charakteru ludycznego.

Zjawisko igrania fikcją szczególnie wyraźne jest w *Miazdze*, utworze w którym współzawodniczą ze sobą różne pomysły fikcjonalne. Kłopoty i twórcze zmagania prezentowane w tekście mieszczą się przecież w obrębie zabawy, widocznej tam zwłaszcza, gdzie narrator znajduje się na pograniczu powieści tradycyjnej i „literatury alternatyw". Inaczej rzecz formułując, powiedzieć można, iż struktura semantyczna *Miazgi* polega na dynamicznym próbowaniu znaczeń drogą ich kreowania, kwestionowania, a często unicestwiania. Sądzę, że taka charakterystyka istotnych właściwości tej powieści pozwala umieścić ją w obrębie zjawisk semantyki dynamicznej, której znamieniem jest relatywizm i związana z nim postawa poszukiwania, tej semantyki, którą uznałem za ważny wyznacznik tendencji postmodernistycznych. Znaczyłoby to, iż *Miazga* i niektóre inne polskie teksty narracyjne ostatnich dziesięcioleci dają się opisać przy użyciu terminów pewnego prądu literackiego, którego elementy są analogiczne wobec składników obszernego zespołu cech konstytuujących postmodernizm. Prąd ten nazwać by można — za Nyczem — sylwizmem, może — kreacjonizmem, może inaczej. Nie podobna mu jednak przydać miana postmodernizmu, tak z uwagi na rozległość treści owego pojęcia, jak i ze względu na niefortunność takiego określenia w kontekście tradycyjnej terminologii historii polskiej literatury.

[29] Klasyczna wypowiedź na ten temat: R. Federman *Surfikcja — cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska*, op. cit.

German Ritz

Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Lwowa

W latach osiemdziesiątych nad rozwojem polskiej prozy zaciążył wyraźny kryzys, którego korzenie sięgają głęboko w lata siedemdziesiąte. Pojawiły się interesujące propozycje czy pojedyncze utwory — mogę się tu powołać na przykłady Huellego, Rylskiego a może też i Szewca. Ich wspólną cechą jest jednakże usytuowanie na obrzeżach literatury. Głos wiodący przejęli od dawna poeci — i stało się tak nie bez historycznych podstaw. Liryka odgrywała w rozwoju literatury powojennej zawsze ważną rolę. Przyznanie nagrody Nobla Miłoszowi i międzynarodowe uznanie dla takich poetów jak Herbert, Różewicz czy Szymborska, rzecz nieoczywista w obliczu marginalizacji poezji na Zachodzie, podniosły znaczenie polskiej liryki.

Z dzisiejszego punktu widzenia można powiedzieć, że polska liryka zawdzięcza swój powojenny rozwój poetom, którzy reagowali na dwa podstawowe zjawiska w polskiej kulturze po 1939 roku: na totalne zagrożenie zewnętrzne podczas II wojny światowej i na wewnętrzne wyobcowanie w różnych fazach realnego socjalizmu. Tu należy umieścić jako nestorów Miłosza, Herberta i, oczywiście, Różewicza.

Poezja pokolenia '56, na przykład Bursy, ale przede wszystkim Grochowiaka, nie zdołała uwolnić się od ciężaru przeżycia pokoleniowego, jakim było zetknięcie z oficjalnie zadekretowanym kłamstwem stalinizmu. Jej siła tkwiła w geście buntu, w oskarżeniu i jego emocjonalnej wyrazistości. Model liryki tego pokolenia, silnie naznaczony czasem historycznym, nie pozwala jednak na całościową wizję powojennej rzeczywistości, co można powiedzieć także i o prozie tej generacji. Dla wielu, a przede wszystkim dla największych z tego pokolenia, gest buntu staje się sposobem bycia. Egzystencjalny dramat to najważniejsze przesłanie tej generacji. Jedną z bardziej interesujących prób wydobycia się z tego modelu prozy podjął w latach osiemdziesiątych Marek Nowakowski.

Jedyną przekonującą kontrpropozycję wobec modelu liryki powojennej, obowiązującego aż do lat sześćdziesiątych, przedstawił po 1956 roku Białoszewski. Mimo redukcji obrazu rzeczywistości do codziennej prywatności bohatera — „Mirona", konkretnego mieszkańca miasta, pojawiają się u niego nie tylko wielkie tematy, lecz także, jakby sam z siebie, wyrasta własny styl. Jego dzieło jest w rezultacie pod względem stosunku do języka, do gier słownych, w rozumieniu istoty literackości i w traktowaniu prywatności wyraźnie jeszcze jednym przykładem modernizmu, a węziej — przedłużeniem linii rozwojowej awangardy. Różni się tym też Białoszewski zasadniczo od Miłosza, Herberta i, co bardziej skomplikowane, także od Różewicza, którzy w inny sposób w swojej twórczości dystansują się wobec awangardy.

W takim uporządkowaniu wielkich nazwisk liryki powojennej, gdy po jednej stronie umieścimy Miłosza, Herberta i Różewicza, po drugiej zaś — samotnie — Białoszewskiego, chodzi mniej o dający się rozszerzać układ antagonizmów, ale raczej o ustalenie pewnego punktu wyjścia. Na początku lat siedemdziesiątych podobnie postępował Błoński posługując się przykładami Przybosia i Miłosza, co skorygował Balcerzan sytuując po jednej stronie Miłosza i Przybosia, po drugiej zaś Białoszewskiego[1]. Ważna jest zasada: i Błoński, i Balcerzan ujmowali rozwój literatury powojennej w prostym modelu binarnym, jako przeciwstawienie awangardy i prób jej przezwyciężenia, przy czym ta druga postawa, co widać dopiero dziś, wiodła w kierunku postmodernizmu.

[1] J. Błoński *Bieguny poezji*, w: *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197–210; E. Balcerzan *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, tamże, s. 212–227.

Współzależność ta nabiera wagi, gdy chcemy ocenić rolę Nowej Fali, czyli pokolenia '68, na mapie literatury polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W pierwszych latach Nowa Fala czerpała wiele z tak zwanej poezji lingwistycznej, w tym poezji Białoszewskiego, jednakże, przy swoim politycznym rozumieniu literatury, estetyczną grę uprawiała wyłącznie z językiem istniejącym i osadzonym w rzeczywistości.[2] Filozofia języka lingwistów została zredukowana do odkrywania schematów myślowych propagandy, to znaczy do zdemaskowania nowomowy.

Nie dziwi, że pokolenie następne po Nowej Fali lepiej przyswoiło sobie zdobycze Białoszewskiego niż ci pierwsi „uczniowie". „Nowe roczniki" z połowy lat siedemdziesiątych wprawdzie nie chciały być uważane za konformistów, czuły jednak wewnętrzną obcość wobec nasilającej się politycznej polaryzacji polskiej inteligencji. Dla wielu jej przedstawicieli (Schubert, Musiał i inni) patronami stali się Gombrowicz i Białoszewski. Generacja „nowych roczników", ostatnia z grup popieranych przez mało już wymagający ideologicznie mecenat państwowy, a przy tym wyjątkowo liczna, w niesprzyjającym klimacie postsocjalizmu utraciła własny głos, a przynajmniej nie wypracowała go w ostatnich latach na tyle wyraźnie, by można było łatwo identyfikować jej przedstawicieli. Poeci tacy jak Polkowski czy Maj, którzy pod względem biograficznym należą do tego właśnie pokolenia, rozwijali się inaczej — wiążąc się z kulturą nieoficjalną czy też opozycyjną. Obaj są zresztą ważnymi postaciami reorganizującego się życia literackiego, ale nie różnią się wyraźnie od formacji nowofalowej.

Dla pozycji Białoszewskiego oznacza to jednak, że zabrakło przedłużenia jego modelu poetyckiego, a jego uczniowie, jeśli w ogóle piszą, będą musieli długo czekać pod drzwiami redakcji. Od śmierci Białoszewskiego (1983) różne grupy starają się — bezskutecznie — podnieść go do rangi klasyka. W ten sposób jedno z największych osiągnięć polskiej literatury lat siedemdziesiątych stało się zamkniętym paragrafem historii literatury. Jeśli dziś usiłujemy ocenić prądy produktywne, mogące służyć dalszemu rozwojowi literatury, zwracają uwagę przedstawiciele Nowej Fali lub dokładniej — poszczególni twórcy niegdyś ją współtworzący. W tym pokoleniu pojawiły się bowiem wielkie nazwiska: Barańczak, Korn-

[2] Por. T. Nyczek *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „pokolenia 68"*, Londyn 1985.

hauser i Zagajewski, choć każdy z nich reprezentuje obecnie inną drogę rozwoju. Nowa Fala odcisnęła się w życiu literackim lat siedemdziesiątych bardziej przez swój program niż poprzez wiersze. Jej rozrachunek z różnorodnymi eksperymentami formalnymi w literaturze po 1956 roku i z ograniczoną wolnością Polski gomułkowskiej odsłonił kłamstwo tego czasu.[3] Mimo oburzenia niektórych koryfeuszy literatury wobec takiego wyzwania, program Nowej Fali w ciągu niewielu lat stał się podstawą nowego modelu, który w drugiej połowie lat siedemdziesiątych a przede wszystkim w latach osiemdziesiątych doprowadził do tego, że drugi obieg można było uważać za kulturę alternatywną, obejmującą wszystkie dziedziny życia. Z tym programem zaczęło wtedy też utożsamiać się wielu znakomitych autorów, wcześniej przez Nową Falę atakowanych, jak Herbert, Andrzejewski czy Brandys.

Sami przedstawiciele Nowej Fali już na początku lat osiemdziesiątych dostrzegali niekiedy negatywne skutki nowego zaangażowania literatury, jak „jednogłosowość" i artystyczne zubożenie. Naturalnie, również ze strony starszych pisarzy nie brakowało krytycznej rezerwy wobec wizji kultury opozycyjnej, jaką Polska zna od XIX wieku. Spośród nich przywołano tu jedynie Różewicza, ale jego próby zdystansowania się pod względem kulturowym i politycznym nie miały tego ciężaru, co na przykład wycofanie się Zagajewskiego z postulowanego w latach siedemdziesiątych programu literatury zaangażowanej, która w jego eseistycznej książce *Solidarność i samotność* została oceniona jako w sposób niezamierzony fałszywa. Rolę ważnego przykładu ostrzegającego przed skutkami jednostronnej polityzacji odegrał wobec Zagajewskiego Miłosz. Jego postawa dystansu stanowiła nowy, ożywczy wzór rozwoju literatury w latach osiemdziesiątych. Tak jak przezwyciężenie modelu krytycznej współpracy z reżimem i zaangażowanie w ruch opozycyjny mogły narodzić się tylko w Polsce po 1968 roku, tak ocena roli kulturalnej walczącego ruchu solidarnościowego wymagała spojrzenia z zewnątrz. Zagajewski stosunkowo szybko przechodzi od oceny Polski Jaruzelskiego do problemu trudniejszego: określenia sytuacji lat osiemdziesiątych z jej histerycznym poczuciem schylkowości, głęboką depresją, wszechogarniającą nierzeczywistością, którą usiłował opisać Brandys

[3] J. Kornhauser, A. Zagajewski *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974; S. Barańczak *Etyka i poetyka. Szkice 1970–1978*, Paryż 1979.

w latach siedemdziesiątych, a która objawiła się w pełni dopiero w niebywałej stagnacji czasów Jaruzelskiego, zmuszającej wielu artystów do milczenia. Polska lat osiemdziesiątych nie ma jeszcze swojego dzieła. Różnice, jakie dzielą dawnych sprzymierzeńców z czasów walki o nową literaturę po 1968 roku, można przypisać w dużym stopniu decyzji Kornhausera i Krynickiego, by pozostać w Polsce, podczas gdy Barańczak i sam Zagajewski przenieśli się na Zachód. Najbliższy swojej wczesnej liryce pozostał Julian Kornhauser. Krynicki wybrał drogę redukcji, co też wyraża otwarcie tytuł jego niedawnego zbioru *Niepodlegli nicości*. Jego twórczość staje się nieomal aforystyczna, posługuje się milczeniem — według określenia Lyotarda jest ono doskonałe, a dla modernistów i postmodernistów jest zamiennikiem piękna[4].

Wiersze? Głosy?
Skargi sarnie i wilcze.
Przeze mnie płynie *strumień*
piękności? Zwątpienia i żalu

Dlatego milczę.
[*1985/86*][5]

Barańczak, mimo że od 1980 roku w Ameryce, był jeszcze długo aktywny w umacnianiu kultury drugiego obiegu. Jego monografia Herberta kreuje go na najważniejszego przedstawiciela nowej literatury etyczno-moralistycznej, a zestawiona przez niego antologia *Poeta pamięta* rozciąga tę postawę na całą literaturę powojenną[6]. W twórczości Zagajewskiego pojawia się natomiast próba wpisania się w perspektywę postmodernizmu.

Autobiografia

Trzeba od razu zaznaczyć, że nowy ton w poezji Zagajewskiego spotkał się z nader chłodnym przyjęciem, a nawet negacją

[4] Na temat kategorii wzniosłości — por. *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grossenwahn*, „Acta Humaniora", Weinheim 1989. Użyte tu rozgraniczenie modernizmu i postmodernizmu zgodne jest z przyjętym w pracy J. F. Lyotarda *Postmoderne für Kinder*, Wien 1987 (por. s. 23, 24, 29).

[5] R. Krynicki *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989, s.1365.

[6] S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984; *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984*, Londyn 1987.

ze strony krytyki, także młodej, zarówno jako wyraz teraźniejszości, jak i pewna propozycja projektująca przyszłość.[7] Jedynie krakowski krytyk Tadeusz Nyczek, niegdyś kolega z tej samej grupy, ocenia efekty wyjazdu Zagajewskiego z Polski pozytywnie i stara się mu towarzyszyć. Barańczak w poświęconym Zagajewskiemu artykule ze zbioru krytycznego *Przed i po* (Londyn 1988) niemal nie odbiega do obrazu twórczości Zagajewskiego z lat siedemdziesiątych, to znaczy analizuje jedynie te wiersze, które mogą być traktowane jako świadectwo czasu — i zaspokajają pewien typ oczekiwań.

Biografia pokolenia '68 prawie nie różni się od tej, jaka stała się udziałem jego poprzedników (z 56 roku czy Pryszczatych) i jest to niemal jedna historia życia, wprawdzie nie w sensie autobiograficznym, ale jako pewne wzorcowe *curriculum vitae*, składające się niemal wyłącznie z doświadczeń o zasadniczej wadze. Pokolenia późniejsze nie mają tej biografii prawie wcale lub też jej nie zapisały. *Curriculum vitae* pokolenia '68 nie zawiera jednak elementu wzoru narodowego męczeństwa i bohaterstwa, stalinowskiego terroru i historii ideologicznego uwiedzenia. W ten sposób po raz pierwszy jednostkowe doświadczenie może uwolnić się od presji mitologizacji.

Oto moje krótkie życie
biegłem w pochodach skandowałem powietrze
tonąłem w rzece przyjaźni
głosowałem z zamkniętymi oczami
Jestem krótkowidzem mogłem zostać tylko inteligentem
[.....]
Krzyczałem ale coraz gorzej słyszałem swój głos
ale udało mi się to ukryć
Oto jest moje życie
wypchany ptak który uczy się latać
[*List. Oda do wielości*][8]

[7] Szczególnie krytycznie na zmiany zachodzące w twórczości Zagajewskiego zareagowali: R. Grupiński *Trasa ucieczki*, „Puls" nr 19/1986, M. Zaleski *Mądremu biada. Szkice literackie*, Paryż 1990, s. 141–147, a także M. Zieliński *Z Paryża do Lwowa*, „Wezwanie" 1989 nr 15. Przykładowy może być cytat z recenzji autorstwa młodego poety Marcina Barana: „Zebrane w tomie odsłaniają drażniącą monotonię i rozczarowują manierycznością. Odpychają swoim chorym pięknem." (*Logorea Lorda Chandrosa*, „brulion" 1990 nr 14–15).

[8] Cytaty na podstawie następujących wydań: *List. Oda do wielości*, Paryż 1983; *Jechać do Lwowa*, Londyn 1985; *Solidarność i samotność*, Paryż 1986; *Płótno*, Paryż 1990.

Dla poprzedników podstawowe było pytanie o wybór walki lub odmowę udziału w AK, przynależność do ZMP i PZPR. Na tę biografię składają się nie tyle decyzje, co pewna wyczuwalna dla podmiotu i jego otoczenia wewnętrzna przemiana. To życie nie przedostaje się na zewnątrz i jednocześnie jest ambiwalentne w swojej autoprezentacji.
Ambiwalencja stosunku do siebie wydaje mi się kluczem do świadomości i artystycznej biografii Zagajewskiego. Pojawiający się bardzo często u niego w latach osiemdziesiątych motyw otwartości (*Oda do wielości*) należy do biografii młodzieńca i nadaje jej kierunek. Określa się ją jednak tylko negatywnie.

Być w środku, nie poddając się wpływom ducha negatywnego, nie uciekając się do przemocy ducha nazbyt pozytywnego, nie ulegając rozpaczy, nie potępiając współczesnej cywilizacji; być przeciwnym totalitaryzmowi, ale nie definować się wyraźnie przez ten sprzeciw [...] być w środku nie płacząc, nie krzycząc, nie snując nadzwyczajnych, utopijnych planów. Być w środku to znaczy też widzieć całą pajęczynę sprzeczności, w której nieuchronnie tkwimy, i nie chcieć jej podrzeć [*Solidarność*, s. 18].

Jednoznaczność buntu i niezgody, tak wyraźna w powyższym cytacie, splata się z echem entuzjastycznej lektury postmodernisty czy nawet francuskiego klasyka. Jednoznaczność politycznego zangażowania, początkowo jako sprzeciw wobec policyjnych represji Marca 68, wydaje się u Nowej Fali jakby wzięta z zawnątrz. To ważne uszczegółowienie, które spowodowało „zdradę" Zagajewskiego i przejście na pozycje pluralistyczne czy postmodernistyczne, da się wytłumaczyć inaczej. W późnych wierszach ten stan wyzwala wspomnienie własnej młodości.
Zaangażowanie się po 68 roku oznaczało solidarność z podobnie myślącymi. Zamiast „ja" pojawiało się więc „my":

W liczbie mnogiej żyłem, żyliśmy
w liczbie mnogiej, wśród obcych sobie
przyjaciół i przyjaznych wrogów,
tak rzadko sam, sami, tak mało
samotności w tak samotnym
kraju. Nawet wiersze mówiły my, my wiersze, my linijki, my
metafory, my puenty. Ja
spało jak dziecko, pod płótnem
nieuważnego spojrzenia.
[*List*, s. 49]

Skoro związek jest przymusowy — rodzi protest, jak w tym odważnym wierszu z początku lat osiemdziesiątych, wątpiącym w „nierozerwal-

ność" solidarności. Późne lata osiemdziesiąte przyniosą wiele podobnych prób uwolnienia się spod presji społecznego obowiązku, podejmowanych z różnych stanowisk (na przykład film Kijowskiego *Stan strachu* czy powieść M. Bukowskiego *Oszustwo*). Charakterystyczne, że jedynie odniesienie do kontekstu powstania chroni tego rodzaju „wyznania zaangażowanego" przed banalnością. Protest i siła zerwania z „my" bierze się w tym wierszu ze wspomnień dzieciństwa. Obraz końcowy cechuje ambiwalencja. Sen dziecka pozostaje spokojny — to kraina „ja". Spojrzenie z zewnątrz tu nie wnika, „ja" pozostaje w swoim spokojnym świecie i bardziej się weń pogrąża, niż jest kształtowane i formowane z zewnątrz. Doświadczenie emigracyjnego dystansu poprzedziło u Zagajewskiego zerwanie z obowiązkiem społecznym, wiążąc się ze wspomnieniem „innego" dzieciństwa.
Obcość pozwala na nowo spojrzeć na najbliższe otoczenie:

W obcych miastach jest radość nieznana
zimne szczęście nowego spojrzenia.
[*Płótno*, s. 25]

Umożliwia ona czyste widzenie, które przedmiotów nie traktuje jako subiektywnych, będących tylko częścią własnego doświadczenia:

I nawet cierpienie nie jest aż tak
bardzo moje: miejski wariat bełkocze
w obcym języku, a rozpacz samotnej
dziewczyny w kawiarni jest jak skrawek
płótna w ciemnym muzeum.
[tamże]

Nie można jednak przeoczyć tego, że czyste spojrzenie Zagajewskiego odkrywa świat zdumiewająco stereotypowy. Obrazy współczucia są typowe, choć dalekie od kliszowości, a przez swoją elementarność pozwalają ująć przeżycie codzienności w ramy mitu.
Ważniejsze jednak niż zwykła reakcja wobec obcości i wyraźne połączenie samej twórczości z toposem wyobcowania jest szczególne doświadczenie pokoleniowe:

[...] W obcych miastach
oglądamy dzieła dawnych mistrzów
i bez zdziwienia rozpoznajemy własne
twarze na starych obrazach. Istnieliśmy
już wcześniej i nawet znaliśmy cierpienie,

tylko brakowało nam słów. W cerkwi
prawosławnej w Paryżu ostatni biali
siwi Rosjanie modlą się do Boga, który
jest młodszy od nich o stulecia i tak samo
bezradny jak oni. W obcych miastach
pozostaniemy, jak drzewa, jak kamienie.
[*Jechać do Lwowa*, s. 16]

Emigrant odkrywa, że w Paryżu jest przedstawicielem minionej epoki kulturalnej, kimś zapóźnionym.[9] To powoduje nie tylko poczucie mniejszej wartości, ale także sprawia, że „w obcych miastach" czuje się on, jak przedstawiciele emigracji romantycznej, świadkiem z wcześniejszego lub wręcz z prawdziwszego świata („jak drzewa, jak kamienie"). Zagajewski wystrzega się jednak (na razie?) wygłaszania nowych mesjanistycznych pouczeń. „Pierwotniejsza" świadomość w „bardziej rozwiniętych" miastach ożywia po prostu, w zetknięciu z różnym czasem i wielokulturowością, poczucie zmienności historycznej.

W cytowanych dotychczas wierszach (poza pierwszym, powstałym w latach siedemdziesiątych) dominuje postawa otwartości wobec świata, brak ograniczenia narodowością czy polskością. W wierszu *Bezdomny Nowy Jork* (z tomu *Jechać do Lwowa*) wyraźnie widać, że ta otwartość łączy się ze sposobem przywoływania przeszłości: pojawia się tam odwołanie do obrazu Vermeera. Ten typ odwołania do malarstwa ma w polskiej kulturze bogatą tradycję literacką, chociażby w esejach Herberta na temat malarstwa holenderskiego czy w takich wierszach, jak *Nic więcej* Miłosza i *Dwie małpy Breughla* Szymborskiej, należących do kanonu literatury powojennej. Zagajewski nie poprzestaje jednak na przywołaniu Vermeera, w chaosie scenek stara się uchwycić spojrzenie Boga, zgodnie z tęsknotą za metafizycznym zakotwiczeniem tego postmodernistycznego świata.

Spojrzenie w przeszłość uwolniło Zagajewskiego od ciążenia polskiej pośredniości. Jest to jednak droga bardziej skomplikowana i niewolna od elementów wtórności, widocznych przede wszystkim w żywiołowej metaforyce, prowadzi jednak ona do nowej koncepcji historii.

[9] Poczucie „zapóźnienia" pojawiało się także we wcześniejszych wierszach Zagajewskiego: „Robimy sobie zdjęcia / na których już za dziesięć lat / będziemy wyglądali jak dziewiętnastowieczni / studenci uniwersytetu w Dorpacie lub Grazu / niewiarygodni aż do przesady..." (*List*, s. 11).

Nowy poeta

Wizja nowego poety jest u Zagajewskiego rozdarta między stare a nowe, cechuje ją napięcie towarzyszące ambiwalentnym samookreśleniom. W dotyczącym poetyckiego warsztatu wierszu *R. mówi* obraz poety przybiera postać nienawistną — pojawia się jako szczur miejski czyli zwierzę będące tradycyjnie częścią apokaliptycznej metaforyki wielkomiejskiej. Szczur jest znakiem podwójnej natury, chaosu i irracjonalności, sił przenikających i niszczących cywilizację od wewnątrz: „Literackie szczury — mówi R. — oto kim jesteśmy" (z tomu *Płótno*, s. 23). Miasto — to przestrzeń, do której należy nowy poeta:

Znają nas wielkie miasta, gorący asfalt, dobroczynne damy,
nie widziały nas nigdy pustynie, ocean i gęsta dżungla.

Nowy poeta nie podejmie już romantycznego wzoru tworzenia w samotności, w pierwotnym pejzażu, przechowuje jednak pamięć o nim. Odziedziczone wspomnienie ożywia tę przeciwstawną, utraconą sferę, a romantyczny topos lasu czy wielokształtnego gaju staje się wymownym obrazem dzikości, oceanu i dżungli. Z tych obrazów wydobywa ich ekstremalne znaczenia.
Nowa samoświadomość obejmuje główną cechę współczesnej egzystencji: nieobecność boskości — jak w określeniu: „benedyktyni ateistycznej epoki", ale także utratę wiary w utopię:

Jesteśmy może przejściową formą w długim procesie ewolucji,
której cel, adres i sens nikomu nie zostały zdradzone.

Samopoczucie „ja" to histeryczna apokalipsa, powtarzalna i łatwo wyrażana przez „misjonarzy łatwej rozpaczy". W ogóle położenie współczesnego poety wyjaśnia się w negacjach i daje się określić tylko dlatego, że używa on ciągle pojęć z przeszłości (misjonarz, ewolucja). Tam jednak, gdzie wzrok nie koncentruje się na przeszłości, pojawia się natychmiast ambiwalentne napięcie między autentycznymi odpryskami codzienności jego życia a potencjalnymi skojarzeniami politycznymi, które owa codzienność kryje. Mundury wojskowe i stypendia twórcze z łatwością wikłają poetę — przez łańcuch automatycznych skojarzeń językowych — w rzeczywistość współczesnego totalitaryzmu:

— oświecone szczury w wojskowych kurtkach, w szynelach
potencjalnej armii oczytanego despoty; tajna policja

poety, który dojdzie do władzy na dalekim przedmieściu.
Szczury stypendiów, poufnych podań, uszczypliwych uwag.

Związek jest jednak niejasny i pozostaje dwuznaczny. Brakuje mu rozstrzygającego dystansu i moralno-etycznej jednoznaczności z 1968 roku.
W tym obrazie poety — oscylującego między bezpowrotnie utraconą przeszłością a teraźniejszością, w której rozróżnienie na przyjaciół i wrogów przestało być oczywiste, a despoci stali się trudni do zidentyfikowania — jedynym „pozytywnym" momentem pozostaje twórcza gra z językiem poetyckim, metafora i retoryczność, wyraźnie ujawniająca się w liryce Zagajewskiego z lat osiemdziesiątych.[10]

Opłacani jesteśmy złotym pieniążkiem bez wartości: rozkoszą
chwili gdy płomień metafory spaja dwa wolne dotąd przedmioty,
gdy spada jastrząb, komornik żegna się znakiem krzyża.

Metafora nie próbuje ująć doświadczenia, stać się wypowiedzią wprost o rzeczywistości, ale zestawia ze sobą dwie rzeczy, ujawniając ich zaskakujący związek. Dwa określające obrazy: spadanie jastrzębia i znak krzyża czyniony przez komornika, ujawniają ową czystą obrazowość, jakby niezależną od semantycznej aury, co w rezultacie nie prowadzi do oczekiwanego podsumowania myśli, lecz kończy się zaprzeczeniem:

Wiersz rośnie na
sprzeczności lecz jej nie zarasta.
[*List*, s. 34]

W zaprzeczeniu związku elementów i w rosnącym izolowaniu poszczególnych części przejawia się zarówno wymiar estetyczny, jak sama rzeczywistość:

Słuchałem pasji świętego Mateusza
która przemiania ból w piękno.
Czytałem fugę śmierci Celana,
przemieniejącą ból w piękno.

W korytarzach metra ból się nie przemienia,
tylko trwa, boli bez wytchnienia.
[*Jechać*, s. 40]

Estetyczne zrównanie muzyki Bacha z wierszem Celana wydaje się

[10] Metaforykę Zagajewskiego omawia T. Nyczek we wspomnianej już pracy.

zaskakujące. Trudno oczekiwać estetyki piękna od Celana, przedstawiciela niemieckiej awangardy, raczej już — doskonałości, jak tego dowiedli Adorno i Lyotard. To porównanie ujawnia podstawowy problem zależności Zagajewskiego (podobnie jak Miłosza i Herberta) od estetyki piękna, co określa również jego stosunek do postmodernizmu.
Odejście od awangardy i próbę jej przezwyciężenia Zagajewski przejął od swoich duchowych patronów, Miłosza i Herberta. Zastanawiające i u Miłosza, i u Herberta jest to, że wyraźne dystansowanie się wobec estetyki piękna w wierszach z różnych faz twórczości idzie w parze z nawrotem do niej i programowym jej podtrzymywaniem przy podejmowaniu pewnych szczególnych tematów, jak przeżycia wojenne czy czysta refleksja estetyczna (np. *Nic więcej* czy *W Warszawie* Miłosza, w *Pięciu* czy *Studium przedmiotu* Herberta). Opozycja wobec awangardy przynosi powrót do koncepcji sztuki jako lepszej rzeczywistości i zbliża do estetyki dziewiętnastowiecznej[11].

Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.
[Cz. Miłosz *Nic więcej*]

Zagajewski o tyle podziela skłonność do estetyki piękna, o ile jest ona wyrazem dystansu:

Tyko w cudzym pięknie
jest pocieszenie, w cudzej
muzyce i w obcych wierszach
[.....]
Każde on
jest zdradą jakiegoś ty, lecz
za to w cudzym wierszu wiernie
czeka chłodna rozmowa.
[*List*, s. 25][12]

Dystans pojawia się u Zagajewskiego wraz z nowym doświadczeniem

[11] „W przeciwieństwie do piękna, które rodzi się spontanicznie jako wynik wolnej gry między odwzorowaniem a rozumieniem, prowadząc do subiektywnego, ale i powszechnego ujęcia, wzniosłość jest poczuciem dwufazowym, «mieszanym» (jak ujmował to Schiller). Składa się z dwóch momentów, które nie muszą być przeciwstawne, mianowicie z pożądania i odrzucenia." (*Das Erhabene*, op. cit. s.8).

[12] Ten także wiersz jest świadectwem dziwnego odczytania Celana jako reprezentanta estetyki piękna.

poety emigracyjnego oddalonego od Polski, przynosząc też uwolnienie od zaangażowania.

Kto
Słucha wiadomości nie wie, że
W pobliżu, po ogrodzie mokrym od deszczu
Spaceruje mały szary kot
[*List*, s. 37]

Wolność przecież musiałaby być
także wolnością od słów, które
wiążą i od przyjaciół, niemądrze
domagających się wierności.
[*List*, s. 45]

Określając stosunek Zagajewskiego do estetyki piękna czy wzniosłości trzeba zauważyć, że wybiera on własną drogę, inną niż Herbert i Miłosz, którzy programowo wyrzekają się wzniosłości — poprzez milczenie i odmowę — szczególnie w opisie przeżyć wojennych, wobec Holocaustu i zagłady. Interesujący jest tu wiersz *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce*. Współczesna Apokalipsa, jaką jest Holocaust, przenika cywilizację, nakładają się na siebie: Nowy Jork, przyjęcie urodzinowe, transmisja telewizyjna filmu Landsmana *Shoah*, gdzie temat zagłady zestawiony jest z idyllicznym obrazem polskiej natury. Wiersz nie kończy się jednak, niemal tu niemożliwym, dystansem estetycznym, ale jego przeciwieństwem:

Usypane w sięgającą nieba piramidę
buty Oświęcimia skarżyły się cicho:
niestety, przeżyłyśmy ludzkość.
Śpimy, śpimy, nie mamy dokąd pójść.
[*Płótno*, s. 47]

W znanym wierszu Różewicza *Warkoczyk* (1948) wobec góry włosów w oświęcimskim muzeum „ja" wycofuje się w psychiczne skojarzenie z idyllą dzieciństwa — jak ów „mysi ogonek ze wstążeczką". W wymowie wierszy Miłosza, Herberta i Różewicza odmowa zgody na rzeczywistość odgrywa szczególną rolę. U Zagajewskiego natomiast wielość punktów widzenia, zderzanie prywatnej codzienności w wielkim mieście z apokaliptyczną rzeczywistością, bardzo dokładnie przedstawioną, ale „zminiaturyzowaną" w postaci audycji telewizyjnej, stanowiącej przedmiot „konsumpcji", tworzy z wiersza tekst postmodernistyczny. Wiersz nie stara się ukazać apokalipsy, ani też wysnuć profetycznego ostrzeżenia

przed nową katastrofą, apokalipsa jest czymś pokazanym w szerszym kontekście, nieomal opowiadaniem w tle nowojorskiego urodzinowego przyjęcia.
Wielu wierszy Zagajewskiego nie można jednak uznać za przejaw nowej otwartości, dystansu czy szerzej: nowej poetyki postmodernistycznej. Szczególnie w poezji natury dochodzi bardzo często do powtórzeń i naiwnych idealizacji. Niebezpieczeństwo to, jak i próby przywołania zwykłych obrazków nastrojowych, dotyczy przede wszystkim obrazu przyrody, podczas gdy w podejściu do świata kultury czy cywilizacji miejskiej z łatwością Zagajewski odrywa się od stereotypów:

W lusterku samochodu zobaczyłem
nagle bryłę katedry w Beauvais;
rzeczy wielkie mieszkają w małych
przez chwilę.
[*Jechać*, s. 19]

Wielka kultura zostaje tu zredukowana do krótkiego, ulotnego momentu. Nie pojawia się żaden emocjonalny, znaczący stosunek podmiotu do zobaczonego obiektu. Ruch „ja" jest zbyt szybki.
We właściwej poezji natury „ja" stara się natomiast o aktywny stosunek do świata:

Płynie, płynie szary obłok,
kwiat piwonii się otwiera.
Nic nie łączy cię z tą ziemią
nic nie wiąże cię z tym niebem.
[.....]
Będziesz mieszkał w rzekach
i w drzewach, wśród cieni,
ale utoniesz
w ziemi, w ziemi, w ziemi.
[*Płótno*, s. 13]

Taki stosunek do natury, wyraźnie określony jako emigracyjne przeżycie egzystencjalne, powtarza się najczęściej. Sama natura zarysowana jest natomiast w postaci powierzchownych, typowych impresji, przeciwstawionych „ja", przy czym Zagajewski, w sposób przywodzący na myśl Heinego, doprowadza i do całkowitej antropomorfizacji, i do zaprzeczenia związku między „ja" a przyrodą, aby w ostatniej strofie cytowanego wiersza zakończyć romantycznym obrazem roztopienia się podmiotu w naturze. Oznacza to rozwiązanie egzystencjalnej niepew-

ności i jednocześnie utożsamienie „ja" z naturą, zacytowanie prawzoru, mistyczne roztopienie polskiego emigranta, w którym odzywa się wyraźne echo od Mickiewicza po Miłosza. Natura staje się tu obszarem przechowującym zagrożoną metafizyczność.
Natura jest wyraźnie „światem prawdziwym". W tytułowym wierszu zbioru *Jechać do Lwowa* identyfikuje go Zagajewski z Galicją, utraconą krainą. U Mickiewicza i Miłosza takim prawdziwym światem jest Litwa. I podobnie — otacza ją często nostalgia.

Dawniej potrafiliśmy wierzyć w rzeczy
niewidzialne, w cienie i ich cienie,
w światło ciemne i różowe jak powieka.
[*Jechać*, s. 51]

Gdzie nie ma historycznych i geograficznych punktów odniesienia, tam natura zbliża się dla Zagajewskiego do idylli.
O czym świadczy taki ambiwalentny stosunek do natury? Zagajewski nie przedstwia obrazu pierwotności, jedynie zarysowuje jego zasadnicze kontury, szybko przewijające się obrazy. Nie ożywiają ich emocje. Natura Zagajewskiego jest „sztuczna", co oznacza wyłącznie jej literackość.
Można porównać pod tym względem Zagajewskiego z rosyjskimi konceptualistami czy z Prigowem i Jeremienką.[13] Tradycyjna opozycja kultury i natury jest u nich w dużym stopniu podważona, wszędzie gdzie oczekiwać by można idylli lub obrazu dzikości, znajdujemy przede wszystkim cywilizację. Natura Zagajewskiego jest wprawdzie również „sztuką", nie występuje jednak problem zniszczenia natury przez cywilizację, choć jako Polak ma on wystarczająco dużo podstaw, by o tym pamiętać.

Nowa historyczność

Nie kończąca się dyskusja na temat postmodernizmu jako zerwania z modernizmem i awangardą szczególnie mocno uświadomiła dotąd jedno: nie może się powieść próba skonstruownia binarnych opozycji, jeśli podstawą ich określenia są cechy formalne. Post-

[13] O problemie „sztuczności natury" u rosyjskich konceptualistów pisze M. Epstejn (*Pokolenie naszedszeje sebja*, „Woprosy Literatury" 1986 nr 5).

modernizm nie jest nowym ideałem stylu. Natomiast twórcze może okazać się traktowanie postmodernizmu nie jako zjawiska czysto literackiego, ale pewnego nowego doświadczenia egzystencjalnego. W tym kierunku zmierza na przykład Mc Hale[14] pisząc o ontologicznym zorientowaniu postmodernizmu, a epistemologicznym — modernizmu. Podobne znaczenie ma często powtarzające się przeciwstawienie odrzucenia historii i utopijnego ukierunkowania myślenia modernistycznego wobec nieobecności utopii i fikcjonalizacji historii[15] dokonywanej przez postmodernizm.

Postmodernizm to przeładowanie historycznością. Historia nie jest już przy tym wielką ponadindywidualną opowieścią, ale zalewa rzeczywistość morzem palimpsestów nie do zweryfikowania. Historię można cytować lub wynajdywać, czego najbardziej znanym przykładem jest powieść Umberto Eco, wśród pisarzy słowiańskich — przede wszystkim Pavić, a na długo przed nim także Parnicki.

Wszystko, co dotyczy stosunku do przeszłości, spotyka się naturalnie w Polsce ze szczególnym oddźwiękiem. Wierność przeciwstawiona rzeczywistości była punktem wyjścia całej twórczości Herberta, przy czym jego liryka urasta do rangi ważnego świadectwa protestu przeciw historycznej konieczności w powojennej Polsce. Nowa otwartość wobec historyczności nie da się pomieścić w kategoriach samoobrony i staje się jednym z ważniejszych sygnałów wyczerpywania się dominującego modelu polskiej poezji powojennej, ukształtowanego przez Miłosza, Herberta i Różewicza.

Żyliśmy. Zazdrośnie na nas patrzyły
oczy sennych jaszczurek, liście
wiązów brązowych, jakby dziwiąc się
że taki nadmiar życia jest jeszcze
możliwy i nie przelewa się ku zagładzie.
[*Ze wspomnień*, *Jechać*, s. 32]

Istnienie człowieka nie przeciwstawia się tu historii politycznej, lecz pierwotnej naturze, mityzacji ze znakami jak jaszczurki i wiązy. Doświadczeniem człowieka jest przepełnienie i niemożliwość kontynuacji.

[14] B. Mc Hale *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing*, w: *Approaching Postmodernizm*, Amsterdam 1986, s. 53–79.

[15] W Rosji lat osiemdziesiątych pojawiło się zjawisko „muzealizacji historii" (por. film *Gorod zero*).

Ambiwalencja wypowiedzi bierze się stąd, że perspektywa oceny nie pochodzi do człowieka i apokalipsa, zagłada bytu, może wyniknąć z „nadmiaru życia".
W wierszu *Drzewa* natura wprowadzona w ludzką historię jest bardziej zrozumiała niż mity. Staje się ona drzewem życia, ulega mitycznej reintegracji:

w drzewach kryje się, oddycha, kołuje
ciche senne życie, szkic wieczności
[*Jechać*, s. 32]

Antropomorfizacja nie powoduje tu redukcji natury, nie oznacza jej uczłowieczenia, ale podniesienie do wymiaru mityczności.

Łasica wcale się w Lady Makbet nie
przemienia w koronach drzew nie ma
wyrzutów sumienia.

Dzieje ludzi nie są opowiedziane historycznie. Obrazy mieszczą się albo w paradygmacie historii duchowej, albo społecznej. Są wewnętrznie spokojne. Dalszy ciąg jest barwny:

cierpka Europa sączy się
jak żywica z drewna, Vermeer maluje
szaty i światło, którego nie ubywa.
Pod kopułą cyrku tańczą drozdy.
Słowacki już mieszka w Paryżu...

Obrazy historyczne zmieniają się jak aforyzmy, wszystkie cechuje spokój, lecz jednocześnie — ruch. Świat przedstawiony w tym wierszu wyraźnie nie jest jednak utopią, ale, jak wszystko co mityczne, należy do przeszłości. Spojrzenie zwraca się wstecz („Bóg cofa taśmę. Ekspedycje karne / wracają do koszar") i cofa się do punktu wyjścia, do drzewa (drzewa życia), owego prawzoru w bezczasie. Zagajewski nie pozwala jednak, by rytmizacja wybrzmiała do końca, w ostatnim półwersie przełamuje „magiczny krąg", odsyłając znów ku temu, co najbliższe. Sam obraz pozostaje otwarty, następuje powrót z wymiaru mitycznego do codzienności.
Podczas gdy w wierszu *W drzewach* historia wynurza się stopniowo, niewyraźnie przeziera przez bujne drzewo życia, to w wierszu *Jechać do Lwowa* historyczność jest równocześnie punktem wyjścia i dojścia utworu. Utracony Lwów staje się swego rodzaju zjawą czy marzeniem:

Jechać do Lwowa. Z którego dworca jechać
do Lwowa, jeżeli nie we śnie, o świcie
[*Jechać*, s. 35]

Ten wyobrażony Lwów staje się symbolem postmodernistycznej Europy Środkowej, z właściwym jej wyczuciem przedmiotów i detali, mieszanką kultur: żydowskiej, ruskiej, polskiej, mieszanką baroku z biedermeierem, z galicyjską młodopolszczyzną. Ten orgiastyczny świat natłoku rzeczy i myśli ma też swój wymiar naturalny. Podobnie jednak jak w wierszu *W drzewach*, mityczna rzeczywistość wyobrażonego Lwowa powraca w zakończeniu wiersza do historii: „było za dużo Lwowa a teraz nie ma / go wcale, rósł niepowstrzymanie a nożyce / cięły". Natura jest tłem dla obrazów utraty i wyobraźniowego odzyskania, nie ulega jednak już mityzacji, skojarzenia wiodą w stronę polityki. Wiersza nie kończy wypowiedź o historii, lecz nowa perspektywa idealna:

[...] jechać bez tchu, jechać do Lwowa, przecież
istnieje, spokojny i czysty jak
brzoskwinia. Lwów jest wszędzie.

Polityczny wymiar utraty dawnego Lwowa, a nawet polska martyrologia — zostają w końcu przekroczone. Stary Lwów ciąży, przypominając nie o utraconej historii, ale o historii przemienionej w mit, który, prawdę mówiąc, przestaje być narodowy („Lwów jest wszędzie"). Jego istnienie to czysty, prosty byt — „jak brzoskwinia".
Cechy postmodernistyczne pojawiają się wyraźnie w twórczości Zagajewskiego przede wszystkim tam, gdzie rzeczywiście odbiega on mocno od dotychczas uznawanej, własnej tradycji nowofalowej i szerzej: dominującego w literaturze polskiej modelu literackości. Wybór taki może też otwierać mu drogę do zachodniej literatury. Wskazuje na to przykład Kundery, na którego światowy sukces złożył się postmodernistyczny charakter jego twórczości. W obu wypadkach oznacza to zbliżenie się do nowego, masowego czytelnika przez przebudzenie mityczności w czasach pozbawionych mitu, kontynuację znanych form wypowiedzi, a przede wszystkim propozycję uwolnienia się od niepokoju emocjonalnego i powrót do prostych prawd. Nie wiadomo jednak, czy ten przygotowany starannie postmodernistyczny zwrot przyniesie Zagajewskiemu sukces, czy też jego twórczość zacznie tracić na znaczeniu — jak proza „Twórczości", pretendująca do postmodernizmu od połowy lat siedemdziesiątych.

Sława byłego przedstawiciela Nowej Fali przy tworzeniu nowej koncepcji postmodernistycznej składa się na szczególną szansę Zagajewskiego — mimo trudności, z jakimi łączy się przyjęcie postmodernizmu w polskiej literaturze. Każda różnica podejścia staje się jednak dzięki tej biografii znacząca i łatwiejsza do przyjęcia dla polskich czytelników, powoli rozstających się z formami zaangażowanej kultury oporu, która oczywiście nie narodziła się dopiero w 1976 roku.

Przełożyła Anna Nasiłowska

Zdzisław Łapiński

Postmodernizm — co to i po co?

O zróżnicowaniu i tempie przemian literatury dwudziestowiecznej — szkoły, kierunki, orientacje! — pisano wiele. Dawniej nieco częściej, teraz nieco rzadziej. Dlaczego nie zaskakuje ciągłość tej literatury? Oświecenie, romantyzm, a cóż dopiero pozytywizm, panowały u nas o wiele krócej. Wystarczy położyć obok siebie dobry wiersz z lat trzydziestych, np. Przybosia z *Równania serca* (1938), i dobry wiersz współczesny, np. Barańczaka z *Widokówki z tego świata* (1988), aby odnieść wrażenie, że mimo odrębności poetyk, postaw i emocji są to utwory z tej samej epoki i można je opisywać za pomocą tych samych kategorii.

Zdumiewające. W ciągu stulecia przewaliły się przez świat dwie wojny powszechne, zagłada groziła całym narodom, wieloma społeczeństwami wstrząsnęły do samych podstaw totalitarne reżimy, a literacka estetyka trwa w głównych zarysach bez zmian. Nie tylko „Przyboś został, tak jak był, Przybosiem". Pozostała sobą także sztuka XX w., na przekór kazaniom o jej końcu, po Oświęcimiu. Co więcej, literatura tego stulecia oddaje „ducha epoki" nie gorzej niż robiła to literatura dawniejsza, i to nie zawsze wtedy, gdy heroicznie przeciwstawia się złu lub gdy cynicznie mu się wysługuje.

Zachowując ciągłość, literatura ta zmienia jednak nieco swe zabarwienie, przesuwają się w niej akcenty, wyodrębniają dwie fazy. Warto te fazy

nazwać, nawet kosztem przetasowania ustalonej terminologii. Choćby po to, aby łatwiej porozumiewać się z historykami innych niż nasza literatur. Jak wiadomo, nowe nazwy są już w użyciu: modernizm i postmodernizm. Ten pierwszy występuje w głównych językach europejskich w dwojakim sensie. W szerszym — obejmuje całą cywilizację nowożytną (ang. *modernity*). W węższym — nowoczesną wysoką kulturę (ang. *modernism*). Nowożytność jest rozumiana dosyć tradycyjnie — od Renesansu, choć chętnie podkreśla się znaczenie XVII w., ze względu na kartezjanizm i jego następstwa w filozofii i naukach przyrodniczych. Natomiast nowoczesność to te zjawiska kultury, które wystąpiły w ostatnich dekadach XIX w. i trwały mniej więcej do połowy XX w.

Na dwa sposoby bywa także rozumiany postmodernizm. Albo jako przełom podobny do tego, który oddzielił nas od średniowiecza, a więc cezura byłaby bardzo głęboka i dotyczyła wszystkich dziedzin życia, albo też jako przezwyciężenie pewnych tylko dążeń, głównie intelektualnych i artystycznych, panujących w dobie nowoczesności. (Dobrze służą temu w angielszczyźnie dwie odrębne formy rzeczownikowe: *postmodernity* i *postmodernism*, natomiast zamieszanie wprowadza przymiotnik *postmodern*, nie różnicujący owych znaczeń.[1])

Przekonanie, że nowoczesność już się wyczerpała i że powstaje coś nowego, co trzeba nazwać, i że prowizorycznie można się posłużyć słowem *postmodernism* — pojawiło się w Stanach na początku lat sześćdziesiątych. Następnie słowo to zawędrowało do Francji i Niemiec, tam krzyżowało się często z pojęciem „po-nowożytności", a następnie wróciło do Ameryki, wzbogacone o nowe, szersze konotacje filozoficzne i społeczne.

Modernizm (nowoczesność) w tym ujęciu to przede wszystkim dążenia wywodzące się z symbolizmu. Kierunki radykalniejsze — futuryzm, ekspresjonizm, dada, surrealizm — schodzą wówczas na dalszy plan. Takie spojrzenie wynika pewnie z faktu, że klasycy nowoczesności — Proust, Rilke, Kafka, Valéry, Joyce, Mann, Eliot, Biały, Mandelsztam, Achmatowa — związani są z tym nurtem zachowawczym. Gdybyśmy jednak skupili uwagę na różnych awangardzistach tego okresu, to

[1] Z tych możliwości zawartych w angielszczyźnie jej użytkownicy korzystają jednak niechętnie: wielki słownik oksfordzki (OED), w wydaniu z 1989 r., wprawdzie uwzględnia hasło *post-modern* i odnotowuje formy *post-modernism* i *post-modernist*, ale nie zauważa *post-modernity*.

postmodernizm okazałby się nie tyle zaprzeczeniem modernizmu, co próbą wskrzeszenia jego wyczerpanej już w Europie witalności[2]. Kontrast między Europą a Stanami Zjednoczonymi jest zresztą dla wielu krytyków kluczowy. Np. według Andreasa Huyssena awangarda pierwszych dziesięcioleci naszego wieku dlatego nie mogła przyjąć się w Stanach, że tradycyjna wysoka kultura nie zapuściła tam jeszcze korzeni dość głęboko. Henry James, Ezra Pound i T. S. Eliot stawiali sobie za cel europeizację sztuki amerykańskiej, czyli import wyszukanych form artystycznych. Dopiero w latach sześćdziesiątych powstają w Ameryce warunki dla kontrkultury i dla odnowionej awangardy, która pod nazwą postmodernizmu zacznie z kolei wpływać na myśl i sztukę europejską.[3] Istnieje chyba jednak jakaś alchemia, która sprawia, że podobne struktury artystyczne mogą występować w niepodobnych warunkach socjo-politycznych. Zaprojektowane w określonej sytuacji, powtarzane bywają w sytuacji zupełnie innej, a mimo to doskonale spełniają tam nowe funkcje. I wszystkie one, oglądane z dystansu, stają się składnikiem wspólnej, nadrzędnej sytuacji mentalnej.

Aby nie poddawać się bez reszty deterministycznemu poglądowi, łączącemu w sposób jednoznaczny postmodernizm w sztuce z określonymi warunkami panującymi w społeczeństwach rozwiniętych, warto może przypomnieć, że wielkie nazwiska tej formacji literackiej — Jorge Luis Borges (ur. 1899), Samuel Beckett (ur. 1906) oraz Witold Gombrowicz (ur. 1904), którego nie wahałbym się postawić na czele — to ludzie

[2] Zupełnie inaczej interpretuje te związki Włodzimierz Bolecki (*Polowanie na postmodernistów*). Postmodernizm dla niego to negatywna reakcja na kierunki awangardowe. Myślę, że zaciążył tu punkt widzenia teoretyków architektury. Dla nich awangarda to nie żadne dadaizmy i surrealizmy, ale konstruktywizm, Bauhaus, funkcjonalizm, Styl Międzynarodowy, słowem — racjonalizacja sztuki. Architekci, którzy już na początku dyskusji o postmodernizmie mieli w niej swój udział i spopularyzowali bardziej niż inni samą nazwę, wprowadzili jednocześnie sporo zamętu. Nie sądzę, aby właśnie architektura, sztuka nieprzedstawiająca, mogła nam służyć za paradygmat. Problematyka postmodernizmu dla historyka i teoretyka literatury, jak zresztą i dla filozofa, obraca się wokół pojęć takich jak „referencja", „reprezentacja" czy „podmiotowość", nie znajdujących dobrego odpowiednika w architekturze.

Aby uniknąć nieporozumień, dodam, że estetykę Przybosia łączę z modernizmem. U nas istotnie dążenia postmodernistyczne skrystalizowały się m. in. w atakach na „awangardyzm" tego autora.

[3] Por. A. Huyssen *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London 1988.

mniej więcej tego samego pokolenia, ukształtowani w latach, kiedy nikt o postmodernizmie nie słyszał, i pochodzący z krajów o zacofanej gospodarce, patriarchalnej obyczajowości i katolickich tradycjach (Argentyna, Irlandia, Polska). Wszyscy trzej zetknęli się natomiast dosyć wcześnie ze środowiskiem paryskiej bohemy w latach międzywojennych.[4] To, co jest centrum (tak!) postmodernizmu, tzn. jego sztuka i filozofia, w swych najcenniejszych przejawach powstało mocą wewnętrznej logiki, z prób przezwyciężenia kanonu modernistycznego, z jednej strony, i idealistycznej filozofii niemieckiej, z drugiej. Próby te pobudzane były nową wrażliwością, ale wrażliwość tę wykazywali tylko nieliczni. Dopiero pod wpływem nie dających się wcześniej przewidzieć procesów globalnych wypracowane przez małe grupki pięknoduchów techniki odczuwania i wyrażania odczuć, myślenia i nadawania myślom kształtu, zostały powszechnie zaakceptowane.

Punktem zwrotnym stało się przeszczepienie pewnej estetyki i praktyki artystycznej z literatury i innych sztuk na nowe dziedziny. Postmodernizm jako zjawisko kompleksowe, obejmujące nie tylko sztukę, ale i całą humanistykę, także nauki społeczne, a nawet styl bycia, i podporządkowane (dosyć enigmatycznej) ideologii — zapanował dopiero dzięki francuskim myślicielom poststrukturalnym, głównie dekonstrukcjonistom. Najwdzięczniejszym terenem ekspansji w ciągu ostatnich dwudziestu lat okazała się Ameryka. Przyczółkami stały się uczelnie, a psychospołecznych przesłanek dostarczyła studencka rewolta z końca lat sześćdziesiątych.

W debatach politycznych prowadzonych w kręgach radykalnych przez obrońców i przeciwników postmodernizmu daje się często słyszeć pewna fałszywa nuta. A to dlatego, że obie strony starają się zataić fakt (na szczęście, dobrze im znany!), że jedynie społeczeństwo postprzemysłowe, o ustroju demokracji parlamentarnej, ze wszystkimi swymi najważniejszymi instytucjami, takimi, jakie są, a nie takimi, jakie można sobie wymarzyć, potrafi zapewnić warunki życia umysłowego i życia w ogóle, do których intelektualiści przywykli i bez których nie mogliby się obyć. Osławiona wywrotowość postmodernizmu podlega zwykle samokontroli i — wbrew nadziejom jednych, a obawom drugich — nie stanowi zagrożenia dla systemu.

[4] Tylko niewielka poprawka wniesiona do współrzędnych pozwoliłaby wprowadzić czwarte, i ostatnie, wielkie nazwisko — Władimira Nabokova (ur. 1899).

Tak więc w debatach tych jest nie tylko wiele zamieszania pojęciowego, ale i „świadomości fałszywej". A jak się rzecz gmatwa, gdy spróbujemy zastosować kategorię postmodernizmu do społeczeństw komunistycznych i postkomunistycznych!

Na pierwszy rzut oka żadnych tu zbieżności. Warunki — polityczne, ekonomiczne, społeczne — były pod każdym względem tak różne, że jakiekolwiek próby objęcia zjawisk umysłowych tą samą siatką pojęciową z góry powinny być skazane na niepowodzenie.

A jednak. Myślę, że bez naciągania rzeczywistości do gotowych formułek i schematów można zestawić pewne zdarzenia u nas i na Zachodzie dzięki nie tylko powierzchownym podobieństwom formalnym, ale i podobieństwom funkcjonalnym. Poczynając bowiem od drugiej połowy lat pięćdziesiątych wytworzyła się u nas sytuacja sprzyjająca temu, co nazywane teraz bywa „aurą postmodernistyczną".

Życie umysłowe toczyło się wtedy w wyraźnie określonych ramach politycznych. Panowała opinia, że choć można zmodyfikować ustrój, to nie można go obalić (przynajmniej w bliskiej przyszłości). Nie można, ale i nie trzeba. Ton bowiem nadawał marksistowski rewizjonizm. Krytycyzm wobec wielu aspektów marksizmu jako teorii i chęć wykorzenienia praktyk stalinowskich szły w parze z nieufnością do gospodarki kapitalistycznej.

Mimo wszystkie śmieszności — i tragedie — tamtych lat, przemiana była potężna. Znowu byliśmy w literackiej Europie. Chłonęliśmy nawet to, co tam dopiero pączkowało. Stąd też dobre przyjęcie, jakie spotkało później — już w fazie świadomego siebie postmodernizmu — naszych twórców na Zachodzie.

Mistrzem nad mistrzami tego okresu stał się Gombrowicz. Filozofem najbardziej wpływowym wśród młodych intelektualistów — Kołakowski. Najbardziej podziwianym eksperymentatorem w poezji — Białoszewski. Równocześnie zaczynał się kult młodopolskiego z ducha prekursora postmodernizmu — Witkacego. W recepcji dramatu europejskiego najtrwalej zapisała się sztuka Becketta *Czekając na Godota*, wystawiona przez Jerzego Kreczmara we Współczesnym. Wtedy też uformował się teatr Kantora i Grotowskiego. A jako fenomen sztuki masowej objawił się „Kabaret Starszych Panów".

Witkacy jest typowym pisarzem okresu przejściowego. Tęsknotę do metafizyki łączy z poczuciem jej niemożliwości w świecie współczesnym. Bezceremonialność, z jaką podchodzi on do sztuki, jej zasad i granic.

podszyta jest żądzą sztuki absolutnej. Nienawiść do kultury masowej przeplata się z fascynacją. Zasada tragifarsy rządzi każdym rodzajem ekspresji Witkacego, nie wyłączając spraw osobistych. Pastisz i parodia to techniki stosowane przez niego bez opamiętania. Podobnie autoreferencjalność oraz mieszanie fikcji i faktów. Wreszcie to, co przez długi czas nie pozwalało zaakceptować Witkacego tak, jak na to zasłużył — „bylejakość" jego sztuki, jakieś niespełnienie czy niedopełnienie — to antywartość, która dla postmodernistów staje się właśnie jakością poszukiwaną.

Jako ucieleśnienie postmodernizmu, w jego wczesnym, a przecie dojrzałym kształcie, można traktować Gombrowicza. Nie będę śledził poszczególnych stron tej twórczości, to się samo narzuca. Dotknę tylko dwu spraw ogólniejszych. Otóż antysztuka, do jakiej dąży postmodernizm, wyłania z siebie wiele nieprzezwyciężonych aporii. Witkacy był tyleż odkrywcą owych aporii, co ich ofiarą. Gombrowicz natomiast umiał nad nimi zapanować i uczynić z nich skuteczny środek wyrazu. Jego bunt przeciw arcydziełom i poszukiwanie sztuki zbrukanej, nie dbającej o swoją nieskazitelność, przyniósł nową formę, a z nią nową doskonałość, mniej ostentacyjną, za to organizującą sfery nie tknięte dotąd przez literaturę. Niedbałość znajduje się pod ścisłym nadzorem estetycznym. Podobnie stosunek do czytelnika. Autor na pozór powierza mu beztrosko siebie i swoje kolejne utwory, naprawdę zaś stara się, w sposób niemal obsesyjny, zaaranżować każdy jego odruch. Dezynwoltura artystyczna Gombrowicza to tylko zręczny chwyt iluzjonisty, mający ukryć jego jedyną wiarę, wiarę w sztukę, i jego całkowite oddanie tej sztuce.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sprzyjał nastrojom postmodernistycznym. Panowało przekonanie, że najgroźniejszy jest dogmatyzm, absolutyzowanie zasad i reguł, podczas gdy żadnych z nich absolutyzować nie wolno. „Dogmatyzm" w żargonie partyjnym był eufemistycznym określeniem zastępującym słowo „stalinizm". Ale antydogmatyzm w sensie potocznym dobrze oddaje ówczesne nastroje (por. np. *Etykę bez kodeksu* Kołakowskiego). Nie darmo też obok „dogmatyzmu" wykorzystywano inne pojęcia związane z instytucją religii, takie jak „inkwizycja". Komunizm, swoista parodia teologii, obrzędu i organizacji kościelnej, był atakowany za pomocą bezpiecznych wówczas metafor z zakresu religii, rozrastających się często w alegoryczne fabuły (Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię*, Kołakowskiego *Klucz niebieski*, Brezy *Spiżowa*

brama). Ale i samo myślenie metafizyczne nie budziło respektu. Przeważał klimat agnostycyzmu.

Istniało też przekonanie, że skoro perspektyw na zasadniczą zmianę nie ma i trzeba się urządzić w obrębie zreformowanego świata dotychczasowego, to najlepszą bronią w walce o większą swobodę jest ironia, szyderstwo, paradoks, poczucie relatywizmu, świadomość, że historią rządzi przypadek lub naga siła.

Ten zespół idei, postaw i praktyk pisarskich tworzył pewną wyczuwalną całość. Nie ma co owijać w bawełnę — to gomułkowszczyzna zrodziła polski postmodernizm. Kres temu położył Marzec 68. Losy wymienionych autorów potoczyły się rozmaicie. Większość z nich kontynuowała swój projekt. Znaleźli też epigonów i następców. Ustalił się wówczas kanon — głównie dzięki Sandauerowi — który można dzisiaj nazwać kanonem modernistycznych i postmodernistycznych mistrzów: Leśmian, Schulz, Przyboś, Gombrowicz, Białoszewski.

Zaczynają jednak brać górę inne zainteresowania. Wymowna była popularność poetyki wypracowanej przez autorów Nowej Fali, wykorzystujących składniki postmodernistyczne swoich poprzedników („poezja lingwistyczna"), ale instrumentalnie — w celu stworzenia sztuki perswazyjnej, z tezą, otwarcie zbuntowanej. W inny sposób, lecz także po to, aby zjadliwie komentować aktualia, posługiwał się postmodernistycznymi technikami prozatorskimi Konwicki. Bardziej dwuznaczny pod względem politycznym był Tadeusz Różewicz, z premedytacją odwołujący się w swoim „teatrze absurdu" do kontekstu europejskiej neoawangardy.

Najbardziej prawomyślną odmianę postmodernizmu uprawiali prozaicy spod znaku „Twórczości". Był to nurt podwójnie konformistyczny — wobec naśladowanych wzorów zachodnich i wobec oficjalnego życia instytucjonalnego. Aby to nadrobić, autorzy ci uciekali się zwykle do ekstrawagancji formalnych i skandalizującej tematyki obyczajowej. Nie mogło to się spotkać z życzliwością czytelników i do pewnego stopnia kompromitowało problematykę postmodernistów w oczach krytyki.

Może jestem stronniczy, ale sądzę, że rumieńców nabrała ta problematyka na łamach „Tekstów". Był to już okres poststrukturalizmu we Francji i „Teksty", nawiązując do niego wprost, choć nie bezkrytycznie, zaczęły rewidować panujące założenia metodologiczne oraz interpretować na nowo — zgodnie z rozbudzoną wrażliwością polityczną — obraz naszej literatury powojennej. Z brawurą wykonywał to Janusz Sławiń-

ski, podważając solidną konstrukcję polskiego strukturalizmu, wzniesioną nieco wcześniej przy jego walnym udziale i dalej zresztą wspieraną przez niego w pracach o charakterze akademickim (co dowodzi, jak dobrze pojął on lekcję dekonstrukcjonistów).

Ale mentalność postmodernistyczna — przeniknięta sceptycyzmem, komplikująca nasz stosunek do świata, przejęta własnym rzemiosłem, mimo swych kpin ze sztuki zakotwiczona w światopoglądzie do głębi estetycznym — nie mogła sprostać atmosferze czasów, w których dokonywała się rewolucja. Wichura lat osiemdziesiątych rozwiała resztki „aury postmodernistycznej". Paryskie doktryny i amerykańska praktyka krytyczna spotykały się u humanistów ze wzgardą. Najsubtelniejsi historycy literatury jako przedmiot wiwisekcji wyżej cenili „Trybunę Ludu" niż Leśmiana. Wielu literatów przyjęło śluby ubóstwa artystycznego. Następcy Nowej Fali zaczęli uprawiać publicystykę poetycką. Wielkim uznaniem cieszyli się realiści: Marek Nowakowski, Kazimierz Orłoś. Znamienna jest kariera pośmiertna Józefa Mackiewicza, pisarza, którego twórczość znajduje się na przeciwległym krańcu nie tylko post-, ale i modernizmu. Miejsce Gombrowicza jako żywego klasyka zajął Miłosz, wsławiony swymi atakami na „nowoczesność". Wprawdzie on sam dobrze przyswoił i przetrawił współczesne procesy rozkładowe, ale odczytywany był wówczas od strony budującego przesłania. Prawdziwie bałwochwalczą reakcję wywoływały utwory Herberta, poety, który pod osłoną ironii nadawał patetyczny krój postawom, decyzjom i konfliktom tych lat.

Dzisiaj jest to rozdział zamknięty. Ale sytuacja bieżąca i perspektywy na przyszłość są dosyć mgliste. Swego czasu u Gombrowicza doszły do głosu wszystkie ważniejsze impulsy postmodernistyczne, a także przekonanie, że ten styl myślenia nie tylko prowadzi do wewnętrznych sprzeczności (bo to było programowe i nie powinno stanowić zarzutu), ale może ponadto wywołać groźne następstwa praktyczne. Udramatyzowany obraz tego mamy w *Ślubie*, w *Dzienniku* zaś znajdujemy uwagi o umiarze, prostocie i zdrowym rozsądku, jednak dopiero po wyczerpaniu wszystkich skrajności.

Wskazówki Gombrowicza (za którymi sam autor nie poszedł) zrealizował po latach Białoszewski, nie w swoich wierszach, lecz w późnej prozie. Proza ta to tylko nieśmiały zarys estetyki — jednej z możliwych estetyk, jakie po przewartościowaniu doświadczeń postmodernistycznych mogłyby się przyjąć. Ale czy późne dzieło Białoszewskiego stanowi

naprawdę zapowiedź owej estetyki przyszłości? Wątpliwe.[5] A bez tej nowej estetyki, sprawdzonej w utworach, o wiele trudniej będzie także pisać w nowy sposób o literaturze. Impas, jaki nastał w badaniach literackich, jest dotkliwy. Najsilniejszego bodźca teorii dostarczała zwykle sama sztuka. Ostatecznie postmodernizm narodził się z natchnień, jakie dały wielkie dzieła wcześniejszej epoki.

Na pozór wszystko idzie jak najlepiej. Badania literackie zagranicą bogatsze są niż kiedykolwiek w pomysły, szkoły, kierunki. Najbardziej wpływowy jest dekonstrukcjonizm — i to on jest czymś w rodzaju samoświadomości epoki, ale jeszcze lepiej oddaje ową sytuację postmodernistyczna wielość orientacji. Stosunki między tymi orientacjami — dekonstrukcjonizmem, hermeneutyką, neomarksizmem, feminizmem, psychoanalizą itd. — są ambiwalentne. Toczy się zażarta polemika, padają najostrzejsze zarzuty, a równocześnie przenikają się idee i metody. Wzmożonemu zainteresowaniu metodologią (czego dowodem inflacja dysertacji „meta-") bynajmniej nie towarzyszy postulat puryzmu, ani też troska o czystość zasad. Przeciwnie, w cenie jest umiejętność kombinowania ze sobą ujęć, traktowanych dotąd jako rozdzielne.

Cyrkulacja idei, teorii, hipotez i technik badawczych między konkurującymi ze sobą orientacjami rozciąga się na dyscypliny leżące poza literaturoznawstwem. Dawniej był to na ogół ruch jednokierunkowy, od innych dyscyplin ku wiedzy o literaturze. Teraz mamy do czynienia z ruchem dwustronnym.

Najbardziej może uderzające są zmiany w nastawieniu filozofów. I to nie „humanistów", ale tych, co jeszcze niedawno wrzucali do jednego worka metafizykę, poezję i czystą ekspresję uczuć, jako rzeczy w tym samym stopniu nie zasługujące na ich uwagę. Mowa tu o neopozytywistach, takich jak Nelson Goodman, i ich wychowankach, takich jak Richard Rorty. Dzisiaj dla Goodmana wszelkie poznanie jest arbitralną kreacją, nauka nie różni się w tym od sztuki, a swój dawny rynsztunek logika (jednego z najgłośniejszych w filozofii po wojnie) porzuca on dla metafory, paradoksu, gry słów. Rorty zaś ze swej strony dodaje, iż funkcją filozofii jest nieustająca debata, a raczej rozmowa, dla której najlepszych wzorów dostarcza literatura. Jeśli zaś chodzi o samoświa-

[5] Ale por. szkice w pracy zbiorowej *Pisanie Białoszewskiego*, Warszawa 1993. Sugerują one, że estetyka Białoszewskiego jest jednak sygnałem nadchodzących zmian we wrażliwości literackiej.

domość metodologiczną, to filozofowie powinni uczyć się u krytyków literackich. W swojej pochwale wiedzy o literaturze Rorty posuwa się zresztą jeszcze dalej. Twierdzi, że w kulturze bogatych społeczeństw demokratycznych, a więc w kulturze postmodernistycznej, wiedza ta zaczyna stopniowo przejmować rolę, jaką dawniej odgrywały — religia, nauka, filozofia.[6]

A więc z jednej strony jesteśmy świadkami czegoś, co można nazwać rozdrobnieniem i dezorientacją badań literackich, ale z drugiej — ich ekspansji. Jako członkowie światowej mafii zajmującej się zawodowo literaturą możemy wyrażać umiarkowane zadowolenie. Interesują się nami, naśladują nas, rywalizują z nami — i to według naszych własnych reguł! Zabawność położenia wynika z tego, że przedstawiciele nauk społecznych chcą naśladować humanistów, a ci — artystów; artyści zaś robią wszystko, aby usunąć sobie grunt spod nóg, kwestionując samo pojęcie sztuki. Tak więc kryzys tożsamości daje się wszystkim we znaki. Ożywienie intelektualne jest wyraźne, ale kierunek dążeń niejasny.

Myślę jednak, że wiele odrębnych tendencji da się wywieść z tendencji nadrzędnej. Ideę prawdy wypiera idea wolności twórczej, a w związku z tym następuje estetyzacja wielu dziedzin traktowanych dotąd pod kątem poznawczym, etycznym, ideologicznym. Z tej perspektywy cała retoryka wywrotowa i rewolucyjna rysuje się jako gest teatralny.

Dla ludzi uwięzionych w klasycznych systemach totalitarnych dojmującym doznaniem było rozchwianie obiektywnej rzeczywistości, nie dający się pokonać rozdźwięk między bezpośrednim doświadczeniem a powtarzaną przez wszystkich oficjalną wykładnią. Ta schizofrenia społeczna, z taką intuicją i wiedzą oddana przez Orwella, groziła osobistemu zdrowiu psychicznemu. Wiara w obiektywną prawdę dla każdego myślącego człowieka stanowiła artykuł pierwszej potrzeby.

U nas zbiorowa pamięć wydarzeń sprzed lat czterdziestu jest jeszcze dość silna, by relatywizm poznawczy mógł nie wywołać niepokoju. Ze wszystkich cech postmodernistycznych ów relatywizm jest chyba najbardziej drażniący. Dlatego właśnie chciałbym udzielić głosu jego obrończyni, Barbarze Herrnstein Smith. Zdaniem tej autorki, traktuje

[6] Por. N. Goodman *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, i *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass. 1984, oraz R. Rorty *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge (England) 1989.

się go zwykle jak postawiony na głowie obiektywizm. Bo obiektywista nie dopuszcza do siebie myśli, że można poważnie brać pod uwagę inną perspektywę, zakładającą całkiem odrębną konceptualizację świata, a więc i inny sens kluczowych słów, inny tryb rozumowania, inną postawę — nie dające się określić przez odwrócenie jego własnych poglądów. Jak sugestywnie pisze ta apologetka nie-obiektywnej filozofii, większość zarzutów formułowana jest w języku, który podlega właśnie zakwestionowaniu. Polemika prowadzona za pomocą tradycyjnych oskarżeń — oskarżeń o wewnętrzną sprzeczność, o brak kryteriów pozwalających odróżnić prawdę od fałszu, dobro od zła i piękno od brzydoty oraz o nieuniknione ponoć skutki społeczne tych poglądów — otóż tego rodzaju polemika, według Herrnstein Smith, może przekonać tylko tych, którzy już wcześniej zaakceptowali obiektywistyczne rozumienie takich słów jak „prawda", „rzeczywistość", „wartość", „znaczenie", „referencja" itd.
Herrnstein Smith pisze:

„Relatywizm" — w sensie koncepcji świata jako zjawiska, które stale się zmienia, jest zróżnicowane w sposób nieodwracalny i daje się rozmaicie porządkować — nie uznaje siebie za dedukcyjny wywód logiczny lub nieuniknioną konkluzję wyprowadzoną z doświadczenia osobistego czy eksperymentu naukowego, albo za wgląd w ukrytą naturę rzeczy lub transcendentalne objawienie. Własną koncepcję świata traktuje raczej jako przygodny wytwór wielu faktów. P r z y g o d n y w tym znaczeniu, iż koncepcja ta nie jest funkcją sposobu, w jaki świat istnieje, ale stanu, w jakim znajdują się poszczególne systemy oddziaływające wzajemnie na siebie w określonym czasie i miejscu. Koncepcja ta wymaga, aby istniało „coś" innego niż ona sama, innego niż sam proces pojmowania świata, ale nie pozwala ona o tym „czymś" niczego więcej powiedzieć czy pomyśleć — ani jednej cechy, którą można by wymienić, i żadnego sposobu, aby opisać, zanalizować lub wykorzystać jakąkolwiek jego właściwość — niczego, co byłoby niezależne od owego procesu pojmowania świata.[7]

Herrnstein Smith wątpi, aby wyznawany przez nią relatywizm mógł szerzej oddziaływać. W tej wyrafinowanej formie — z pewnością. Ale w formie zwulgaryzowanej przenika nie od dziś do kultury masowej i wpływa na potoczne zachowania ludzi i na styl życia. Może zresztą takie kreatywne rozumienie prawdy, nawet w odmianie uproszczonej, stanie się jeszcze jedną siłą napędową rozwiniętej cywilizacji. Ale czy w społeczeństwach dopiero wyzwalających się od zakłamanej rzeczywis-

[7] B. Herrnstein Smith *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Mass. 1988, s. 183.

tości relatywizm nie powiększy istniejącego chaosu norm i nie zakłóci elementarnego porządku myślowego?
I oto dylemat: jeśli wierzę, że prawda jest nierelatywna, a jako wartość stoi na pierwszym miejscu, to muszę dążyć do niej nie bacząc na nic; ale jeśli idąc jej śladem przekonam się, że jest ona inna niż sądziłem, mniej nierelatywna, to czy dalej mam o tym mówić za wszelką cenę? Czy może powinienem kierować się potrzebami taktyki społecznej?
W krajach autorytarnych instytucje odpowiedzialne za ład publiczny i wychowanie młodych mają prostą odpowiedź: obywateli trzeba chronić przed miazmatami myśli nowoczesnej. Oczywiście, odrzucamy to rozwiązanie bez chwili wahania. Ale co w zamian?
Richard Rorty namawia, aby nie przejmować się zbytnio negatywnymi z punktu widzenia społecznego treściami współczesnej literatury i filozofii. Chce, abyśmy z jednej strony kultywowali ekspresywne wartości osobowe, często nihilistyczne, a z drugiej pielęgnowali cnoty społeczne, zwłaszcza poczucie solidarności, i starali się chronić bliźnich przed cierpieniem. Czy jednak ja, jako istota prywatna, mam umacniać w sobie dyspozycje, które ja, jako istota publiczna, zmuszony byłbym potępić? Rozwiązanie Rorty'ego jest, zdaniem wielu, nie tyle rozwiązaniem, co uchylaniem się od niego, myślową konstrukcją pozwalającą zawiesić decyzję.
Odnosząc się do pomysłu Rorty'ego z rezerwą, nie umiem jednak dostrzec żadnej innej przekonującej próby przezwyciężenia owej dwoistości norm, tak dokuczliwej dla czytelników współczesnego piśmiennictwa. Podejrzewam, że aby pogodzić te skłócone ze sobą wartości, potrzebna jest nie tyle teoria, co praktyka, zwłaszcza zaś to, co dawniej zwano roztropnością. I to zresztą wynika z książki Rorty'ego.[8]

[8] Warto tu wspomnieć, dla równowagi, o jeszcze jednej autorce. Martha C. Nussbaum, filozof i filolog klasyczny, wychowana w tradycji filozofii analitycznej, od lat buduje swój program etyki w przekonaniu, że najlepszych wzorców percepcji moralnej dostarcza literatura. Broniąc umiarkowanego „esencjalizmu", tj. poglądu, że istnieją powszechne cechy gatunkowe, czyli natura ludzka (por. *Human Functioning and Social Justice: In Defense of Aristotelian Essentialism*, „Political Theory" Vol. 20, No. 2, May 1992), zaczynała od teatru greckiego, później zajęła się także pisarzami nowszymi. Wprawdzie przeprowadzana przez nią selekcja pozwalała omijać pisarzy najbardziej „niebezpiecznych", ale ostatnio udowodniła, że świetnie radzi sobie także z mistrzami postmodernizmu (por. *Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love*, w jej książce *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York 1990).

Porównując stan humanistyki u nas i na Zachodzie, musimy przyznać, że długo pozostawaliśmy w sytuacji uprzywilejowanej. Humanistyka przez parę dziesięcioleci była polem, na którym rozgrywały się potyczki o całkiem wymiernych skutkach politycznych. Te dni minęły. Mamy poczucie, że nasze ręce krępuje sieć niewidzialnych nici. Słowa nie ważą tyle, ile ważyły w podjazdowej walce ze starym porządkiem. A jednocześnie nastroje powszechne są takie, że nawet nieważkie słowa potrafią wywołać złowrogie skutki.

Można odnieść wrażenie, iż ludzie na trybunach mówią o prawdzie (swojej prawdzie) jako o czymś absolutnym, a swoim postępowaniem chcą nas przekonać, że prawda jest w ogóle pojęciem pustym. W tych okolicznościach szczypta świadomego siebie relatywizmu i jeszcze większa dawka autoironii mogą działać z pożytkiem, jak trucizna zamieniona w szczepionkę.

Roztrząsania i rozbiory

Postkolonialne wersety

1. Sensacyjna debata publiczna na temat *Szatańskich wersetów* Rushdiego wyrządziła recepcji utworu poważne szkody: uwypuklając marginalia ukierunkowała ona i zawęziła uwagę odbiorcy, utrudniając mu odczytanie powieści. Na próby jej interpretacji nie pozostał bowiem bez wpływu fakt, że w tym pierwszym, burzliwym okresie dyskusja wokół *Szatańskich wersetów* to wyłącznie pisane z pozycji „obrońców cywilizacji" hołdy zachodnich krytyków na cześć niezawisłości słowa oraz wystąpienia, w których co bardziej ortodoksyjni wyznawcy islamu starali się środkami mniej czy bardziej radykalnymi wyartykułować swoje obiekcje. Zrozumiałe, że opinia publiczna utożsamiła samego autora z obozem tych pierwszych. Autor *Szatańskich wersetów* nie mógłby domyśleć się, że powieść ta zamieni go w „świadka zachodniej prokuratury" w przewodzie przeciwko Wschodowi i zostanie powszechnie odczytana jako pamflet na jego własne korzenie kulturowe. Słowa obrony przyczyniły się do takiej interpretacji niejednokrotnie nie mniej niż ataki.

Historia odbioru *Szatańskich wersetów* stała się cząstką kulturowego dyskursu, w którym Zachód podchwycił pomyłkę Wschodu w interpretacji wschodniego autora. Z oskarżeniami autora o umyślną, opłaconą z góry przez imperialistyczne ciemne moce blasfemię przeciw islamowi trudno polemizować, jako że większość zwolenników tej tezy nigdy nie splamiła się lekturą powieści, bazując głównie na szeregu upraszczających insynuacji typu „Rushdie mówi, że Mahomet to łgarz i kłamca, a jego harem to burdel". Istnieje jednakże również bardziej

wysublimowana wersja oskarżenia, wersja poparta lekturą tekstu i niewątpliwie zasługująca na polemikę.

Bohaterami powieści są dwaj pasażerowie eksplodującego w powietrzu samolotu, lecącego z Bombaju do Londynu, którzy cudem przeżywają katastrofę i lądują na wybrzeżu Anglii. Gibreel Farishta („Anioł") to indyjski gwiazdor filmowy, sławny ze swoich niezliczonych wcieleń bogów i proroków. Saladin Chamcha („Pochlebca") to zderasowany Hindus, jak sam Rushdie, urodzony w Bombaju w rodzinie należącej do indyjskich „wyższych sfer", wykształcony w Oxfordzie obywatel brytyjski, beznadziejnie pragnący odciąć się od swych etnicznych korzeni i zrobić z siebie angielskiego dżentelmena. W drodze z nieba na ziemię przechodzą oni szczególną metamorfozę: anielska poświata ukazuje się nad głową Gibreela, podczas gdy Saladinowi dostają się rogi, rozdwojone kopyta, owłosiona skóra i nieprzerwana erekcja. Saladin zostaje aresztowany przez brytyjską policję za... nielegalne przekroczenie granicy, ciężko pobity, zmuszony do łykania własnych bobków i porzucony na krawędzi śmierci. Po przybyciu do Londynu stwierdza, że nie przyznają się do niego zarówno angielscy przyjaciele, jak i angielska żona.
W tym samym czasie Gibreel, nawiedzany przez scenariusze swoich filmów, staje się wizjonerem przekonanym o swoich nadprzyrodzonych zdolnościach. W serii groteskowych epizodów usiłuje zbawić skomercjonalizowany Londyn — „śni od nowa" historię objawienia Mahometa i początków stworzonej przez niego religii. W śnie tym status Koranu jako Słowa Bożego zostaje poddany w wątpliwość. Wątek ten opiera się na epizodzie z życia Mahometa przytoczonym przez historyka imieniem al-Tabari w 923 r. n.e. i zaakceptowanym zaledwie przez garstkę muzułmańskich badaczy. Według al-Tabariego, celem osiągnięcia kompromisu z ówczesnymi rządcami politeistycznej Mekki, Mahomet początkowo włączył do Koranu fragment, który trzem lokalnym boginiom przyznawał status Bożych pośrednic; później — wyjaśniając, że dał się był zwieść knowaniom Szatana — usunął „szatańskie wersety" z tekstu Świętej Księgi.
Rozbudowanie tego kontrowersyjnego fragmentu islamskiej historiografii nie jest, rzecz jasna, jedynym kamieniem obrazy dla tych, którzy, jak większość wyznawców islamu, wychowani są w pozaeuropejskiej tradycji literackiej i przez to mniej niż autor powieści obeznani z postmodernistyczną konwencją powieści, posługującą się ze szczególnym upodobaniem techniką parodii i satyry. Bezradny Archanioł Gabriel, którego rolę odgrywa, chcąc nie chcąc, tknięty obsesją aktor Gibreel w swoim śnie-wizji, zmuszony zostaje przez proroka Mahounda do

objawień zgodnych z wolą tego ostatniego, motywowaną prócz wiary we Wszechmocnego — czasem interesem politycznym, czasem zamiłowaniem byłego biznesmena do drobiazgowej kodyfikacji wszystkich aspektów życia, nie wyłączając sposobu załatwiania potrzeb fizjologicznych. W ujarzmionej przez Mahounda Jahilii — przedmuzułmańskiej Mekce śniącego Gibreela — tajny dom publiczny prosperuje jak nigdy, odkąd każda z jego dwunastu pracownic przybrała imię i *image* jednej z dwunastu żon proroka. Ladacznice, spragnione męskiego towarzystwa w życiu prywatnym, zmuszają ukrywającego się w ich przybytku poetę–degenerata, który ma z prorokiem na pieńku, do odgrywania roli ich pana i władcy, awansując go w ten sposób na samego Mahounda. Ten ostatni nie zdobędzie się jednak na wielkoduszne poczucie humoru i w końcu spadają głowy całej wspomnianej trzynastki...
Medyczna diagnoza przypadku Gibreela brzmi: schizofrenia paranoidalna. (Według Amina Malaka, nadanie obraźliwym fragmentom statusu „snu schizofrenika" jest sprytnym wybiegiem Rushdiego, obliczonym na immunizację tekstu przeciw obiekcjom natury moralnej. Bardziej przekonuje jednakże deklaracja samego autora, który w swoim eseju *W dobrej wierze* z 1990 r. wyjaśnia, że chodzi tu o nieodzowny środek służący wyrażeniu przesłania powieści.)
W dalszej części utworu Saladin odzyskuje człowieczeństwo poprzez odrzucenie swojej przybranej ojczyzny i zaakceptowanie siebie jako syna indyjskiego ojca.
Natomiast wielokrotny morderca Gibreel kończy samobójstwem.

2. Podobnie jak wcześniejsze powieści Rushdiego, *Szatańskie wersety* są powieścią migracyjną. Wykorzystuje ona zagadnienie „migracyjnej" świadomości i „tożsamości mieszanej"— spadku krzyżówki kulturowej, wynikłej z brytyjskiej kolonizacji indyjskiego subkontynentu oraz — w sposób może mniej wyrazisty — z wkroczenia monoteistycznego islamu w heterogeniczną kulturę tego rejonu. Jest więc powieść Rushdiego wariacją na temat różnorodności. Swój strukturalny równoważnik temat ten znajduje w heterogenicznej genealogii powieści. Nie przypadkiem umieścił Rushdie na wstępie motto zaczerpnięte z *Politycznej historii diabła* Daniela Defoe. Cytat ów to przypomnienie o heterogeniczności spuścizny kulturowej, której Rushdie sam doświadczył. Również nielinearna, fragmentaryczna narracja jest strukturalnym odpowiednikiem heterogenicznego doświadczenia migranta. W zestawieniu z wielorakością, monoteizm religii muzułmańskiej oraz samotny, ufający wyłącznie sobie prorok reprezentują tu uwodzicielską elegancję jedności i koherencji. Pierwszemu wyznawcy Mahometa nakazano na torturach wymienić liczbę istniejących bóstw. „Jeden,

powtarzał... Podczas gdy ja zawsze pozostaję podzielony, zawsze dwa albo trzy, albo piętnaście... Z niego był zawsze ambitny gość..."
Tego nostalgiczno-zazdrosnego komentarza nie można rzecz jasna traktować inaczej niż jako obrazu pozycji samego pisarza, bo to właśnie konieczność uczynienia krytycznego, selektywnego eklektyzmu jądrem własnej tożsamości kulturowej jest przesłaniem autora — nawet jeśli jednocześnie oddaje on ironiczno-zazdrosny hołd uwodzicielskiej sile spójności i konsekwencji. *Szatańskie wersety* to, cytując Rushdiego, „celebracja krzyżówkowości, nieczystości, pomieszania, transformacji, która wynika z nowych i nieoczekiwanych kombinacji"— istot ludzkich, kultur, polityk, dzieł sztuki, wytworów fantazji; to odrzucenie absolutyzmu, sprzeciw wobec „genealogicznie czystych" sposobów widzenia świata. Rushdie mówi o sobie: „Jestem (...) człowiekiem miasta i moderny, akceptującym niepewność jako jedyną stałą, zmianę jako jedyny pewnik".[1]
Podstawą eklektyzmu, który stał się siłą napędową powieści, nie jest bynajmniej Anglia azjatyckiego migranta, lecz kulturalne realia ojczyzny Salmana Rushdiego. Wywołane skandalem skoncentrowanie recepcji na muzułmańskiej tematyce powieści sprawiło, że uwadze umknęła jej programowa indyjskość. Złożoności psychiki indyjskiego migranta nie można uprościć do dychotomii między Wschodem i Zachodem. Mamy tu do czynienia nie z rozdwojeniem, ale z mnogością, której korzenie tkwią w realiach Półwyspu Indyjskiego. Ojczyzna autora *Szatańskich wersetów* to zamieszkany przez 700 milionów ludzi kraj permanentnego niedożywienia i producent mikrokomputerów, złożony z tyluż stanów, ile państw liczy Europa Zachodnia, wielkością terytorium nie ustępujący tej ostatniej. Są ponadto Indie krajem szesnastu języków, w którym angielski — narzucony język kolonialny — funkcjonuje jako *lingua franca*, umożliwiając wewnętrzną komunikację. Religijna heterogeniczność subkontynentu znajduje odbicie w postaci Gibreela, który zrobił karierę wcielając „z absolutnym przekonaniem" niezliczone bóstwa. W Indiach monoteistyczna religia islamu, potencjalne „centrum grawitacji", zyskuje status mniejszościowy i przemienia się w jeden z komponentów różności.
Takie tło pozwala powieści Rushdiego uprzedzać z góry zarzut wąsko pojętego kosmopolityzmu, a tym samym — wyobcowania z Trzeciego Świata. Osiąga to pisarz przez podniesienie kulturalnego eklektyzmu do rangi „zasady wiążącej" indyjską tożsamość. Cała kultura narodowa oparta jest, jak powie jeden z bohaterów, na zasadzie „pożyczenia

[1] S. Rushdi *In Good Faith*, w: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, Londyn 1991, s. 394.

każdego stroju, który zdawał się pasować", na zasadzie brania, co najlepsze i skąd się da.
Z tej perspektywy muzułmański podbój Azji i brytyjska ekspansja jawią się jako analogiczne usiłowania narzucenia jednolitych standardów początkowo heterogenicznej kulturze. Dwaj złączeni kontrastem bohaterowie Rushdiego reprezentują dwa potencjalne „centra grawitacji" w świecie muzułmańskiego migranta. Oba okazują się iluzoryczne. Wysiłki Saladina, by osiągnąć wewnętrzną spójność przez kulturalną herezję — dobrowolną deetnizację i adaptację brytyjskiego „ja" — napotykają na zewnętrzną przeszkodę: niepowodzenia, którym winna jest jego „przydymiona karnacja"... Historia religijnego zwątpienia Gibreela Farishty stanowi drugą połowę tak spolaryzowanego dyskursu. Tym razem przeszkoda jest wewnętrzna: rzucony na obcy grunt migrant, postać typizująca, nie tylko dla Rushdiego, generalną kondycję ludzką naszych czasów, znajduje się w sytuacji psychologicznej, w której kwestionowanie wszelkich pewników staje się imperatywem kategorycznym. Mnogość triumfuje, przenikając również do „blasfemicznego" wątku powieści. Ten ostatni rozwija się bowiem nie tyle w formie prostego kwestionowania statusu Koranu jako słowa Bożego, ile w formie przypisania jego powieściowemu odpowiednikowi kontrowersyjnego i mnogiego autorstwa. Potencjalnymi współautorami tekstu Świętej Księgi są: Archanioł Gabriel jako wysłannik Stwórcy, Szatan, Mahound, jego zdradziecki skryba Salmon, polityczne wymogi chwili, wreszcie — w pewnym sensie, także i aktor Gibreel Farishta, odgrywający różne role w wyśnionej przez siebie sekwencji.
W tym motywie religijno-historiograficznych wątpliwości aktora Gibreela siłą przewodnią narracji jest postmodernistyczne widzenie historii. Historia „nie oznacza skończonego, ostatecznego zapisu, ani też nie posługuje się zwyczajową fetyszyzacją faktów. Jest to selektywny, rekonstruktywny, narratywny dyskurs, który staje do współzawodnictwa z dominującą wersją i prowokuje sprzeciw"; dyskurs, którego głównym celem jest „raczej wypróbować niż postulować, raczej kwestionować niż potwierdzać, raczej wątpić niż dyktować".[2]
Rushdie tworzy tekst będący afirmacją ambiwalencji i niepewności. Nie istnieje dla niego Historia, lecz historie. Autor *Szatańskich wersetów* nie ukrywa swej niechęci do wszelkich systemów ideologicznych postulujących Historię opartą na uświęconych, sfetyszyzowanych podstawach. Dla wygnanego Imama z wizji Gibreela Farishty suma możliwej wiedzy została osiągnięta w chwili, gdy Allah skończył objawiać swoją wolę

[2] A. Malak *Reading the Crisis: The Polemics of Salman Rushdie's „The Satanic Verses"*, „Ariel" 1989 vol. 20 (4), s. 182.

Prorokowi. Odrzucając czas, zmianę i postęp, symbolicznie znieważając Archanioła Gabriela, Imam obrócił proroka i jego Księgę w idole i skazał się na wygnanie w zidolizowanej przeszłości. W przeciwieństwie do niego, Rushdie „widzi rzeczywistość jako nie dokończony projekt, który opiera się próbom zamknięcia czy zawarcia i pozostaje otwarty na wielorakie ujęcia i projekcje".[3] W swym dążeniu do destabilizacji „bieżącej wersji prawdy" wybiera Rushdie desakralizację jako środek dramatyzacji migracyjnej obsesji samokwestionowania. (Tym samym wznawia on dawną, przedortodoksyjną, muzułmańską tradycję dociekań dotyczących wiarygodności objawienia Mahometa i nadprzyrodzonej natury Koranu, udokumentowaną przez średniowiecznych historyków takich jak Ibn Hazm, al-Baghdadi, al-Shahrastani.) Dla Rushdiego to samokwestionowanie, wywołane sytuacją migranta jako osoby „ze zbyt wielu miejsc", ma wartość pozytywną, otwiera bowiem drogę do ponownych narodzin. „By narodzić się znowu, musisz przedtem umrzeć", brzmi motto tekstu, jedno z wielu. Uwolniona ze zwyczajowej i instytucjonalnej fetyszyzacji, historia może być cennym źródłem inspiracji, wzbogacając dyskurs kulturowy o świadomość ambiwalencji i nieostateczności własnych tworów.

Pojęcie „fikcjonalizacji historii" daje się zastosować w rozważaniach na temat powieści Rushdiego nie tylko w sensie odnoszącym się do procesu „śnienia" jej własnej, fikcyjnej wersji. Pojęcie to obejmuje również swym zakresem jeden z tematycznych motywów powieści: historiotwórczą moc fikcji będącej dziełem człowieka i wyniesionej do rangi prawdy obiektywnej, relacji zwrotnej między tymi dwiema sferami zbiorowej świadomości. W *Szatańskich wersetach* temat ten ujęty jest, jak wszystko inne, w stosunku do dwóch stałych punktów odniesienia, dwóch obiektów krytycznej analizy: islamu i Anglii z jej historycznymi korzeniami w Imperium Brytyjskim. W odniesieniu do islamu motyw ten jest udramatyzowany poprzez sugestię fikcyjności jego świętego tekstu — tekstu odpowiedzialnego za kilkanaście wieków historii trzech czwartych Azji.

W odniesieniu do postkolonialnej Anglii wpływ fikcji na historię jest kluczem do metafizycznego symbolizmu powieści. Zgodnie ze spostrzeżeniem T. Brennana[4], symbolizm ten otwarty jest na interpretację sytuującą go w bardzo konkretnym kontekście kulturalnym. Albowiem metamorfoza Salmona w drodze do brytyjskiego wybrzeża (epizod nawiązujący rzecz jasna do historii upadku Szatana) jest niczym innym jak groteskową dramatyzacją rasistowskiej wyobraźni. Współczesne

[3] Tamże.

[4] T. Brennan *Salman Rushdie and the Third World*, London 1989.

postimperialne spojrzenie na świat określone jest przez skrzywioną wizję Wschodu, do której stworzenia i umocnienia przyczynili się uczeni i artyści Imperium, jeszcze nie tak dawno temu dostarczający usprawiedliwienia dla kolonialnej ideologii zwierzchnictwa. To właśnie ten sposób widzenia nakazuje przypisywać ciemnoskórym przybyszom rolę diabła. „Pół-diablę, pół-dziecko" — to aż nadto dobrze znane określenie Rudyarda Kiplinga, oznaczające skolonizowanego tubylca. (Obszerne omówienie „wynalezienia Wschodu" przez Zachód znaleźć można w *Orientalizmie* Edwarda Saida, z którym łączy Rushdiego literacka przyjaźń.) Rushdie zużytkowuje fantastyczny *image* skolonizowanego, będący tworem kolonizatora, jako siłę napędową narracji. Jak wskazuje jego nazwisko, Chamcha, w swoim meloniku i różowym garniturze, zwykł był się uważać za doskonale zderasowanego indyjskiego Brytyjczyka. W oczach angielskiej policji uosabia on jednako wszystkie oszczerstwa, jakimi orientalistyczna fikcja zabarwiła obraz przybyszów z Trzeciego Świata: zwierzęcy, brudni, niekontrolowanie chutliwi.
Ta rozmyślna adaptacja elementów wniesionych przez europejski kolonializm sugeruje bliskie pokrewieństwo pomiędzy Rushdiem a twórczością G. G. Marqueza. Według deklaracji tego ostatniego, cała jego twórczość zainspirowana została sprawozdaniem z podróży przez Południową Amerykę pióra włoskiego odkrywcy Antonio Pigafetta.

Czysto „faktyczna" relacja Pigafetta brzmi jak wytwór wyobraźni, i Marquez chlubi się tym, że zdolny był od swych byłych władców przyjąć dobrowolnie lekcję atrakcyjnego kłamstwa i uczynić z tego fundament całej swojej artystycznej perspektywy. Według Marqueza, uciekanie się do wyobraźni było w przypadku kolonizatorów jedyną drogą wyjścia z dylematu, którym była konieczność oddania zasadniczej dziwności ich przeżyć, konieczność przetłumaczenia obcej rzeczywistości, która nie mogła być po prostu zrelacjonowana.[5]

Także u Rushdiego elementy fantastyczne nie służą jako ozdobnik. Zastosowanie techniki magicznego realizmu wynika z konieczności „przetłumaczenia" między formami rzeczywistości wzajemnie sobie obcymi. Jak Marquez, deklarujący, że jego literacki dyskurs wywodzi się od wczesnych „mitotwórców" Imperializmu, tak i Rushdie otwarcie wskazuje na „wynalezienie Wschodu" przez Europę jako na źródło swojej inspiracji. Posuwa się w tym aż do perwersyjnego nazwania Proroka imieniem wynalezionym przez uprzedzoną średniowieczną Europę, imieniem „średniowiecznego straszaka na niegrzeczne dzieci", synonimem diabła: Mahound. „Wigowie, torysi, Czarni — by obelgi przemienić w źródła siły, wszyscy oni postanowili nosić z dumą przezwiska nadane im w pogardzie"— mówi Rushdie w *Szatańskich wer-*

[5] Tamże.

setach. Zinterpretowanie wyboru pogardliwej wersji imienia Mahometa jako umyślnego nadużycia jest równie bezsensowne, jak bezsensowne byłoby przypuszczenie, że w dalszych partiach powieści Rushdie wyraża brak sympatii dla etnicznych mniejszości w Anglii, kiedy każe im używać wizerunku diabła jako symbolu oporu przeciwko polityce etnicznej rządu „Mrs Torture" (zwanej również „Maggi the Bitch", czyli ni mniej ni więcej tylko „Suką Maggi").
Tak deklarując wpływ byłych panów na własne widzenie świata, wpływ tak głęboki, że przenikający podstawę ich twórczości, obaj pisarze podnoszą go do rangi swojej osobistej własności, czyniąc go tym samym podatnym na transformację dla celów konstruktywnych.
W ten oto sposób, wedle Rushdiego, migrant nie musi być jednostką zredukowaną do roli odmieńca starającego się „wpasować" w istniejącą stabilną całość:

> może on stać się tym, który do tej całości wnosi inne spojrzenie na świat. Ale zdolność do takiego spojrzenia może wyniknąć tylko z próby objęcia, która jest przeciwieństwem próby trzymania obcego świata na dystans i własnych archiwów w stanie pierwotnym.[6]

3. Rozważania te prowadzą do wydobycia pokrewieństwa pomiędzy *Szatańskimi wersetami* a powieścią powstałą w pozornie innym kręgu kulturowym — *Mistrzem i Małgorzatą* Michaiła Bułhakowa. Wzajemna izolacja badań dotyczących postkolonialnej literatury anglojęzycznej i studiów poświęconych Europie Wschodniej tłumaczy dotychczasowe przeoczenie przez krytykę uderzających zbieżności w tkance obu utworów.
Pomimo języka, jakiego nie powstydziłby się Joyce, już pierwsza scena *Szatańskich wersetów* zawiera sugestię inspiracji utworem rosyjskiego pisarza. Zdanie, którym Rushdie wprowadza swoich bohaterów na pierwszą stronę powieści, jest stylistycznie rozbudowanym odwzorowaniem pierwszej linijki tekstu Bułhakowa. Po tym wstępie w obu przypadkach następuje wizualna charakterystyka postaci.
Ramą narracyjną *Mistrza i Małgorzaty* jest historia odwiedzin Diabła w sowieckiej Moskwie. Przybywa on tam, by wybadać zmiany, jakie pociągnęło za sobą zwycięstwo rewolucji. Konfrontacja owocuje serią komicznych epizodów, w których Szatan, demonstrując swe nadprzyrodzone moce, wystawia na pośmiewisko urzędników państwowych i pogrąża miasto w chaosie. Ponieważ diabła, wraz z Bogiem, od dawna skazano oficjalnie na niebyt, jego obecność staje się paradoksalnym

[6] P. Nazareth *Rushdie's Wo/Manichean Novel*, „The Iowa Review" 1990, vol. 20 (1), s. 174.

dowodem egzystencji tego ostatniego. Jak Mefisto Goethego, tak diabeł Bułhakowa „zawsze zła pragnąc, zawsze czyni dobro". To właśnie motto otwiera utwór rosyjskiego pisarza; i nic innego, jak tylko jego dokładne odwrócenie staje się motywem przewodnim londyńskich perypetii Gibreela Farishty. Jak w *Mistrzu i Małgorzacie* diabeł mimo woli staje się Bożym wysłannikiem, odnoszącym spektakularne sukcesy w demonstracji swojej obecności i ośmieszaniu mieszkańców stolicy Imperium, tak w *Szatańskich wersetach* Gibreel, z aureolą wokół czoła i w swoim pobożnym zapale zbawienia miasta, pozostaje niezauważony, sam staje się ofiarą groteskowych wydarzeń, by w końcu zamienić się w szalonego mordercę.

W naszych sceptycznych czasach, w obliczu współczesnych gustów estetycznych, metafizyczna opowieść posługująca się symbolami religijnymi z trudem mogłaby znaleźć drogę do wrażliwości czytelnika. Sięgnięcie do nich może natomiast usprawiedliwić potraktowanie ich przez pryzmat groteski i paradoksu. Anioły są dziś raczej wątpliwymi kandydatami na przewodników na drodze do zbawienia, czy też jego społecznego i politycznego ekwiwalentu — oswobodzenia uciśnionych. Tak dla Bułhakowa, jak i dla Rushdiego alternatywą umożliwiającą wykorzystanie mitycznych symboli we współczesnej baśni o walce dobra i zła, bez ześlizgnięcia się w śmiesznawy patos czy sentymentalizm, jest groteskowe pomieszanie ról, przypisanie diabłu roli wyzwoliciela. W Moskwie Szatan, upokarzając kolaborantów, ocalając rękopis skazanego na banicję autora, zwiastując swą obecnością moralny triumf wiernych, staje się sprzymierzeńcem wyzyskiwanych. W historii Rushdiego diaboliczna postać Saladina nawiedza w snach mieszkańców miasta i w oczach młodzieży mniejszości etnicznych awansuje do rangi symbolu wojowniczej niezgody wobec realiów życia społecznego w przybranej ojczyźnie. „Czarne" społeczeństwo przeciwstawia się roli ofiary przez dobrowolną akceptację roli diabła, przypisanej im przez „białych", jako symbolu i środka oporu.

Najbardziej uderzające podobieństwo w tkance obu powieści stanowią rozdziały poświęcone religijnej historiografii. Historia wizyty diabła w Moskwie przeplata się z „nieoficjalną wersją" życia Chrystusa, będącą projekcją życia jednego z bohaterów powieści. Status Ewangelii jako Słowa Bożego jest tu poddany w wątpliwość. Rushdie zaś dodaje Mahoundowi zdradzieckiego skrybę, który — by sprawdzić nadprzyrodzoną przenikliwość niepiśmiennego proroka — wypacza brzmienie dyktowanych mu wersetów; w *Mistrzu i Małgorzacie* przekaz świętego Mateusza wypacza pierwotny sens Chrystusowego przesłania.

Narzuca się pytanie, na ile zaobserwowane podobieństwa między obydwoma autorami mogą stać się pomocne w określeniu perspektywy,

z której napisane zostały *Szatańskie wersety*. Innymi słowy, w jaki sposób może przyczynić się do jej identyfikacji inspiracja Rushdiego powieścią rosyjskiego autora? W jednym ze swoich ostatnich artykułów Stephan Sleman rozszerza polityczne implikacje magicznego realizmu — którego *Mistrz i Małgorzata* jest wczesnym i izolowanym przykładem — dyskutując możliwość odczytania go jako opozycyjnego kontradyskursu, który wytwarza opozycję w stosunku do kolonialnych kodów reprezentacji i działa jako pozytywna i wyzwalająca reakcja skierowana przeciw imperialistycznym konwencjom zapisu historii. Jeśli użyte przez Slemana przymiotniki „kolonialny" i „imperialistyczny" podsumować uogólniającym pojęciem autorytaryzmu, rozszerza się w sposób oczywisty zakres socjopolitycznych konotacji jego komentarza.
Kluczem do zamierzonej tu konkluzji jest ten krótki fragment z *Uśmiechu jaguara*, w którym autor zwierza się ze swojego spostrzeżenia, że wszyscy ci, którym nie przytrafiło się pochodzić z „potężnego Zachodu" czy Północy, posiadają pewną wspólną cechę — nie jest to uproszczone „spojrzenie z perspektywy Trzeciego Świata", ale coś, co daje się nieprecyzyjnie określić jako „wiedza o tym, jak wygląda słabość", „świadomość spojrzenia od dołu". I spostrzeżenie to można zinterpretować jako szeroką redefinicję podłoża socjokulturalnego, z którym Rushdie identyfikuje się jako człowiek i pisarz. Przyjęcie Marqueza i Bułhakowa za źródła inspiracji byłoby więc artystycznym określeniem tej części świata, z której autor *Szatańskich wersetów* — we własnym odczuciu — pochodzi najbardziej. Tak, dla niego obiekt jego „kulturowej wierności" wyrasta daleko poza granice wyznaczone „faktycznym", etnicznym pochodzeniem, które zainspirowało go do oddania hołdu zasadzie różnorodności, i przekroczenie to staje się jeszcze jednym tonem w peanie na cześć tej ostatniej.

Hanna Pułaczewska

Jak się kończą „Wertepy" Buczkowskiego?

Wśród rozlicznych sądów o pisarstwie Buczkowskiego odnajdujemy i takie, które wskazują na otwarty charakter jego powieści. Czytamy więc, że „jest to proza zdecydowanie afabularna, skojarzeniowa, impresyjna, którą można rozpoczynać i kończyć w zupełnie dowolnym miejscu".[1] Jak się rzecz przedstawia z tą dowolnością zakończenia?

[1] T. Błażejewski *Spotkanie z Faustem*, w tegoż: *Retorta Fausta*, Łódź 1981, s. 53.

z której napisane zostały *Szatańskie wersety*. Innymi słowy, w jaki sposób może przyczynić się do jej identyfikacji inspiracja Rushdiego powieścią rosyjskiego autora? W jednym ze swoich ostatnich artykułów Stephan Sleman rozszerza polityczne implikacje magicznego realizmu — którego *Mistrz i Małgorzata* jest wczesnym i izolowanym przykładem — dyskutując możliwość odczytania go jako opozycyjnego kontradyskursu, który wytwarza opozycję w stosunku do kolonialnych kodów reprezentacji i działa jako pozytywna i wyzwalająca reakcja skierowana przeciw imperialistycznym konwencjom zapisu historii. Jeśli użyte przez Slemana przymiotniki „kolonialny" i „imperialistyczny" podsumować uogólniającym pojęciem autorytaryzmu, rozszerza się w sposób oczywisty zakres socjopolitycznych konotacji jego komentarza.
Kluczem do zamierzonej tu konkluzji jest ten krótki fragment z *Uśmiechu jaguara*, w którym autor zwierza się ze swojego spostrzeżenia, że wszyscy ci, którym nie przytrafiło się pochodzić z „potężnego Zachodu" czy Północy, posiadają pewną wspólną cechę — nie jest to uproszczone „spojrzenie z perspektywy Trzeciego Świata", ale coś, co daje się nieprecyzyjnie określić jako „wiedza o tym, jak wygląda słabość", „świadomość spojrzenia od dołu". I spostrzeżenie to można zinterpretować jako szeroką redefinicję podłoża socjokulturalnego, z którym Rushdie identyfikuje się jako człowiek i pisarz. Przyjęcie Marqueza i Bułhakowa za źródła inspiracji byłoby więc artystycznym określeniem tej części świata, z której autor *Szatańskich wersetów* — we własnym odczuciu — pochodzi najbardziej. Tak, dla niego obiekt jego „kulturowej wierności" wyrasta daleko poza granice wyznaczone „faktycznym", etnicznym pochodzeniem, które zainspirowało go do oddania hołdu zasadzie różnorodności, i przekroczenie to staje się jeszcze jednym tonem w peanie na cześć tej ostatniej.

Hanna Pułaczewska

Jak się kończą „Wertepy" Buczkowskiego?

Wśród rozlicznych sądów o pisarstwie Buczkowskiego odnajdujemy i takie, które wskazują na otwarty charakter jego powieści. Czytamy więc, że „jest to proza zdecydowanie afabularna, skojarzeniowa, impresyjna, którą można rozpoczynać i kończyć w zupełnie dowolnym miejscu".[1] Jak się rzecz przedstawia z tą dowolnością zakończenia?

[1] T. Błażejewski *Spotkanie z Faustem*, w tegoż: *Retorta Fausta*, Łódź 1981, s. 53.

Czy jest to tylko proponowany przez krytyka sposób lektury, czy cecha tekstu? Jeśli zaś cecha tekstu, to jaka?

Wertepy (1939), pierwsza powieść Buczkowskiego, zawierają w zalążku wszystkie cechy skrystalizowanej później poetyki pisarza. Ta wspaniała i przerażająca panorama wsi Dolinoszczęsna jest jeszcze — wobec późniejszych — powieścią dość tradycyjną. Na tle tej względnej tradycyjności „brak zakończenia" rzeczywiście uderza. Powieść robi wrażenie urwanej. Jakich warunków utwór nie spełnia, by mieć „zakończenie"? Czego mu brakuje?

Jak każdy sygnał delimitacyjny, tak i to, co odczuwamy jako koniec powieści, nie ma jednolitego charakteru. Jest to nie tyle sygnał, co wiązka sygnałów.[2] Musimy założyć, że sugestia otwartości, braku końca powieści oznacza, że jakichś istotnych składników w tej wiązce zabrakło. Warto się zastanowić — jakich, bo o naturze zakończenia w powieści nie wszystko jeszcze wiadomo. Dla porządku tylko zauważmy obecność zakończenia na poziomie najbardziej zewnętrznego znaku: jak każdy tekst pisany, *Wertepy* mają bezdyskusyjny sygnał końca, jakim jest granica między tym, co zapisane, a pustą kartką.

Wertepy spełniają również inny warunek „skończoności", przyznajmy, że o wiele bardziej dowolny. Chodzi o wybór przeznaczonej na ostatnią partię utworu formy opowiadania. Jest wprawdzie bardzo wiele powieści, które definitywnie zamyka i nawet pointuje dialog, odczucie skończoności jest jednak silniejsze, a w każdym razie bardziej oczywiste, gdy powieść kończy narrator. W przypadku *Wertepów* Buczkowski zamyka powieść następującą po krótkim dialogu całostką narracyjną skonstruowaną „retorycznie", w postaci powtórzonego dwukrotnie układu trzech współrzędnych zdań. Wzmacnia też efekt końca, rozbudowując ostatnie ze zdań o element wtrącony. Jak widać, przynajmniej w brzmieniu wypowiedzi narracyjnej kończącej tekst, Buczkowski nawiązuje do prastarych przyzwyczajeń sztuki słowa. „W złożonych okresach ostatni człon ma być nieco większy od reszty i ma jak gdyby obejmować i ogarniać inne" — pisze Demetriusz[3]; podobnie u Cycerona: „ostatnie członki każdego periodu mają być tedy równe poprzednim, albo, co nawet lepiej i przyjemniej, dłuższe od nich"[4]. Zasadę tę praktykowała proza szesnastowieczna[5]; można przypuszczać, że dbano też o eufonię.

[2] Por. J. Łotman *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984; T. Dobrzyńska *O delimitacji tekstu literackiego*, Wrocław 1971.

[3] Demetriusz *O wyrażaniu się*, w: *Trzy stylistyki greckie*, Wrocław 1953, s. 87; cyt. za: A. Wierzbicka *Z zagadnień renesansowej sztuki prozy. Budowa zakończeń zdań*, w: *Poetyka i matematyka*, Wrocław 1965.

[4] Cycero *Rozmowa o mówcy*, w: *Trzy stylistyki greckie*, s. 237.

[5] A. Wierzbicka, op. cit.

Jak wyglądają sygnały końca na poziomie świata przedstawianego? Na początek — na poziomie obrazu. Trzeba przyznać, że poza zdroworozsądkowymi nie ma tu żadnych reguł. Nie wiadomo, jakie warunki musi spełnić obraz, żeby mógł stanowić zakończenie, jeśli nie mamy do czynienia z jakimś wariantem ramy — a o tym, rzecz jasna, w *Wertepach* nie ma mowy. Można tu zaryzykować twierdzenie, że odczytany jako „niewłaściwy" dla zakończenia byłby tylko obraz nowy. Nowy, czyli m. in. nie mieszczący się w dotychczasowej sekwencji ujęć w czasie lub przestrzeni. Ostatnie partie powieści Buczkowskiego dzieją się w mieszkaniu księdza Samosaczyńskiego, ostatnie narracyjne zdania przywołują czas o parę godzin późniejszy niż poprzedzająca rozmowa policjanta z księdzem. Po wyjściu księdza policjant został sam, drzemiąc w pokoju, skąd wywołał go pomocnik, prosząc o rozpoznanie kogoś. Oczyma policjanta widzimy też wypadającą z ganku gospodynię.

Te dynamiczne pytania i poszukiwania nie niszczą zatem spoistości czasoprzestrzeni. Co więcej — nie są też w żadnym przypadku nie wyjaśnione. „Znaczą" śmierć samobójczą księdza, oczywistą dla nas po tragicznych dla niego rewelacjach z poprzedzającego zakończenie dialogu. Śmierć, która definitywnie kończy wątek księdza Samosaczyńskiego, dostarcza wyrazistego sygnału końca całej powieści. Wyrazistego, bo fabularnego. Czym innym, jak nie śmiercią bohatera kończy się ogromna liczba powieści dziewiętnastowiecznych? Księdza Samosaczyńskiego trudno uważać za postać pierwszoplanową, ponadto śmierć zbiera w ogóle bogate żniwo w Dolinoszczęsnej — to jakby osłabia znaczenie tego wydarzenia jako fabularnego znaku zakończenia. Nie zmienia to przecież faktu, że znak ten jest dany; i to bardzo efektownie. Czemu więc odnosimy wrażenie braku końca, skoro trzy przynajmniej z wiązki możliwych sygnałów końca tu na pewno się pojawiają: graficzny, brzmieniowy i — najistotniejszy dla świata przedstawianego — fabularny, w obrębie zaś czasoprzestrzeni ostatnich partii powieści nic tych sygnałów nie zakłóca?

Widocznie sygnałów końca trzeba jeszcze szukać gdzie indziej, choćby w ukształtowaniu języka. Zanim zacytujemy — kilka informacji o ujęciach poprzedzających zakończenie. Otóż jest ono poprzedzone rozmową „przodownika" policji Sakmana z księdzem Samosaczyńskim. W trakcie tej rozmowy ksiądz dowiaduje się o romansie Chrobowskiej z Hukiem. Wpada w rozpacz: „Cmentarz i tyle! Przepraszam pana na chwilę — wyszeptał ksiądz i wyszedł zataczając się w progu". A oto zakończenie powieści (poszczególne ujęcia ponumerujemy):

1) Przodownik został sam, palił papierosa za papierosem, wreszcie zapadł w drzemkę. Około północy ktoś mocno zastukał w okno. Sakman poderwał się.

2) — Kto tam?
— Ja! — wrzasnął Łochniak.
— Co tam?
— Proszę tu, może pan pozna, kto to?

3) Zrywały się podmuchy ostrego wiatru, chwilami przecierało się niebo, nad lasem stał młody księżyc. Rozległo się szczekanie psów; z ganku wypadła Worobieska, nakryta kocem, szukała czegoś w ogródku.

Zauważmy, że każde z trzech końcowych ujęć, stanowiących zresztą osobne akapity, kończy się — by tak rzec — znakiem zapytania, otwiera sytuację nie wyjaśnioną: 1) ktoś stuka w okno; 2) Łochniak informuje o kimś nierozpoznanym; 3) Worobieska „szuka czegoś" w ogródku. Te właśnie znaki zapytania rozszyfrowujemy jako informacje o samobójczej śmierci księdza. O formalnym „otwarciu" tej informacji decyduje obecność w każdym z ujęć zaimka nieokreślonego: 1) „ktoś", 2) „kto to"?, 3) „czegoś"; z natury rzeczy są to znaki zapytania, wymagające odpowiedzi, która nie pada. To pierwszy z językowych sygnałów zakończenia.

Na szczególną uwagę zasługuje ponadto akapit ostatni: w przedostatnim zdaniu wprowadzona jest nowa postać — gospodyni księdza, Worobieska. Nowa nie w sensie absolutnym, rzecz jasna, postać jest nam znana z powieści. Nowa jednak w tym akapicie, nie było o niej od dawna mowy. Jednorazowe jej wprowadzenie pozostawia uczucie szczególnego niedosytu. Uzasadnić je można odwołując się do badań nad spójnością języka, zwłaszcza zaś do refleksji J. Padučewej nad strukturą akapitu. Otóż zdaniem badaczki „początkiem nowego akapitu powinno być każde zdanie, którego nazwa początkowa bądź wcale nie jest dominowana, bądź też dominowana jest nazwą spoza dwóch–trzech zdań."[6] Między nowo wprowadzoną postacią Worobieskiej a nazwą niedominowaną jest pełna odpowiedniość. Jedna i druga rozpoczyna coś, ale nie kończy. Nazwa niedominowana wymaga całego akapitu, „nowy" bohater — całego ujęcia. Wymieniając Worobieską tylko raz, w geście poszukiwania w dodatku, Buczkowski mocniej, moim zdaniem, „otwiera" tekst, pozbawia go zakończenia, niż przez użycie zaimków nieokreślonych. Efekt tego posunięcia odnajdujemy w sferze obrazu, a więc „świata przedstawianego" (pod jednym przynajmniej względem, jak widzieliśmy, jest to obraz nowy), mechanizm jego powstawania ma jednak źródło w prawach języka. Czytelnik oczekuje uzupełnienia kalekiego ujęcia, jego oczekiwania pozostają nie spełnione i — mimo

[6] J. Padučewa *O strukturze akapitu*, w: *O spójności tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1971; w ujęciu Padučewej nazwa jest dominowana, kiedy oznacza przedmiot, o którym mówiło się w zdaniu poprzednim.

tylu sygnałów końca — *Wertepy* robią wrażenie nie zakończonych. Widocznie tego typu operacje językowe mają wartość czy też, ostrożniej, efektywność, większą niż wszystkie poprzednio omówione sygnały końca razem wzięte.

Może warto przyjrzeć się bliżej tak skutecznemu mechanizmowi. Językowy sygnał (użycie niedominowanej nazwy na końcu tekstu) atakuje tu logiczne potrzeby odbiorcy, jego nawyk zadowalania się informacją o jakimś minimalnym, możliwym w języku, stopniu „pełności". Nie są to potrzeby wygórowane, a pełnia informacji jest dość umowna, skoro odbiorca gotów zadowolić się paroma zdaniami, w których autor powtórzyłby niedominowaną nazwę, a także rozwiałby nieokreśloność zaimków, przypisując je określonemu przedmiotowi. Tego minimum logika odbiorcy wymaga i tego właśnie minimum zabrakło.

Zabrakło jednak tylko w sferze języka. Sens nowej informacji łatwo odgadnąć, jak widzieliśmy, w fabularnym planie powieści. W językowym planie pozostaje ona ułomna. Można by powiedzieć, że fabularny sygnał końca jest utajony, ukryty w językowym sygnale braku końca.

Logiczna niepełność językowej informacji to tylko jedna strona zagadnienia. Drugą stanowi jej niepełność estetyczna. Gdy popatrzymy na zdania kończące *Wertepy*, uderza ich szczególna „antyretoryczność": zdają się one bowiem w bardzo istotnym, bo semantycznym, względzie dokładnie zaprzeczać wskazówkom, których udzielił mówcy Kwintylian:

> Zwłaszcza koniec jest tym, na co się oczekuje i na co zwraca uwagę, najpierw dlatego, że każda myśl ma swój koniec i domaga się po nim naturalnej przerwy, która oddziela go od początku następnego zdania, następnie dlatego, że ucho śledzące słowa następujące po sobie i połączone przez to, co nazwałem biegiem i drogą zdania, ocenia dopiero w momencie, gdy ten porywczy bieg zatrzymuje się i zostawia czas do refleksji. Niech więc koniec zdań nie będzie ostry ani urwisty, żeby umysły mogły wtedy jakby odetchnąć i odpocząć.[7]

Dzięki paralelizmom składniowym i innym zabiegom brzmieniowym zwalniającym tempo, rzeczywiście „porywczy bieg zdania zatrzymuje się i zostawia czas do refleksji". Tu Buczkowski zdaje się realizować postulaty starożytnych mistrzów. Ale już na poziomie składni je odrzuca! Sześć zdań składających się na ostatnie ujęcie *Wertepów* to zdania współrzędne, które — jak wzajemnie od siebie niezależne ruchy pędzla — malują sytuację, w ostatnim zdaniu szczególnie dynamiczną i pozbawioną wyjaśnienia. Umysł czytelnika nie tylko nie może odpocząć, ale staje przed zagadką narzuconą mu przez język. Obok nawyków logiki atakuje więc Buczkowski również tkwiące głęboko w podświadomości oczekiwania czytelnika na wyjaśniające funkcje zakończenia[8] i na

[7] Kwintylian *Kształcenie mówcy*, cyt. za: A. Wierzbicka, op. cit.

[8] Por. G. Watson *The Story of the Novel*, London 1979, s. 77–82.

stylistyczne, „retoryczne" konsekwencje tego wyjaśnienia. Trzy końcowe ujęcia *Wertepów* antycypują fragmentaryczność istotną dla późniejszej prozy Buczkowskiego, w jego dojrzałym dziele nie ograniczoną bynajmniej do zakończenia, właściwą każdemu obrazowi lub ich sekwencji, charakterystyczną dla jego widzenia świata.

Krystyna Jakowska

Doktryna i szarlataneria

Les théories passent.
La grenouille reste.
[Jean Rostand *Carnets d'un biologiste*][1]

Teoria literatury nie miała się chyba nigdy tak świetnie jak dziś, przynajmniej w świecie anglosaskim. Już pobieżny rzut oka na półki wielkich księgarń akademickich Oxfordu czy Harvardu uświadamia ogromny przyrost książek z tej dziedziny. Króluje orientacja poststrukturalistyczna: słowa „dekonstrukcja", „dyskurs", „retoryka poezji" odmieniane są w tytułach na wszelkie możliwe sposoby.
W amerykańskiej akademickiej krytyce literackiej jest to niewątpliwie szkoła najbardziej wpływowa, obok feminizmu i New Historicism. Przygotował jej niegdyś grunt potężny New Criticism, ze swoim skupieniem na tekście i brakiem oczekiwania od krytyka–studenta uprzedniego bagażu wiedzy o kontekstach historycznych i kulturowych dzieła. Metoda filozoficzna czytania i analizy tekstów rozwinięta przez Jacquesa Derridę we Francji, a upatrująca swej genealogii w myśli Kanta i Nietzschego, znalazła entuzjastów w Stanach Zjednoczonych i została z łatwością zaadaptowana jako metoda analizy tekstów literackich.
W Wielkiej Brytanii natomiast, poststrukturalizm filozoficzny jest wciąż w ofensywie, przy sporym oporze dwu wielkich ośrodków — Oxfordu i Cambridge. Znamienny jest los honorowego członkostwa Derridy, przyznanego niedawno francuskiemu filozofowi przez ten ostatni uniwersytet. Po długiej i burzliwej procedurze zdołano tam przełamać, czy też obejść, bezprecedensowe veto części decydującego gremium, a echa i protesty rozlegały się szeroko w prasie brytyjskiej. „Sprawa Derridy" zmobilizowała wyraźnie spory odłam środowisk intelektualnych przeciwko „szarlatanowi", co z kolei dało asumpt jego zwolennikom do rzucania

[1] F. Kermode *An Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretation*, London 1990, s. 4–5.

stylistyczne, „retoryczne" konsekwencje tego wyjaśnienia. Trzy końcowe ujęcia *Wertepów* antycypują fragmentaryczność istotną dla późniejszej prozy Buczkowskiego, w jego dojrzałym dziele nie ograniczoną bynajmniej do zakończenia, właściwą każdemu obrazowi lub ich sekwencji, charakterystyczną dla jego widzenia świata.

Krystyna Jakowska

Doktryna i szarlataneria

Les théories passent.
La grenouille reste.
[Jean Rostand *Carnets d'un biologiste*][1]

Teoria literatury nie miała się chyba nigdy tak świetnie jak dziś, przynajmniej w świecie anglosaskim. Już pobieżny rzut oka na półki wielkich księgarń akademickich Oxfordu czy Harvardu uświadamia ogromny przyrost książek z tej dziedziny. Króluje orientacja poststrukturalistyczna: słowa „dekonstrukcja", „dyskurs", „retoryka poezji" odmieniane są w tytułach na wszelkie możliwe sposoby.
W amerykańskiej akademickiej krytyce literackiej jest to niewątpliwie szkoła najbardziej wpływowa, obok feminizmu i New Historicism. Przygotował jej niegdyś grunt potężny New Criticism, ze swoim skupieniem na tekście i brakiem oczekiwania od krytyka–studenta uprzedniego bagażu wiedzy o kontekstach historycznych i kulturowych dzieła. Metoda filozoficzna czytania i analizy tekstów rozwinięta przez Jacquesa Derridę we Francji, a upatrująca swej genealogii w myśli Kanta i Nietzschego, znalazła entuzjastów w Stanach Zjednoczonych i została z łatwością zaadaptowana jako metoda analizy tekstów literackich.
W Wielkiej Brytanii natomiast, poststrukturalizm filozoficzny jest wciąż w ofensywie, przy sporym oporze dwu wielkich ośrodków — Oxfordu i Cambridge. Znamienny jest los honorowego członkostwa Derridy, przyznanego niedawno francuskiemu filozofowi przez ten ostatni uniwersytet. Po długiej i burzliwej procedurze zdołano tam przełamać, czy też obejść, bezprecedensowe veto części decydującego gremium, a echa i protesty rozlegały się szeroko w prasie brytyjskiej. „Sprawa Derridy" zmobilizowała wyraźnie spory odłam środowisk intelektualnych przeciwko „szarlatanowi", co z kolei dało asumpt jego zwolennikom do rzucania

[1] F. Kermode *An Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretation*, London 1990, s. 4–5.

oskarżeń o prowincjonalizm, wyspiarstwo, niechęć do wszelkich nowinek, zwłaszcza tych importowanych z Paryża *via* USA. Zapewne, podejrzliwość to nie całkiem bezpodstawna, gdyż generalna nieufność wobec kontynentalnej filozofii cechuje wielu brytyjskich myślicieli, jak np. Richarda Hare'a, autora *The Language of Morals*:

> Co można zarzucić egzystencjalistom i innym filozofom kontynentalnym to to, że nikt im nie utarł nosa zmuszając do dokładnego wyrażania myśli. Czasem zdaje mi się, że to dlatego, iż nie mają oni za sobą systemu tutorialnego [...] jeśli ktoś uczy się filozofii musi czytać swą rzecz tutorowi, ten pyta co masz na myśli — i trzeba na to odpowiedzieć.[2]

Niezależnie od siły i zasięgu oddziaływania myśli Derridy oraz motywów jej przyjmowania lub odrzucania, „sprawa" wykracza poza ramy zwykłej personalno-akademickiej kontrowersji, jakich na szacownych uniwersytetach wiele. Zdaje się być ona raczej symptomem przesilenia i wpisuje się w szerszy nurt refleksji nad modernizmem i postmodernizmem w ogóle, związkami dwudziestowiecznych teorii filozoficznych i estetycznych z ideologiami, utopiami, systemami totalitarnymi.[3]

Koniec tego wieku sprzyja rekapitulacjom i stawianiu pytań, od tych najprostszych, choć najbezwzględniejszych „co masz na myśli", po pytania o moralne i polityczne konsekwencje wyznawanej ideologii, przyjętej estetyki czy uprawianej metodologii. Echa dyskusji w środowiskach intelektualnych i akademickich przekraczają łamy specjalistycznych periodyków, dostają się do prasy i znajdują oddźwięk wśród szerszej publiczności.

Szczególnie ostre spory i dyskusje toczą się na wydziałach humanistycznych renomowanych uniwersytetów amerykańskich. Panuje tam ferment — jakby powracająca fala rewolty studenckiej z lat sześćdziesiątych. Dawni działacze są dziś czterdziesto- i pięćdziesięciolatkami, zajmują posady profesorskie i prześcigają się — wzorem wszelkich Młodziaków i Stomilów — w postępowości. Przy coraz słabszym oporze generacji starszej, zwłaszcza odchodzących dawnych emigrantów z Europy, w zamieszaniu przy pokoleniowej zmianie warty, wieczni rewolucjoniści z lat sześćdziesiątych starają się dokonać tego, czego nie udało im się za młodu w skali całego społeczeństwa. Próbują oni mianowicie przekształcić społeczność akademicką na campusach w społeczność idealną. Wolną od nacisku autorytetów moralnych i intelektualnych, przymusu, dyskryminacji, rasizmu, oraz innych niezliczonych i czasami groteskowych -izmów. Mnóstwo energii zużywa się tam obecnie na organizowanie „kursów wrażliwości", artykułowanie kodeksów antydyskrymi-

[2] Za: V. Mehta *Fly and the Fly-bottle. Encounters with the British Intelectuals*, London 1963, s. 47.

[3] Zob. np. J. Carey *The Intellectuals and the Masses*, London–Boston 1992.

nacyjnych, sankcji za ich naruszenie, formułowanie zasad punktów preferencyjnych dla kandydatów na studia i stanowiska uniwersyteckie, a także reinterpretację całego dorobku tzw. Kultury Zachodniej w celu udowodnienia jej opresywnego rzekomo charakteru.

New Historicism, feminizm i szczególnie metoda obiecująca demaskowanie ideologii w każdym przekazie kulturowym, czyli dekonstrukcjonizm, okazują się narzędziami pożądanymi i popularnymi tak dalece, że wypierają one żywiołowo inne sposoby podejścia do zjawisk szeroko rozumianej kultury. I — oczywiście — budzą głęboki sprzeciw.

Na ścianie księgarni akademickiej w mieście Ithaca (stan New York) widnieje groźne ostrzeżenie: „Shoplifters will be deconstructed". Oto „znak czasu"— komentuje David Lehman, poeta i krytyk, wykładowca uniwersytetu Columbia.[4] W swej głośnej książce chwyta on na gorąco moment kryzysu wpływowej metody dekonstrukcji, która osiągając szczyty powodzenia zaczyna zdradzać objawy wyczerpania, spowodowanego pewną myślową nieścisłością, nadmiernym ekspansjonizmem i wreszcie skandalem wokół osoby zmarłego przed paru laty teoretyka literatury, Paula de Mana.

Lehman nie ukrywa pasji, nie próbuje nawet być chłodnym akademikiem ważącym argumenty „za" i „przeciw", czy eleganckim oponentem, jak M. H. Abrams lub Frank Kermode, przyznającym krytykowanej przez siebie metodzie prawomocność filozoficzną.[5] Dla autora *Znaków czasu* dekonstrukcjonizm jest to coś, co domaga się wielostronnego opisu. Metoda analityczna? Doktryna? Ideologia? Szaleństwo i szarlataneria intelektualna? Wszystkie te pytania są uprawnione.

Zdaniem Lehmana — dekonstrukcja wymyka się filozofom, lingwistom, literaturoznawcom — by wieść życie własne. Jej podstawowe terminy tak bardzo wtopiły się w język współczesnej humanistyki, szczególnie amerykańskiej, z taką szybkością zaczęły rozprzestrzeniać się po różnych odległych od siebie dziedzinach, transformując je w sposób zgoła niepoznawalny, że zaczęto zapominać o ich źródłach. Ci, którzy nie dali się porwać, patrzą na to z niepokojem, jak na narodziny wręcz jeszcze jednej dwudziestowiecznej „nowej wiary", pociągającej wyznawców, oferującej uniwersalny klucz do poznania wszelkich zjawisk, monopolizującej badania i określającej zachowania społeczne.

Znaki czasu ukazują dekonstrukcję na wielu planach równocześnie, od filozoficzno-lingwistycznych początków po konfuzję, degradację, modę,

[4] D. Lehman *Signs of the Times. Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, London 1991, s. 17.

[5] Por. M. H. Abrams *The Deconstructive Angel*, w: *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, New York–London 1991; F. Kermode *Prologue* do: *An Appetite*, op. cit.

folklor uniwersytecki. Lehmana interesuje nie tylko metoda sama, lecz także jej społeczny obieg i funkcjonowanie. Stąd filozoficzny dyskurs przeplata się z anegdotą, dygresjami, campusową satyrą, jakby wprost z kart powieści Davida Lodge'a. Dekonstrukcja jako modna metoda jest śmieszna i groźna zarazem, tym bardziej, jeśli przekracza ramy akademickich dysput i staje się częścią kultury popularnej. Tylko patrzeć — wróży Lehman — jak usłyszymy od taksówkarza na Broadwayu wiązankę „Go deconstruct yourself", podobną do tych, jakie rzucali kiedyś taksówkarze paryscy: „Hé va donc structuraliste"![6]

Ukazując przenikliwie i nieraz szyderczo chaos pojęciowy otaczający dekonstrukcjonizm, autor *Znaków czasu* próbuje przebić się do filozoficznego rdzenia metody, jej podstawowych założeń, by następnie poddać je krytyce. Sam mistrz Jacques Derrida nie ułatwia bynajmniej zadania rekonstrukcji dekonstrukcji. Definicja metody jest w jego pismach płynna i to płynna świadomie: „wszelkie zdania «dekonstrukcja jest X» są *a priori* chybione"[7]. Co więcej, zarówno on sam, jak i jego uczniowie odżegnują się od wszelkich prób przyszpilenia przez nadawanie ich operacjom krytycznym miana „teorii", „metody", „projektu filozoficznego". Terminy te uważane są za nietrafne i redukujące.

Uprawianie analizy dekonstrukcjonistycznej wymaga, zdaniem Lehmana, postawy nieufności. Krytyk kwestionuje. Jeśli jest filozofem czy lingwistą — podważa lub wręcz neguje związek języka z rzeczywistością (robiąc tylko dla siebie wyjątek), jeśli krytykiem literackim — obala autorytet autora i burzy linię demarkacyjną między literaturą a wszelkimi tekstami w ogóle; jeśli historykiem — neguje realność przeszłości; prawnikiem zaś — redukuje prawo do roli narzędzia władzy. Dekonstrukcja jest więc sposobem uprawiania krytyki w szerokim sensie.

Powracając „do naszej żaby" — krytyk literacki kwestionuje autorytet autora twierdząc, że tekst nie wyraża intencji pisarza, ani nie odsyła w żaden sposób do zewnętrznej rzeczywistości. Analiza dekonstrukcjonistyczna przywiązuje bezprecedensową wagę zarówno do gramatyki, jak i retoryki, ale pokazuje, że obie mogą popychać tekst w przeciwnych kierunkach. Podważone zostają zasady przyczyny i skutku, wynikania, odniesień do autorytetu. Punktem dojścia operacji krytycznej jest — jak powiada ortodoksyjny dekonstrukcjonista J. Hillis Miller — „otchłań anihilacji", czy — dopowiada Lehman — „nihilizm". „An end-of the wor(l)d theory".[8]

Dekonstrukcjonizm jest tyleż teorią postmodernistyczną, co preapoka-

[6] D. Lehman *Signs of the Times*, op. cit., s. 22.
[7] Tamże, s. 23.
[8] Tamże, s. 41.

liptyczną, obawia się Lehman. Słowo przestaje w niej „odbijać" czy „reprezentować" świat, ono „zawiera świat" odnosząc się do samego siebie. Świat realny nie istnieje, istnieje tylko problematyczny tekst, „przedmiot mylnego odczytania", który niezmiennie rozwiązuje się w aporii, ostatecznym impasie. Przy nieobecności pisarza, czytelnika, szerszej społeczności, odbywa się „parada słów", „mylących znaków", „poza ludzkością niezdolną do ich opanowania".[9]

Oto poszukiwane sedno dekonstrukcjonizmu, budzące u Lehmana pełen namiętności protest. Dalej pozostaje mu ukazanie konsekwencji tych założeń dla różnych dziedzin kultury, etyki i po prostu egzystencji ludzkiej. Czym w świetle dekonstrukcjonizmu jest prawo w życiu społeczeństw, prawa człowieka, zwykły ból, śmierć? Także dzieło sztuki, dzieło literackie?

Lehman ze swadą ukazuje dwuznaczności stosunku teoretyków dekonstrukcjonizmu do prawa, ich sprzeczne z elementarnym ludzkim doświadczeniem pojmowanie bólu i śmierci, wreszcie zatrzymuje się bliżej nad implikacjami dekonstrukcjonizmu dla krytyki literackiej.

Ta ostatnia — obala wprawdzie autorytet pisarza jako indywiduum, po to jednak, by mógł być ustanowiony autorytet krytyka. Rebelia przynosi nowy rodzaj zniewolenia. Dekonstrukcjonistyczna metoda badania tekstu literackiego wychodzi pozornie z tego samego punktu, co New Criticism, biorąc pod lupę tekst wyjęty z kulturowego tła. O ile jednak celem pierwszego było odkrycie i sprowadzenie wieloznaczności do pewnej wyższej znaczeniowej jedności, celem drugiego jest wykazanie, że wieloznaczność jest niesprowadzalna do niczego. Wszystkie drogi prowadzą oczywiście do aporii, czyli jak obrazowo przedstawia tę bezkonkluzyjną konkluzję Paul de Man — „uwięźnięcia w drzwiach".

Dlaczego jest to szkoła krytyki tak atrakcyjna, zwłaszcza dla młodych teoretyków literatury? Musi być w niej coś, co odpowiada dzisiejszemu „duchowi czasu", jakiś wywrotowy potencjał, obiecujący wyzwolenie od autorytetów, ale w oswojonych i bezpiecznych warunkach. Dekonstrukcyjna gra podsuwa model permanentnej rewolucji kulturalnej, a także politycznej, krótko: „Dziś krytyka literacka, a jutro cały świat".[10]

Bunt i konformizm zarazem zdają się cechować pokolenie „powracającej fali", radykalizmowi deklaracji typu „znaczenie równa się faszyzm", towarzyszą korzyści płynące z przynależności do wpływowej szkoły, awanse, stypendia etc.

Jednym z intelektualnych guru tego pokolenia jest Paul de Man, teoretyk, profesor literatury francuskiej i porównawczej uniwersytetu w Yale. Belg

[9] Tamże, s. 47.
[10] Tamże, s. 132.

z pochodzenia, powojenny emigrant, człowiek o nienagannych manierach i pełnym eleganckiej rezerwy sposobie bycia, zdołał osiągnąć wpływ intelektualny bodajże nie mniejszy od rozwichrzonych mistrzów rewolty studenckiej lat sześćdziesiątych. Chłód, rygor myślowy, zręczność operacji krytycznych prowadzących go nieuchronnie do aporii oraz legenda bojownika belgijskiego ruchu oporu fascynowały i przyciągały do niego wielu zwolenników czy, jak chciałby Lehman, wyznawców.

A jednak za sprawą tego samego człowieka, który podniósł dekonstrukcjonizm do rangi szkoły dominującej w literaturoznawstwie amerykańskim, szkole tej został zadany potężny cios. Jak zwykle bywa, zadziałał tzw. nieprzewidywalny czynnik historii. Dostarczył go pewien doktorant belgijski. Parę lat po śmierci de Mana, zmarłego w 1983 roku jako „*the most celebrated member of the world's most celebrated literature school*"[11], Ortwin de Graef postanowił zebrać pisma młodzieńcze mistrza. Nieoczekiwanie natknął się on w archiwach na dziewięćdziesiąt dwa (!) artykuły publikowane w kolaborującym pod okupacją dzienniku „Le Soir" w latach 1940–1942, zawierające różne wątki ówczesnej propagandy nazistowskiej, jak deportacja Żydów z Europy czy twierdzenie o ich niepożądanym wpływie na kulturę europejską. Odkrycie to wywołało szok; ironią losu, w świat „dekonstrukcjonistycznego dogmatu" wtargnął — zauważa Lehman — „nagi historyczny fakt", konfrontując biografie z antybiograficzną teorią. Powstaje pytanie, czy odtąd da się oddzielić osobę autora od propagowanego przezeń modelu analizy? Dezawuację i wyciszenie znaczenia słowa od chęci deprecjacji TAMTYCH TEKSTÓW? Odsyłanie do otchłani „metafizyki" wielu ogólnych, wrośniętych w zachodnią filozofię pojęć, pozwalających budować pewne drogowskazy moralne — od ucieczki przed odpowiedzialnością własną? Anihilację znaczenia tekstu od nihilizmu moralnego, którego dowody w biografii de Mana przytaczane są szeroko? (De Man w życiu prywatnym okazać się miał bigamistą, uwodzicielem kochanki przyjaciela, wyrodnym synem i ojcem, bankrutem, etc., etc.).

Na postawione pytania Lehman nie odpowiada natrętnie twierdząco, jednak wielką siłą sugestii i perswazji doprowadza czytelnika do uznania ich ważności. I choć zapewne jego książka sceptyków utwierdzi, a zwolenników dekonstrukcjonizmu nie doprowadzi do rychłej rewizji, to jednak stawiając tak mocno kwestie etyczne każe zastanowić się nad sensem uprawiania humanistyki w ogóle. Być może jest też zwiastunem przesilenia, jakiegoś nadchodzącego „anty-postmodernizmu"?

Maria Korzeniewicz

[11] F. Kermode *An Appetite*, op. cit., s. 143.

Maska przeszłości (O postmodernistycznej filozofii historii)

Wielu historyków i filozofów historii ma trudności ze zdefiniowaniem terminu „postmodernizm". Ujawniła to szczególnie konferencja poświęcona temu kierunkowi, zorganizowana w 1984 roku w Utrechcie. Często łatwiejsze jest podanie pewnych jego cech niż sformułowanie definicji. Pojęcie to stosowane jest zwłaszcza na kontynencie amerykańskim dla oznaczenia „stanu kultury po przemianach, jakie dokonały się w regułach gry nauki, literatury i sztuki, począwszy od końca XIX wieku"[1].

W ciągu ostatnich kilku lat amerykańskie czasopismo „History and Theory" stało się miejscem dyskusji dotyczącej postmodernistycznej kondycji filozofii historii. Brali w niej udział tacy badacze jak: J. Passmore, G. Reisch, M. Hobart, D. La Capra, H. White, C. B. Mc Cullagh, J. Rosen, P. Roth, J. Topolski, H. Kellner, P. Zagorin a także najbardziej chyba kontrowersyjny holenderski metodolog F. Ankersmit.

Opisując metaforycznie cel postmodernistów jako „usunięcie dywanu spod stóp nauki i modernistów", Ankersmit wskazuje, że obecnie zwłaszcza historiografia cieszy się wielkim zainteresowaniem jako dająca najlepszy materiał ilustrujący postmodernistyczne tezy.[2] Za postmodernizmem jako nową, wyższą formą rozumienia tej dyscypliny, opowiedział się już wcześniej Foucault, pisząc o przeważającym, retorycznym charakterze nauk społecznych i historii.[3] Natomiast F. Jameson, marksistowski teoretyk literatury, w swojej książce *Postmodernizm, logika kulturowa późnego kapitalizmu*, ujmuje go nie jako modę czy alternatywny trend, ale jako „fundamentalną mutację w sferze refleksji kulturowej, nową fazę światowego kapitalizmu, którą inni opisują w kategoriach postindustrialnego czy konsumpcyjnego społeczeństwa".[4]

Inaczej rozumie postmodernizm Ankersmit, określając go jako „nominalistyczną wersję historyzmu"[5]. Postmodernizm jest dla niego przede wszystkim teorią pisarstwa. Nie jest to teoria interpretacji, tak jak

[1] J. F. Lyotard *Kondycja postmodernistyczna*, „Literatura na Świecie" 1988 nr 8–9, s. 280.
[2] F. Ankersmit *Historiography and Postmodernism*, „History and Theory" 1989 vol. XXVII (2), s. 142.
[3] P. Zagorin *Historiography and Postmodernism. Reconsiderations*, „History and Theory" 1990 vol. XXIX (3), s. 263.
[4] Tamże, s. 265.
[5] F. Ankersmit *Reply to Professor Zagorin*, „History and Theory" 1990 vol. XXIX (3), s. 277, przypis 5.

hermeneutyka, ale teoria niezamierzonych efektów interpretacji owego pisarstwa.[6] Dalej pisze:

jeżeli bierzemy poważnie tekst i jego narracyjną treść, stajemy się postmodernistami, jeżeli widzimy tylko twierdzenia, pozostajemy modernistami. Posługując się sloganem: twierdzenie jest modernistyczne, (historyczny) tekst jest postmodernistyczny.[7]

Kluczowym założeniem (nazwijmy je „opcją metafizyczną"), akceptowanym przez większość badaczy uczestniczących w dyskusji, jest przyjęcie istnienia dwóch rzeczywistości (dwóch przeszłości): obiektywnej (przeszłości rzeczywistej), istniejącej poza tekstem i poza naszą bezpośrednią percepcją, oraz rzeczywistości wykreowanej przez historyka (przeszłości historycznej), nazywanej też rzeczywistością tekstową.[8] Charakterystyczną cechą postmodernistycznej filozofii historii (a szczególnie jej narratywistycznego nurtu) jest ujmowanie „historii" jako tekstu (H. White, P. Mink, a także P. Ricoeur). W tej optyce problem, w jakiej mierze narracja historyczna odnosi się do minionej rzeczywistości, jest pozbawiony sensu, bowiem rzeczywistość nie odgrywa w procesie konstruowania narracji żadnej roli. Istotą pracy historyka nie jest bowiem przedstawienie tego, co naprawdę było, ale kopiowanie sposobu mówienia o przeszłości, właściwego innym historykom.[9]

Zwraca się także uwagę na antyesencjalizm postmodernistycznej filozofii historii: „Historycy zawsze szukali czegoś, do czego mogliby przywiesić etykietkę istoty przeszłości" — pisze Ankersmit. „Szukali pryncypiów, poprzez pryzmat których można by zrozumieć przeszłość, które łączyłyby wszystko razem"[10]. Esencjalizm przybierał różne formy, od augustiańskiej koncepcji teologicznej i idei postępu do historyzmu. Natomiast z postmodernistycznego punktu widzenia „celem nie jest już integracja i synteza, ale są nim historyczne urwiska"[11]. Historyk przyrównywany jest do konesera, który rozpoznaje artystę nie po tym, co jest dla niego charakterystyczne, ale po tym, co mu spontanicznie umknęło[12] (prace Le Roy Ladurie, Ginzburga, Duby). Uwaga jest więc koncentrowana

[6] Tamże, s. 288.
[7] Tamże, s. 278.
[8] Por. W. von Leyden *Zasady rozumienia historii*, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990, s. 159; zob. także: F. Ankersmit *Historiography...*, s. 145; H. Kellner *Narrativity in History. Post-structuralism and Science*, „History and Theory"1987 vol. XXVI, *The Representation of Historical Events*, s. 24.
[9] Por. J. Pomorski *Wprowadzenie. Spory wokół narracji historycznej*, w: *Metodologiczne problemy...*, s. 18.
[10] F. Ankersmit *Historiography...*, s. 148.
[11] Tamże, s. 149.
[12] Tamże, s. 146.

„nie na samej przeszłości, ale na niezgodności pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, pomiędzy językiem, jakiego używamy obecnie mówiąc o przeszłości, a samą przeszłością. (...) Skupiamy uwagę na wszystkim, co było bez znaczenia i nie związane z tematem z punktu widzenia naukowej historiografii"[13]. Z takim podejściem wiążą się kolejne cechy postmodernistycznej filozofii historii — fragmentaryzacja i estetyzacja.

Ankersmit przestrzega też przed nadprodukcją dzieł historycznych, czego obawiał się już sto lat temu Nietzsche, przewidując sytuację, kiedy to historiografia zahamuje nasz ogląd przeszłości i sama stanie się rzeczywistością[14]. Sytuacja ta spowodowała, że badając poglądy danego historyka czy filozofa, przestajemy sięgać do jego prac, poprzestając tylko na ich interpretacjach: „Krótko mówiąc, nie mamy już tekstu i przeszłości, ale tylko ich interpretacje"[15]. Z problemem nadprodukcji w historiografii związane jest podejście do samej informacji.

> Główne prawo postmodernistycznej teorii informacji mówi, że informacja rozmnaża się. [...] Charakterystyczne, że naprawdę ważna informacja nie kończy nigdy genealogii, ale że jej ważność jest faktycznie szacowana przez intelektualne potomstwo, które na niej narasta. Sama historiografia daje nam tego wspaniałe przykłady. Dzieła na przykład [...] Tocqueville'a, Marxa, Webera, Braudela dowodziły wielokrotnie, że są najsilniejszymi stymulatorami nowej fali publikacji zamiast samej informacji o problemach, które rozwiązywały dane dzieła.[16]

Culler zaś dodaje: „paradoksalnie, im silniejsza i bardziej miarodajna informacja, tym większe rodzi pisarstwo"[17].

Z tezą o nadprodukcji koresponduje inna: o intuicyjnej naturze tekstu literackiego. Właściwość ta sprawia, że tekst przyciąga uwagę do samego siebie, odsuwając na dalszy plan zainteresowanie rzeczywistością obiektywną.[18]

Polemizujący z Ankersmitem Zagorin, ujmując postmodernizm jako koncepcję historycystyczną, zwraca uwagę na odrzucenie wartości i założeń poprzedniego ruchu modernistycznego wraz z odrzuceniem jego filozofii, tj. logocentryzmu, oraz wrogość wobec humanizmu uważanego za relikt i iluzję (iluzję kreowania historii przez człowieka i jego działanie).[19] Ten nurt we współczesnej filozofii historii Ankersmit nazywa

[13] Tamże, s. 153.
[14] Tamże, s. 138.
[15] Tamże, s. 137.
[16] Tamże, s. 141.
[17] J. Culler *On Deconstructionism. Theory and Criticism after Structuralism*, London 1985, s. 90.
[18] F. Ankersmit *Historiography...*, s. 144–145.
[19] P. Zagorin, op. cit., s. 264–265.

filozofią narratywistyczną[20], a M. E. Hobart — konstrukcjonizmem retorycznym[21]. Opiera się on na odrzuceniu tzw. „realizmu narracyjnego", ujmującego narrację historyczną jako przedstawienie czy opis przeszłości, w zamian za co Ankersmit proponuje „narracyjny idealizm", traktujący obrazy przeszłości jako zwykłe konstrukty, stworzone przez historyków.[22]

Konstrukcjonizm retoryczny jest podejściem najbardziej charakterystycznym w postmodernistycznej historiografii. Sam termin „konstrukcjonizm" zawdzięczamy Jackowi Mielandowi, który w swojej książce *Scepticism and Historical Knowledge* stwierdził, że historycy „muszą być traktowani raczej jako konstruujący i tworzący przeszłość, niż ją relacjonujący".[23] Ankersmit pisze:

> Historyczny obraz nie jest historykowi dany, musi go skonstruować. Narracja nie jest projekcją historycznego krajobrazu czy pewnego historycznego mechanizmu, przeszłość jest konstruowana w narracji.[24]

Konstruująca rola narracji oraz ukazywanie historyka w roli kreatora przeszłości odzwierciedla się w samych określeniach dotyczących tekstu czy samego dzieła historycznego, na przykład „werbalny artefakt" (H. White), „substytut rzeczywistości" (F. Ankersmit). Według zwolenników narratywizmu, przeszłość jako taka pozostaje poza naszym bezpośrednim doświadczeniem, bowiem nawet źródła, z których przede wszystkim czerpiemy swoją wiedzę o przeszłości, już same są jej interpretacjami, a nie nią samą.[25]

Przeszłość nie ma twarzy, możemy poznać ją tylko poprzez maski.[26] Owa maska, czyli wizja przeszłości przekazywana przez historyka w formie narracji, przybiera różne kształty, może bardziej lub mniej pasować do oryginału, jest to jednak maska, pod którą nie można

[20] Zob.: F. Ankersmit *The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History*, „History and Theory" 1986 vol. XXV, *Knowing and Telling History. The Anglo-Saxon Debate*, s. 1.

[21] M. E. Hobart *The Paradox of Historical Constructionism*, „History and Theory" 1989 vol. XXVII (1), s. 44, przypis 4.

[22] C. B. Mc Cullagh, recenzja z: F. Ankersmit *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historians Language*, w: „History and Theory" 1984 vol. XXIII (3), s. 397.

[23] J. M. Micland *Scepticism and Historical Knowledge*, New York 1965, s. V–VI, 7; zob. także: M. E. Hobart, op. cit., s. 43.

[24] F. Ankersmit, *Narrative logic...*, s. 86.

[25] C. B. Mc Cullagh twierdzi na przykład, że krytyk konstruuje narrację o przeszłości na bazie nie samych dokumentów, ale wniosków z tych dokumentów. Tak więc historycy „faktycznie nie mówią nam o przeszłości, mówią nam tylko, co znaleźli w źródłach o przeszłości". Zob. jego artykuł: *The Truth of Historical Narratives*, „History and Theory" 1987 vol. XXVI, s. 43.

[26] Por.: P. Munz *The Shapes of Time*, Middletown 1978, s. 16–17.

zajrzeć, aby porównać jej kształt z kształtem twarzy. Można ją ewentualnie plastycznie formować, dotykając pozornie jej zawartości. Doskonale zrobiona maska może sprawić, iż jesteśmy pewni, że stanowi ona wierny duplikat (jak figury woskowe Madamme Tussaud) i to, co powiemy o niej, będzie się również odnosiło do pierwowzoru. Nigdy jednak nie będziemy pewni, czy tak jest naprawdę. Czyż więc miał rację Ankersmit pisząc: „historiografia jest bardziej sztuczna, jest nawet bardziej wyrazem kodów kulturowych niż sama sztuka"[27]? Jeżeli tekst jest tylko rozbudowaną metaforą przeszłości (H. White), werbalnym artefaktem, jej substytutem, to cały dorobek historiograficzny można by określić jako przerabianie, dorabianie, a także obalanie kolejnych metafor, co może odbywać się tylko za pomocą innych metafor. Konsekwencją tak prowadzonego rozumowania jest teza, że wszelkie opisywanie przeszłości jest tylko badaniem prowadzonym nad językiem. Ankersmit wprowadził pojęcie „substancji narracyjnej", stanowiącej substytut przeszłości, którą zastępuje.[28] I, jak twierdzi:

> Ideałem historiografii (tak jak sztuki) jest przedstawienie obrazu, który może funkcjonować jako substytut. [...] Można powiedzieć, że brak przeszłości, który powoduje całe pisarstwo historyczne, jest kompensowany przez obecność substancji narracyjnej.[29]

Wszyscy badacze tego problemu zgodnie twierdzą, że narracja nie może być tylko imitacją życia. Kierując się tym założeniem, Ricoeur na przykład wprowadził pojęcie „imitacji kreatywnej" podkreślając, że narracja kieruje się swoją własną semantyką i swoim własnym symbolizmem.[30] Podobny pogląd prezentuje H. White pisząc, że „narracja nie daje obrazu rzeczy, które ukazuje, ona przywołuje obraz rzeczy, (...) w taki sam sposób, jak robi to metafora"[31]. To doprowadziło autora *Metahistory* do zdefiniowania narracji historycznej jako rozbudowanej metafory.[32] Według White'a metafora, podobnie jak narracja historyczna, nie przedstawia rzeczy, które próbuje scharakteryzować. Nie daje nam ani deskrypcji, ani ikony rzeczy[33], ale daje wskazówki do znalezienia

[27] F. Ankersmit *Historical Representation*, „History and Theory" 1989 vol. XXVII (3), s. 228.
[28] Zob.: F. Ankersmit *Reply to...*, s. 291.
[29] Tamże.
[30] P. Ricoeur *Temps et Recit*, t. I, Paris 1983, s. 76; zob. także recenzję z tej książki: D. Carr, w: „History and Theory" 1984 vol. XXIII (3).
[31] H. White *Historical Text as Literary Artifact*, „Clio" 1974, III/3, s. 290.
[32] Tamże.
[33] Pojęcie *eikon* (gr.), *imago* (łac.), „podobieństwo" — „według Cycerona powstaje wówczas, gdy zestawia się rzeczą, między którymi zachodzi tylko pewne podobieństwo". Charakterystyczne jest używanie partykuły „jak" i „jakby". Zob.: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 119.

zestawu wyobrażeń, które rozumiemy jako związane z daną rzeczą. Metafora mówi, jakich wyobrażeń szukać, aby zdekodować przedstawianą rzecz.[34]

W tym kontekście można również przywołać koncepcję Frye'a, który pisze, że „sztuka pełniąc funkcję poznawczą, pełni również funkcję ideologiczną, ponieważ prezentując rzeczywistość czyni to zawsze w odniesieniu do pewnego ideału"[35]. W dziele historycznym, podobnie jak w literackim, można wyróżnić dwa poziomy: poziom językowy (literalny) i poziom prezentacji, na którym można szukać metafor prezentacyjnych, przekazujących główne treści. Chodzi więc o znalezienie analogii między ideałem, który posiada historyk w swojej świadomości jeszcze przed analizą dokumentacji dotyczącej danego zjawiska czy procesu historycznego (co White nazywa „prefiguracją pola historycznego"), modelem przeszłej rzeczywistości, którą stworzył historyk w narracji (tzw. rzeczywistość tekstowa) i rzeczywistością obiektywną, niedostępną naszemu poznaniu. Możliwa jest jedynie próba poszukania analogii między „ideałem" (wyobrażeniem historyka o pewnych zjawiskach i procesach w przeszłości) a tym, co przekazał w narracji (model). Dochodzi w ten sposób — jak to nazywa Ricoeur, kierując się uwagami Blacka — do przeniesienia „fikcji", modelu rzeczywistości przeszłej na nią samą, następuje więc nałożenie maski na pozbawioną oblicza przeszłość.[36] Pozostaje jednak pytanie, gdzie szukać owego poziomu analogii między ideałem a modelem — rzeczywistością tekstową. Idąc śladem rozważań White'a i Ricoeura można przypuszczać, że owa analogia znajdować się może wśród różnego rodzaju metafor czy innych przedstawień symbolicznych, stosowanych przez historyka dla pełniejszego przekazania sensu przeszłości. Jak podkreśla Frye, „historyk w odróżnieniu od poety nie tworzy od ujednoliconej formy (...) ale w jej kierunku"[37]. Poszukiwana analogia może się więc znajdować na poziomie kreowania fabuły (*emplotment* u White'a). I tak na przykład Michelet pisał o Rewolucji Francuskiej w konwencji romantycznej, a Tocqueville wykreował ją jako ironiczną tragedię. I żaden z nich nie dysponował większą liczbą źródeł. Odkryli jednak różne fakty, bo mieli do opowiedzenia różne historie.[38]

Historyk wyobraża sobie możliwą formę opowiadania, w której dane

[34] H. White, op. cit., s. 291.

[35] Zob.: K. Rosner *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 2, Wrocław 1987, s. 94.

[36] Zob.: M. Black *Models and Metaphors*, Ithaca–New York 1962, a także P. Ricoeur *Metafora i symbol*, „Literatura na Świecie" 1988 nr 8–9, s. 252.

[37] H. White, op. cit., s. 279.

[38] Tamże, s. 282.

wydarzenia mogą istnieć. Robi to prefigurując pole historyczne za pomocą tropów zaczerpniętych z retoryki: metafory, metonimii, synekdochy i ironii. Tak przygotowane podłoże nakłada na niewidzialną przeszłość, z której wyłaniają się tylko pojedyncze elementy — źródła. Tak powstaje narracyjna maska. Od tej chwili historia zaczyna mieć oblicze.

Tworzenie narracji jest procesem kodowania faktów w odpowiednie wątki fabularne, więc ich dekodowanie przez interpretatora może odbywać się na poziomie analogii między ideałem a modelem, tzn. na metapoziomie dzieła historycznego. Zaś owo dekodowanie metafor, a co się z tym wiąże odkrycie sensu, doprowadzi do wypełnienia celu, jaki stawia sobie narratywistyczna historiografia, czyli przedstawienia obrazu, który może funkcjonować jako substytut przeszłości.[39]

Ewa Domańska

Na turniach intertekstualności

Tytuł[1] mówi o korzeniach europejskich, ale rozprawa o anglosaskich... i jeszcze nie wszystkich. Myślę bowiem, że Miłosz przeżył d w i e fascynacje poezją angielską. Pierwszą w czasie wojny i zaraz potem: było to odkrycie Audena i Eliota. Nazwisko Audena nie pada chyba w książce ani razu, a przecież Miłosz zawdzięczał mu chwyt tak podstawowy, jak zastosowanie liryki roli do współczesnego świata! Kompozycję „mozaikową" wziął jednak raczej od Eliota: dobrym przykładem byliby *Dwaj w Rzymie*, rzadko wspominany poemat z 1946 roku.

A religijne spekulacje, bez których istotnie trudno wniknąć głębiej w późnego Miłosza? Te poznał przecie Czesław przez swego krewnego, Oskara, którego historycy zamykają zwykle w szufladzie z etykietką późnego — francuskiego — symbolizmu. Czesław nie lubi dziś symbolizmu i narzeka na francuską poezję, ale Oskara wspomina i czci dalej... Był on dla niego na pewno ważniejszy niż Yeats, o którym często wspomina autorka. O Oskarze nie ma merytorycznie mowy w rozprawie, co byłoby poważnym błędem, gdyby Jolanta Dudek chciała przedstawić całość Miłoszowych poglądów... Może się jednak z mego zarzutu

[39] F. Ankersmit *Reply to...*, s. 291.

[1] J. Dudek *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada. Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Uniwersytet Jagielloński. Rozprawy habilitacyjne nr 213, Kraków 1991.

wydarzenia mogą istnieć. Robi to prefigurując pole historyczne za pomocą tropów zaczerpniętych z retoryki: metafory, metonimii, synekdochy i ironii. Tak przygotowane podłoże nakłada na niewidzialną przeszłość, z której wyłaniają się tylko pojedyncze elementy — źródła. Tak powstaje narracyjna maska. Od tej chwili historia zaczyna mieć oblicze.

Tworzenie narracji jest procesem kodowania faktów w odpowiednie wątki fabularne, więc ich dekodowanie przez interpretatora może odbywać się na poziomie analogii między ideałem a modelem, tzn. na metapoziomie dzieła historycznego. Zaś owo dekodowanie metafor, a co się z tym wiąże odkrycie sensu, doprowadzi do wypełnienia celu, jaki stawia sobie narratywistyczna historiografia, czyli przedstawienia obrazu, który może funkcjonować jako substytut przeszłości.[39]

Ewa Domańska

Na turniach intertekstualności

Tytuł[1] mówi o korzeniach europejskich, ale rozprawa o anglosaskich... i jeszcze nie wszystkich. Myślę bowiem, że Miłosz przeżył d w i e fascynacje poezją angielską. Pierwszą w czasie wojny i zaraz potem: było to odkrycie Audena i Eliota. Nazwisko Audena nie pada chyba w książce ani razu, a przecież Miłosz zawdzięczał mu chwyt tak podstawowy, jak zastosowanie liryki roli do współczesnego świata! Kompozycję „mozaikową" wziął jednak raczej od Eliota: dobrym przykładem byliby *Dwaj w Rzymie*, rzadko wspominany poemat z 1946 roku.

A religijne spekulacje, bez których istotnie trudno wniknąć głębiej w późnego Miłosza? Te poznał przecie Czesław przez swego krewnego, Oskara, którego historycy zamykają zwykle w szufladzie z etykietką późnego — francuskiego — symbolizmu. Czesław nie lubi dziś symbolizmu i narzeka na francuską poezję, ale Oskara wspomina i czci dalej... Był on dla niego na pewno ważniejszy niż Yeats, o którym często wspomina autorka. O Oskarze nie ma merytorycznie mowy w rozprawie, co byłoby poważnym błędem, gdyby Jolanta Dudek chciała przedstawić całość Miłoszowych poglądów... Może się jednak z mego zarzutu

[39] F. Ankersmit *Reply to...*, s. 291.

[1] J. Dudek *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada. Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Uniwersytet Jagielloński. Rozprawy habilitacyjne nr 213, Kraków 1991.

wykręcić, skoro nadtytuł *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — zdaje się ograniczać jej zamiar do interpretacji tego i tylko tego poematu. A w nim króluje już Blake, do fascynacji którym przyznał się szczerze i jawnie Miłosz w *Ziemi Ulro* dopiero.

Doktór Dudek, która zna dobrze poezję angielską, uważa, że Eliot zaczerpnął zasady swej poetyki od Yeatsa i „doprowadził ją do perfekcji". Określa je jako systematyczne umieszczanie „przedmiotu, postaci czy zdarzenia w różnych kontekstach emocjonalno-intelektualnych", co nadaje im „wieloraki sens" (s. 6). To zatem, co skłonny byłbym uważać za manipulowanie podmiotami lirycznymi, pod batutą autora, rzecz jasna, który rozmaite głosy składa w symfonię... — ona rozważa raczej jako grę intertekstualną. Chyba takie ujęcia dałyby się pogodzić, nie są jednak zupełnie tym samym. Mnie fascynowałyby raczej przygody sensu między mówiącymi podmiotami, wewnątrz poematu, rzecz jasna. Postawa zaś dr Dudek — najzupełniej uprawniona! — prowadzi do lektury, w której najważniejsze staje się poszukiwanie sensu źródłowego, czyli zwykle — najstarszego. Źródłowy sens domaga się strażnika, opiera się na autorytecie. Tym autorytetem staje się — łatwo się już domyśleć — Blake.

Choć dobrze obyta w poetyce, dr Dudek nie bardzo zajmuje się liryczną kuchnią Miłosza, nie chce smakować jej rozlicznych osobliwości. Szuka natomiast niezmordowanie, co *Gdzie wschodzi słońce...* znaczy na rozmaitych poziomach, dosłownym, moralnym, mistycznym. Kto jest jej przewodnikiem, mówi jasno:

> Miłosz z lat siedemdziesiątych wszczepia polską poezję w żywotny nurt poezji europejskiej, a zwłaszcza anglojęzycznej, pozostającej pod dużym wpływem recepcji Blake'a oraz twórczości poetyckiej i przewartościowań w obrębie tradycji literackiej, dokonanych przede wszystkim przez Yeatsa, Eliota oraz idących ich śladem krytyków [s. 8].

Więc właściwym tytułem tej rozprawy byłoby: Miłosz wobec Blake'a — nawet Blake w Miłoszu... Ale jeśli tak, to czemu autorka nie zanalizowała prezentacji-interpretacji Blake'a, którą dał Miłosz w *Ziemi Ulro*? W latach 1965–1975 Miłosz istotnie przeżył drugą fascynację poezją anglosaską i ta fascynacja łączyła się niewątpliwie z przypływem trosk i doświadczeń religijnych. Poeta budował sobie jakby poetycką teologię i w tym pomógł mu czy zainspirował go Blake.

Ale teraz zza Blake'a wyłania się Swedenborg i domaga się uczonego zadośćuczynienia! Dr Dudek dała więc w ostatnim rozdziale kilka stron o szwedzkim myślicielu. Ale może nie całkiem to było logiczne, bo w końcu nie wiemy, co z czego, jak i w jakim stopniu wyniknęło. Autorka mogłaby moje zastrzeżenia odeprzeć, mówiąc, że wyjaśnia kolejne fragmenty *Gdzie wschodzi słońce...* a nie — odtwarza światopo-

glądy pisarzy sprzed paru wieków. Ale jak zrozumieć część, nie widząc całości? Pojawia się na dodatek ktoś trzeci, mianowicie Mickiewicz, który przecie i Swedenborga czytał i sam snuł rozmaite religijne dociekania, nie zawsze ortodoksyjne, całkiem — chciałoby się powiedzieć — jak jego późny wnuk, Miłosz... Dla Miłosza Mickiewicz nie stoi daleko od Blake'a. Walcząc z „bezdusznym" oświeceniem przeczuwał bowiem, jak on, konfrontację poezji i wiary z (z nauki zrodzonym) nihilizmem. Czyżby więc trzeba wrócić do *Ziemi Ulro*? Jak, kiedy, skoro *Gdzie wschodzi słońce*... czeka na komentarz? Więc lepiej zatrzymać się już na Blake'u...

Powiem już teraz bez żartów. Jolanta Dudek dokonała bardzo istotnej pracy. Przeczytała całego Blake'a — wraz z jego egzegetami — pod kątem Miłosza... i zapewne odwrotnie (choć wolałbym, aby częściej odwoływała się do innych dzieł poety, szczególnie do *Ziemi Ulro*, gdzie Miłosz wyłożył swoje poglądy *explicite* i to właśnie w okresie, kiedy pisał *Gdzie wschodzi słońce*...) . W wielu miejscach rozjaśniła też polski tekst, konfrontując go z wierszami brytyjskiego wieszcza. Mimo tych wszystkich zasług nie mogę jednak oprzeć się wrażeniu, że nie udało się jej uzgodnić dwu przyjętych — z konieczności — perspektyw. Perspektywy historyka idei (zwłaszcza religijnych) i perspektywy interpretatora (konkretnego poematu). Historyk chciałby pokazać, co „naprawdę myśleli" w dziedzinie teologiczno-filozoficznej Swedenborg, Blake itd. — aż do Miłosza. Ale to, co odkrywa, odnoszone jest zaraz przez interpretatora do tych czy innych fragmentów i tym samym traci swoistość. Aby się nie zgubić, ten drugi szuka źródłowego sensu powiedzeń, mnożąc rozmaite historyczne aproksymacje, których uzgodnić jednocześnie niepodobna... Doprowadza to — moim przynajmniej zdaniem — do nadmiernego uprzywilejowania Blake'a jako *sui generis* strażnika sensu. Sensu całego Miłoszowego poematu, który staje się jakby dwudziestowieczną parafrazą *Prophetic Books* Blake'a. Tym samym swoistość traci w końcu Miłosz...

Dr Dudek pisze — zapewne słusznie — że wstawianie przedmiotów, postaci itp. (czyli tematów) w coraz to nowy kontekst jest ulubionym chwytem Eliota i Miłosza. Ale to samo da się powiedzieć o jej własnej pracy interpretacyjnej. Powodowana jakby żarłocznością, nie przestaje ona proponować coraz to nowych kluczy (znów synonim na „kontekst"!) czytelnikowi, niezdolnemu — rzecz jasna — do dokonania selekcji i wyboru. Zapowiada to zresztą niemal w pierwszych słowach, kiedy mówi, że siedmioczęściowa kompozycja poematu ma „znaczenie symboliczne. Nawiązuje ona do stworzenia świata z księgi *Genesis* w wykładni św. Augustyna (...), gdzie sześć dni stworzenia i jeden odpoczynku oznaczają czas ziemskiej wędrówki człowieka". Ale także

do augustiańskiego porównania dni tygodni do etapów drogi do nieba, do rozumienia siódemki jako jedności ducha i materii, do „mistycznej wędrówki po siedmiu komnatach *Twierdzy wewnętrznej* św. Teresy, mistycznej wspinaczki Jana Ruysbroeka oraz do *Apokalipsy* św. Jana, gdzie liczba siedem oznacza wypełnienie się czasów" (s. 9).
Czy takie mnożenie znaczeń przez kartkowanie słownika symboli nic nie przynosi? Owszem, przynosi, przynosi na pewno. Badacz musi jednak dokonać nie tyle wyboru, ile hierarchizacji znaczeń. Albo odsłonić mechanizm, który te znaczenia rodzi... Tutaj jednak autorka nie chce się w niczym ograniczać i zdarza się nieraz, że popada w coś w rodzaju interpretacyjnego amoku. Poświęca trzy gęste strony alpejskiej gwieździe spadającej (*Dodecatheon alpinum*), która kojarzy się — między innymi — ostrzega nas dr Dudek!...:

1) ze spadającą gwiazdą, meteorem;
2) z odważną i niebezpieczną, myśliwską wyprawą rzeczną;
3) z nagłym atakiem bólu (por. nostalgiczną zadumę bohatera nad Hultajską rzeką);
4) ze strzałami Erosa (por. młodzieńczą wizję natury jako niższego raju);
5) z powiedzonkiem żargonowym: „Niech mnie kule biją, jeśli..." (por. Ps. 137, w. 5: „Jeżeli zapomnę ciebie, Jeruzalem, niech uschnie moja prawica");
6) z ulryjskim polowaniem i wojną (*shooting*);
7) z wydobywaniem się z ziemi (pierwiosnek);
8) z historią, literaturą i myślą XIX wieku;
9) z upadkiem — wielkim tematem literatury religijnej.

Z kolei — ciągnie bezlitośnie badaczka:

polska kalka amerykańskiej nazwy (alpejska gwiazda spadająca) to dokładny odpowiednik Blake'owskiego *Miltona*, który jako *falling star* (gwiazda spadająca) *descending perpendicular* (tj. zstępująca prostopadle) objawił się narratorowi / autorowi poematu w zenicie nieba, by przez przednią część jego lewej stopy (por. lewą stopę Chrystusa ukrzyżowanego na ilustracji Blake'a do *Jerusalem*) wstąpić w niego, a następnie pod postacią symbolicznej czarnej chmury [...] rozprzestrzenić się nad Europą.

Teraz musimy jeszcze poznać oryginalny tekst angielskiego poematu wraz z tłumaczeniem, abyśmy mogli dotrzeć do końcowego wniosku:

Amerykańska nazwa alpejskiego pierwiosnka oraz jej polska kalka pełnią więc w tekście Miłoszowego poematu funkcję uszczegółowiającego odsyłacza językowego do istotnego dla poematu Miłosza kontekstu Biblii i literatury angielskiej (Milton, Blake) i europejskiej (romantyzm, modernizm) [...]. Rosnąca w górskich lasach nad Rogue River alpejska gwiazda spadająca jawi się w Miltonowskim kontekście jako odpowiednik gorejącego na niebie [...] miecza Bożego; lasy ponad skalistymi brzegami Rzeki Hultajskiej jako odpowiednik raju utraconego

— i tak dalej, ponieważ autorka czuje się w obowiązku przeanalizowania tak samo innych elementów wspomnienia poety o wycieczce do południowego Oregonu. W końcu zaś dochodzi do wniosku — trochę jednak

zaskakującego — że „motyw alpejskiej gwiazdy spadającej pełni w tym kontekście funkcję ogniwa, zespalającego w skali całego poematu dwa wielkie tematy: upadku i utraty oraz sądu i odkupienia" (s. 67–69). Zaskakującego podwójnie. Po pierwsze, owa „gwiazda spadająca" pojawia się w poemacie Miłosza tylko raz. Po drugie, sam poeta podsuwa inną — prostszą — interpretację fragmentu, wracając do natrętnego motywu nietrwałości rzeczy i rozpaczliwej walki słowa (poetyckiego) o tych rzeczy przechowanie, „ocalenie" w istnieniu:

Siedziałem nad jej nurtem głośnym i pienistym
Ciskając kamyki i myśląc, że jakie miał imię
Ten kwiat w języku Indian nie będzie wiadomo.
Jak nie będzie wiadome imię, rodzinne, ich rzeki.
W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.
Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.

Ciekawe, że dr Dudek nie dostrzegła znaczenia tej refleksji — w końcu odautorskiej. Ale też nie da się ona wyjaśnić skojarzeniami, że tak powiem, liniowymi, w których lubuje się autorka. Medytując zaś nad tym fragmentem rozprawy można się niejako naocznie przekonać, że to właśnie fragment *Miltona* Blake'a, przytoczony na s. 68 i 70, pełni ostatecznie funkcję regulatora sensu. Spadającą gwiazdą nazwał bowiem Blake swego wielkiego poprzednika, Miltona, który — szybując z nieba — ugodził go i zapłodnił. Podobnie Blake ugodził zapewne i zapłodnił polskiego poetę.

Poszukiwania intertekstualne — niezmiernie pożyteczne, zwłaszcza w wypadku tak „erudycyjnego" poematu! — zbliżają się tym samym niebezpiecznie do tradycyjnej wpływologii. Oryginalna interpretacja wymaga bowiem, jak przypominał Wyka, postawienia jakiejś „hipotezy całości", następnie zaś, zgodnie z zasadą koła hermeneutycznego, sprawdzenia tej hipotezy. Tymczasem Jolanta Dudek niepotrzebnie mnoży bez końca cząstkowe odniesienia (i skojarzenia), spodziewając się jakby, że z ich nagromadzenia wyniknie w końcu „syntetyczny" sens poematu... Sens ten, owszem, wyniknął, ale nie był to — moim zdaniem — sens Miłosza, już raczej sens Blake'a, który odzywał się (zdaniem dr Dudek) najgłośniej w chórze „przed-tekstów" *Gdzie wschodzi słońce*.... Pozwolę sobie przedstawić tutaj zwięźle moje stanowisko. Mnie się zdaje, że przez komentowany poemat przemawia najsilniej tak natrętne u Miłosza pragnienie ocalenia, przechowania świata (tego, co przeżyte), zapewnienia mu wiecznego (obiektywnego) bytu. Nie zaś, jak zdaje się myśleć autorka, *quasi*-mistyczne pragnienie roztopienia się w Bogu, wejścia w inny wymiar istnienia czy też rozpuszczenia indywidualnych form bytu w wielkim Bycie. Inaczej można by powiedzieć, że Miłosz

pragnie wielbić Boga jako Stwórcę, a nie jako absolutnego Ducha, dla którego ludzka doczesność, ludzki świat, mogą być tylko znikliwym epifenomenem. Mnie się obie te postawy wydają — notabene — równie ortodoksyjne, Miloszowa jest bardziej archaiczna, podobnie czcił Boga np. Kochanowski. Ale mniejsza teraz o aspekt teologiczny. Odnoszę wrażenie, że autorka tak odczuwa Miłosza, tak go rozumie, że uprzywilejowywać musi raczej tradycje augustiańskie, karmelitańskie, apokaliptyczne itp., których ślady oczywiście trafiają się w poemacie, ale które — ostatecznie — ustępują tej potężnej (i trochę egoistycznej, co Miłosz sam podkreśla!) miłości stworzenia, jaka, wedle poety, musi odwołać się do Stwórcy, aby nie rozpłynąć się w nihilizmie i rozpaczy.

Rzecz jasna, nie mogę i nie chcę czynić dr Dudek zarzutu z jej preferencji, to znaczy z odczytania *Gdzie wschodzi słońce*... Różnica zdań — czy odczuć — mieści się bowiem w wachlarzu możliwości interpretacyjnych. Moją pretensją jest raczej to, że autorka nie prowadzi swoich wywodów prosto do celu, ale mnoży bez końca spostrzeżenia cząstkowe, odniesienia do rozmaitych tradycji i inspiracji, nie wyciągając całościowych wniosków (oprócz, rzecz jasna, wskazania na Blake'a). Usypuje tak nad poematem — czy na poemacie... — jakby kopiec ze słów, które odbiór, owszem, wzbogacają, ale także mącą. Ona sama traci zresztą miarę i gubi się w skojarzeniach. Czy można inaczej określić takie dywagacje jak poprzednio przytaczane? Albo też rozważania na s. 199–200, gdzie „tyrańskie ego — odpowiednik widmowej samosobności Blake'a i samozbawiającej się jaźni gnostyków — tytułuje Oskarżyciel (diabeł) imionami trzech tyranów Polski: cesarzy Fryderyka, Franciszka Józefa i Mikołaja". Pomijam już, że Franciszka Józefa trudno nazwać tyranem, gorzej, że u Miłosza nie występuje żaden cesarz Fryderyk, tylko Fryderyk Nietzsche, i nie w tym poemacie, ale w *Ogrodzie nauk*, który właśnie cytuje autorka. Tenże Fryderyk pociąga za sobą w otchłań Wagnera (którego wielbicielem był notabene krótko), Wagnera, którego idei „odkupienia przez muzykę" nie wypada dyskwalifikować podziwem „nazistowskich nadludzi" dla twórcy *Tristana* (s. 207), zwłaszcza że urodziła się pod wpływem Schopenhauera, któremu także Miłosz pali świeczkę ostatnimi czasy...

Nie chciałbym jednak po faryzejsku naśmiewać się z grzechów, w które popadamy wszyscy (czy prawie wszyscy). Jolanta Dudek podjęła problem zupełnie nowy — związków Miłosza z dawniejszą poezją angielską — i przyniosła w tej kwestii pomysły i ustalenia, których nie da się zlekceważyć. Trudno jednak pokonać w sobie wrażenie, że w tych wędrówkach po intertekstualnych turniach traciła nieraz równowagę...

Jan Błoński

Czy narodziny filozofii były śmiercią mądrości?

Filozof często miewa nieczyste sumienie: podejrzewa, że robi nie to, do czego został powołany, że nie zasługuje na dumne miano miłośnika mądrości, gdyż tak naprawdę jego cele są inne niż te, do których powinna dążyć filozofia. Te kłopoty filozofów z własną tożsamością stają się szczególnie widoczne w XIX i XX wieku. O ile jeszcze Hegel nie wątpił w możliwość i konieczność filozofii jako pojęciowego ujęcia i systematycznego wyłożenia prawdy, to ci, którzy przychodzą po nim: Kierkegaard, Marks, Nietzsche, a dalej Dilthey, Bergson, James, Freud, Heidegger, Sartre czy współcześni dekonstrukcjoniści — na różne sposoby próbują tak rozumianą ideę filozofii zdyskredytować jako niemożliwą czy wręcz zniszczyć jako podejrzaną. Filozoficzne traktaty — powiada się — to nie zapis prawdy, lecz apele egzystencjalne, ideologia, fałszywa świadomość, kusicielstwo, światopoglądy, użyteczne konstrukty pojęciowe, ekspresja podświadomości, gry słowne... W zależności od tego, jakie wysuwano oskarżenie, proponowano taki a nie inny wyrok. Najdalej w swym krytycyzmie poszedł Nietzsche. Według niego myśl — na której ufundowana jest cała filozofia — że istnieje jakaś prawda, że można ją odnaleźć oraz przekonać do niej wszystkich i dzięki temu żyć w harmonii ze światem, z innymi i ze sobą samym, to objaw zaniku woli mocy, przejaw resentymentu względem życia. Oznacza to, że idea filozofii jako umiłowania mądrości jest tworem niewolników, którzy marzą o jakimś porządku, w którym mogliby się bezpiecznie schronić — „panu", bowiem filozofia nie jest potrzebna, gdyż on żyje wedle swej woli i nie zamierza podporządkowywać się takim czy innym rzekomo obiektywnym zasadom.

Nietzsche został tu przypomniany nie tylko ze względu na swój radykalizm w krytyce rozumu filozoficznego. Zamierzam tu wypowiedzieć parę zdań o książce Giorgio Colliego *Narodziny filozofii*, wydanej niedawno w polskim tłumaczeniu Stanisława Kasprzysiaka.[1] Colli zaś znany jest w całym świecie z tego, że razem z Mazzino Montinarim opracował najnowszą krytyczną edycję pism Nietzschego. Ale jest on również autorem wielu dzieł, poświęconych przede wszystkim filozofii starożytnej. Niewielka książeczka *Narodziny filozofii* też tej problematyki dotyczy, jednak naprawdę jest to praca metafilozoficzna, bo autor chce nam powiedzieć, kim jest filozof — a także kim być powinien. I otóż

[1] G. Colli *Narodziny filozofii*, Warszawa–Kraków 1991.

Colli w swoich wywodach wzoruje się na Nietzschem. Z tym jednak, że nie akceptuje Nietzscheańskiej krytyki pojęcia prawdy: według Colliego prawda jest celem ludzkiego ducha, człowiek powinien do niej dążyć. Autor *Narodzin filozofii* przejmuje natomiast od Nietzschego metodę analizy genealogicznej (choć oczywiście to nie Nietzsche ją wynalazł; jest ona stara jak filozofia, jedynie sam termin „analiza genealogiczna", często dziś używany, wzięty jest z tytułu pracy Nietzschego *Z genealogii moralności*). Analiza genealogiczna polega na tym, że pokazuje się nieprawe pochodzenie jakiejś idei, na przykład Nietzsche wywodzi pojęcie związku przyczynowo-skutkowego z poczucia strachu i zniewolenia, chcąc w ten sposób skłonić swych czytelników do pozbycia się bękarta.

Colli podobnie zniechęca nas do filozofii — według niego bowiem f i l o z o f i a t o e f e k t ś w i a d o m e j r e z y g n a c j i z d ą ż e n i a d o p r a w d y ! Dla Greków przed Platonem ideałem człowieka był mędrzec, który w rozmowie z innymi usiłował rozświetlać ciemności, rozstrzygać zawiłości, ujawniać nieznane, uściślać niepewne (jeśli więc nie posiadał prawdy, to do niej zmierzał) — za sprawą Platona zaś m ę d r z e c p r z e r o d z i ł s i ę w f i l o z o f a, którego celem jest nie prawda, lecz zdobycie uznania dla swojej sprawności retorycznej i wywarcie wpływu na czytelników.

Warto rozważania Colliego streścić sobie w taki właśnie sposób, bo gdy czytamy jego książkę, zostajemy porwani przez subtelne hermeneutyczne analizy i prawie dajemy się przekonać, że f i l o z o f i a j e s t j e d y n i e n o w y m g a t u n k i e m l i t e r a c k i m — i do autentycznych przeżyć ludzkiego ducha ma się tak, jak przedstawienie operowe do codziennych doświadczeń człowieka. (Dodajmy, że Colli zakłada, iż literatura jest jedynie popisem krasomówstwa; jego teza ma więc inny sens niż myśl Alberta Langego, który metafizykę pojmował jako poezję pojęć, oznacza też co innego niż głosił Vaihinger w swoim fikcjonalizmie — a także przeciwstawia się często spotykanemu poglądowi, że literatura jest jedynie specyficznym środkiem artykulacji treści filozoficznych.) Kiedy natomiast ujrzymy myśl autora *Narodzin filozofii* w postaci nagiego stwierdzenia, wiemy od razu: to niesprawiedliwe słowa, efektowne, ale nikt, kto czytał na przykład Augustyna, Pascala czy Kierkegaarda nie może się na nie zgodzić. To prawda, że w wielu filozoficznych tekstach nie widać związku prowadzonych rozważań z doświadczeniem egzystencjalnym człowieka, że nie objaśniają one wrogich uczynków boga Apollina, który wedle Colliego symbolizuje ludzkie życie. Jest tak dlatego, że filozofowie muszą zajmować się też kwestiami metodologicznymi, muszą porządkować nagromadzony dorobek myślowy itd. Ale chyba żaden filozof nie odrzuca tezy, iż filozoficzne

rozmyślania rodzą się w toku ludzkiego życia i w ostatecznym rozrachunku mają służyć życiu. Może to oznaczać, że filozof pragnie za pomocą swej myśli przeobrazić cały świat, albo też, że chce jedynie uczynić swoją egzystencję bardziej świadomą — w obu przypadkach jednak zasługuje na miano miłośnika mądrości, bo zmierza do osiągnięcia wiedzy mającej w taki czy inny sposób życiowe znaczenie. U nikogo chyba nie jest to tak widoczne, jak u Nietzschego, który za to, że odważył się myśleć aż do końca, zapłacił całym swoim życiem: wszak powiada się, że jego szaleństwo — czyli najgorszy może rodzaj śmierci — było nieuniknionym następstwem jego teorii.

Colli nic nie chce o tym wiedzieć; według niego filozofom tak naprawdę chodzi tylko o to, aby o p u b l i k o w a ć s w o j e d z i e ł a, wzmocnić swoją władzę symboliczną, pokazać się. Mądrość z istoty swojej była m ó w i o n a — czytamy w rozdziale *Filozofia jako literatura — logos* nie daje się zapisać:

> Odkąd pojawiają się mowy publiczne, istniejące również w postaci pisanej, dochodzi nieuchronnie do radykalnego zafałszowania go, gdyż zostaje zmienione w publiczne widowisko to, czego nie można oddzielić od tworzących je podmiotów. W dyskusji dialektycznej nie tylko abstrakcje, ale nawet słowa autentycznego logosu naprowadzają na życie ducha, które można pojąć jedynie wtedy, kiedy się uczestniczy w jego przejawach, w całym jego powikłaniu, nierozdzielnym na odrębne elementy. W piśmie natomiast takie przeżycie wewnętrzne zostaje zagubione. [...] „Filozofia" rodzi się zatem z dyspozycji retorycznej i uzupełniającej ją biegłości w dialektyce, z pobudek agonistycznych, z wyłaniania się wewnętrznego rozdarcia w człowieku, który poświęca się myśleniu, ale którego nęka wygórowana ambicja, żeby zadbać o swoje znaczenie w świecie, i wreszcie z talentu artystycznego wielkiego formatu [bezpośrednio mowa tu jest o Platonie — A. M.], który szuka dla siebie ujścia w nowym, wynalezionym przez siebie gatunku literackim, ale gubi się przy tym, staje się zbyt hałaśliwy i zbyt pewny siebie.[2]

Zwróćmy uwagę na cudzysłów przy słowie „filozofia" — ma on sugerować, że nazwa ta jest nieporozumieniem, że od Platona począwszy a na Derridzie skończywszy nikt na nią nie zasłużył.

Cóż — filozofia bywa orężem w walce o uznanie. Ale — po pierwsze — Colli chyba wie, że i dziś najbardziej rozpowszechnioną formą filozofowania jest dyskusja mówiona: te niezliczone seminaria, sympozja, kongresy... Po drugie — może autorom, którzy niosą swe dzieła do wydawcy, chodzi nie tylko o osobistą sławę, umocnienie swej pozycji, pognębienie kolegów, lecz o to, aby przekonać czytelników do swojej prawdy, gdyż tylko ogólne jej uznanie mogłoby doprowadzić do pożądanych przez filozofa praktycznych przekształceń, aby poddać odkrytą przez siebie prawdę krytycznej ocenie przez wspólnotę uczonych, aby zakomunikować siebie innym itd.?

[2] Tamże, s. 95 i 100.

Upowszechnianie się książek, czyli zasada publikacji — decyzja, aby przedstawić swoje myśli innym i szukać u nich akceptacji — jest warunkiem koniecznym demokracji. Zwraca na to uwagę Karl R. Popper w swoim przemówieniu wygłoszonym w 1989 roku w Barcelonie z okazji przyznania mu International Catalonian Prize. Próbując wytłumaczyć cud Aten i w ten sposób ukazać genezę naszej kultury, sędziwy filozof powiedział między innymi:

Hipoteza moja [...] mówi, iż pierwszą publikacją w Europie była publikacja Homera, a ten szczęśliwy fakt doprowadził Greków do miłości jego i jego herosów, do powszechnego wykształcenia i do ateńskiej demokracji.[3]

Popper sugeruje, że publikowanie książek nie jest przedsięwzięciem technicznym, lecz formą demokratycznego uspołecznienia. Ale niekiedy demokracja brzydzi wyrafinowanych intelektualistów, którzy widzą, co dzieje się z ich subtelnymi wywodami, jeśli zejdą one (kiedyś za pośrednictwem książek, dziś telewizji) w lud, i którzy wzdragają się na myśl, jak bardzo musieliby zwulgaryzować swoje poglądy, jeśli chcieliby dotrzeć do tzw. szerokiej publiczności. U Colliego odruch taki jest wyraźny — i zdradza nastawienie konserwatywne, z którego wyrosła cała książka.

Colli bowiem chce nie tylko zniszczyć filozofię, ale spod jej gruzów odsłonić epokę mędrców, bardziej godną szacunku, mającą być dla nas wyzwaniem. Porzućmy filozoficzne gadanie i stańmy się znowu mędrcami — w takim wezwaniu streszcza się cały wywód Colliego. Wszystkie hermeneutyczne analizy przedstawione w *Narodzinach filozofii* mają nas jedynie przekonać, że nie jest to arbitralny postulat, który ktoś chce nam narzucić, lecz nasze własne powołanie, zapomniane, ale ciągle aktualne. Apel ten uważam za kolejne świadectwo konserwatyzmu Colliego. Jest bowiem w tym rozumowaniu ukryte konserwatywne właśnie przekonanie, że to, co człowiek robi dzisiaj, jest w wielkim stopniu określane przez tradycję, przez to, co robili jego przodkowie; tradycja owa może zostać zagubiona — i w rezultacie człowiek zbacza z właściwej drogi, gdyż nie przyświecają mu już prawdziwe wzorce. W odniesieniu do filozofii oznaczałoby to, że filozofowie (i to od bardzo dawna, jak stara się nas przekonać Colli) robią coś, co jest zaprzeczeniem ich powołania: uprawiają filozofię, zamiast troszczyć się o mądrość.

Stanowisko takie jest nie do podważenia — nie dlatego, że opiera się na dowodach, którym nie można zaprzeczyć, lecz dlatego, że nie potrzebuje

[3] K. R. Popper *Cud Aten i powstanie demokracji ateńskiej*, „Viel, o, Sophie. Akademickie Pismo Filozoficzne" 1990 nr 2, s. 141.

żadnych argumentów, gdyż jest wyborem pewnej postawy. To co, że — jak pouczają nas metodologowie — nie można mylić kontekstu odkrywania i kontekstu uzasadniania, czyli że z tego, jaki był duch ludzki na początku (jeśli rzeczywiście był taki, jakim go Colli przedstawia), nic nie wynika dla nas, dzisiaj żyjących? Cóż z tego — o czym z kolei mówią filozofowie — że człowiek jest istotą dziejową, że zmienia się w czasie, czyli że starożytni Grecy i my stanowimy wprawdzie rodzinę, ale nie znaczy to, że jesteśmy identyczni? Argumenty te — i wszelkie inne możliwe w tej sprawie — Colli po prostu i g n o r u j e i wybiera m i t z ł o t e g o w i e k u, opowiada o czasach, w których żyli dawni mędrcy i świat nie był jeszcze tak znieprawiony.

Filozofia zazwyczaj korzystała na tym, że próbowano podważać jej wartość czy wręcz kwestionować rację jej istnienia. Zmuszało to bowiem filozofów do szukania kontrargumentów, czyli precyzyjniejszego określania swych założeń, szacowania możliwości, bardziej krytycznej oceny swego dorobku itd. Lektura książki Colliego też może być okazją do takiej metafilozoficznej refleksji — choć, bądźmy szczerzy, krytyki współczesnych dekonstrukcjonistów były o wiele bardziej dotkliwe, a więc zmuszające do większego wysiłku, jeśli ktoś chciał im się przeciwstawić.

Natomiast warto przeczytać tę pracę z innego jeszcze powodu — ukazuje ona mianowicie słabości w pewien sposób uprawianej hermeneutyki. Słynne jest zdanie, w którym Wilhelm Dilthey przedstawił właściwy cel badań hermeneutycznych: „Ostatecznym celem postępowania hermeneutycznego jest lepiej zrozumieć autora, niż on sam siebie zrozumiał".[4] Ponieważ według Diltheya rozumienie siebie niczym nie różni się od rozumienia innych, można by to zdanie uzupełnić i powiedzieć, że w postępowaniu hermeneutycznym chodzi również o to, aby człowiek lepiej zrozumiał siebie samego. To bowiem, czym jesteśmy, znamy w niewielkiej tylko części, gdyż są w nas siły określające nasz sposób myślenia i postępowania, a przecież ukryte w nieświadomości, a więc niedostępne refleksji.

W owej ciemnej krainie żyją mity i symbole, stworzone przed tysiącami lat, ale ciągle czynne, silniejsze niekiedy niż nacisk teraźniejszości. Jung nazywał je archetypami, inni woleli nie używać tej nazwy. Twierdzili jednak, jak to na przykład czynił Mircea Eliade:

> symbole nigdy nie znikają z pola a k t u a l n o ś c i psychicznej: mogą zmieniać aspekt, rola ich jednak pozostaje nie zmieniona. Trzeba jedynie zerwać ich nowe maski. [...] Nieustająca desakralizacja człowieka współczesnego wypaczyła treść jego życia duchowego,

[4] W. Dilthey *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 310.

nie niszcząc jednak wzorców jego wyobraźni: w strefach wymykających się kontroli trwa i żyje cała zdegradowana mitologia.[5]

Odnaleźć w świadomości człowieka owe mity i symbole — oto zadanie hermeneutyki. Korzyści z niej są wielkie i bynajmniej nie tylko poznawcze. Daje ona samopoznanie, ale przede wszystkim pozwala człowiekowi unicestwić czas, jak pisał Eliade, zakorzenić się w rzeczywistości na ludzką miarę wiecznej. Pomaga też odnaleźć wzorce i przez to skorygować dzisiejsze, skrzywione być może sposoby ich realizacji. Wreszcie ukazuje jedność gatunku ludzkiego:

jeśli istnieje pełna solidarność rodzaju ludzkiego, można ją odczuć i uczynnić jedynie na poziomie obrazów (nie mówię: podświadomości, gdyż nie ma dowodów, jakoby nie istniała także nadświadomość.[6]

Tego właśnie chciał Colli, dokonując swoich hermeneutycznych analiz mitu Apollina i Dionizosa, symbolu labiryntu, instytucji wróżbiarstwa itd.: pokazać, że właściwą formą istnienia ducha ludzkiego jest mądrość (skądinąd skąpo i nieprecyzyjnie charakteryzowana); że więc powinniśmy porzucić tzw. filozofię, gdyż jest ona jedynie bezpłodnym gadaniem, niczym więcej; że w ten sposób osiągniemy porozumienie, bo wraz z filozofią upadną wymyślone przez filozofów różnice poglądów, nastanie jedność w mądrości. Chwalebne zamiary, ale zapytajmy jednak, skąd wiemy, że przedsokratejscy myśliciele byli mędrcami — tzn. dążyli do prawdy — a potem ich miejsce podstępnie zajęli filozofowie, których interesuje jedynie poklask tłumów? Otóż od Platona — wszystkie hermeneutyczne analizy Colliego są jedynie ilustracją wyznania Platona, że on jest już filozofem, tzn. literatem, a przed nim byli mędrcy, którzy nie pisali — bo wiedzieli, iż zniszczy to prawdę. Opinia Platona jest oczywiście zapisana, mianowicie w jego *Listach* — i zresztą wcale nie jest jednoznaczna (Derrida na przykład interpretuje ją odmiennie). Widzimy więc: hermeneutyczne analizy Colliego (skądinąd pokazujące olbrzymią erudycję) prowadzone są z określonego punktu widzenia, wcześniej już obranego — i moim zdaniem jest to konserwatywna postawa Colliego, gdyż superawangardowe teorie dekonstrukcjonistów w tym przypadku odegrały pomniejszą rolę. Wynik z góry jest znany. Czy to nie czasem tak, jak ze złą psychoanalizą (która zresztą też jest rodzajem hermeneutyki): rezultat zależy wyłącznie od analityka, może on w podświadomości pacjenta odnaleźć wszystko, co zechce. Słowem:

[5] M. Eliade *Sacrum — mit — historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 37 i 39.
[6] Tamże, s. 38.

trzeba wierzyć w mit mędrca, żeby go odnaleźć w takich czy innych świadectwach historycznych. Bywa więc, że niekiedy tzw. koło hermeneutyczne jest po prostu dreptaniem w miejscu.

Andrzej Miś

O pisaniu i czytaniu w bibliotece

1. Najpierw cytat:

Tak jak pojedyncze słowo zbudowane jest z istniejących przed nim liter i dźwięków, tak i teksty literackie zbudowane są z wielości różnorodnych „pre-tekstów": motywów, cytatów, sformułowań.
W książce tej pokazuję zaledwie kilka fragmentów tej wielkiej, morfologicznej, komunikacyjnej i semantycznej problematyki wiedzy o literaturze. Każdy z nich staram się jednak przedstawić szczegółowo. Całkowicie pomijam natomiast nadrzędny, historycznoliteracki wymiar tej problematyki [s. 6].[1]

Hm.
Najnowsza książka Włodzimierza Boleckiego składa się z sześciu znakomitych rozpraw i palinodii, której urywek właśnie przytoczyłem.

2. Nie od dziś wiadomo, że literatura powstaje nie na gościńcu, lecz w bibliotece — także ta, która deklaruje swe związki właśnie z gościńcem, a do bibliotek zdaje się mieć stosunek obojętny czy nawet pogardliwy. Klasyczna teoria *imitatio* zharmonizowała zresztą oba typy związków, stawiając znak równości między naśladowaniem rzeczywistości a powielaniem gotowych wzorów jej literackiego przetwarzania. Stan taki utrzymał się długo — co najmniej do końca XVIII w.; istotne zmiany wprowadził tu romantyzm, zasadniczy przełom dokonał się jednak znacznie później, w literaturze początków naszego stulecia. Tradycja, pojmowana jako sprawdzony i niezawodny gwarant literackiego porozumiewania się, okazała wówczas swe drugie oblicze, tj. czynnika, który nie tyle ułatwia, co właśnie komplikuje literackie mówienie: musi ono bowiem nieustannie określać się względem wzorów z przeszłości („j'ai lu tous les livres" — skarżył się Mallarmé). W takich warunkach rodzi się twórczość świadoma swej wtórności, dramatyzująca powinowactwa z tradycją oraz zakorzenienie w świecie kultury, wreszcie

[1] W. Bolecki *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

trzeba wierzyć w mit mędrca, żeby go odnaleźć w takich czy innych świadectwach historycznych. Bywa więc, że niekiedy tzw. koło hermeneutyczne jest po prostu dreptaniem w miejscu.

Andrzej Miś

O pisaniu i czytaniu w bibliotece

1. Najpierw cytat:

Tak jak pojedyncze słowo zbudowane jest z istniejących przed nim liter i dźwięków, tak i teksty literackie zbudowane są z wielości różnorodnych „pre-tekstów": motywów, cytatów, sformułowań.
W książce tej pokazuję zaledwie kilka fragmentów tej wielkiej, morfologicznej, komunikacyjnej i semantycznej problematyki wiedzy o literaturze. Każdy z nich staram się jednak przedstawić szczegółowo. Całkowicie pomijam natomiast nadrzędny, historycznoliteracki wymiar tej problematyki [s. 6].[1]

Hm.
Najnowsza książka Włodzimierza Boleckiego składa się z sześciu znakomitych rozpraw i palinodii, której urywek właśnie przytoczyłem.

2. Nie od dziś wiadomo, że literatura powstaje nie na gościńcu, lecz w bibliotece — także ta, która deklaruje swe związki właśnie z gościńcem, a do bibliotek zdaje się mieć stosunek obojętny czy nawet pogardliwy. Klasyczna teoria *imitatio* zharmonizowała zresztą oba typy związków, stawiając znak równości między naśladowaniem rzeczywistości a powielaniem gotowych wzorów jej literackiego przetwarzania. Stan taki utrzymał się długo — co najmniej do końca XVIII w.; istotne zmiany wprowadził tu romantyzm, zasadniczy przełom dokonał się jednak znacznie później, w literaturze początków naszego stulecia. Tradycja, pojmowana jako sprawdzony i niezawodny gwarant literackiego porozumiewania się, okazała wówczas swe drugie oblicze, tj. czynnika, który nie tyle ułatwia, co właśnie komplikuje literackie mówienie: musi ono bowiem nieustannie określać się względem wzorów z przeszłości („j'ai lu tous les livres" — skarżył się Mallarmé). W takich warunkach rodzi się twórczość świadoma swej wtórności, dramatyzująca powinowactwa z tradycją oraz zakorzenienie w świecie kultury, wreszcie

[1] W. Bolecki *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.

— manifestacyjnie odrzucająca jednostkowość i niepowtarzalność struktur tekstowych. Literatura tego rodzaju wchodzi w spór z dwoma wcześniejszymi modelami formowania wypowiedzi: z modelem klasycystycznym (wyrastającym z teorii *imitatio*), który znosi napięcie między tym, co własne, a tym, co cudze, ale nie zaciera wewnętrznej drobinowości utworu; i z modelem romantycznym, gdzie kładzie się nacisk na totalizujące zestrojenie wszelkich jednostek przed-tekstowych. Począwszy od modernizmu wypowiedź literacką zdaje się charakteryzować, z jednej strony, demonstracyjne niszczenie jednorodności tekstu, z drugiej, eksponowanie jego wielogłosowości, a w dalszej konsekwencji — wielopodmiotowości. Nasilenie tych tendencji, nie tylko w literaturze, określa się dziś mianem postmodernizmu.

Nurtowi, o jakim mowa, towarzyszy od pewnego czasu refleksja teoretyczna, skoncentrowana na takim sposobie czytania, który wychodziłby naprzeciw ambicjom dwudziestowiecznej literatury. Refleksja ta zawdzięcza nazwę pomysłowości Julii Kristevej: słowo „intertekstualność" identyfikuje przede wszystkim problematykę badawczą, ale — pośrednio — nazywa również styl teoretyzowania, który problematyce tej przyznaje miejsce uprzywilejowane. Właśnie na obszarze intertekstualności wznosi Bolecki swą własną i oryginalną budowlę — wiedzę o cytacie.

Cytat z co najmniej dwu powodów zasługuje na specjalne potraktowanie. Po pierwsze dlatego, że jest jakby typem idealnym związków międzytekstowych (swoistą esencją intertekstualności); po drugie — że stanowi nieodzowny składnik narracji historycznoliterackiej. Te okoliczności, składające się na wyjątkowość „cytatu" w intertekstualnej nomenklaturze, są jednak źródłem terminologicznej komplikacji, bo dwu znaczeń „cytatu" nie powinno się mieszać: raz bowiem chodzi o słowo wskazujące na pewien element tekstu literackiego (nie zawsze łatwo uchwytny), raz zaś — wskazujące segment wywodu literaturoznawczego, zazwyczaj dość łatwo w nim rozpoznawalny. Bolecki nie boi się podejrzeń o ekwiwokację i odważnie łączy oba sensy, sporadycznie tylko wystawiając czytelnika na próbę czujności (np. na s. 10, kiedy pisze: „historyk literatury za pomocą cytatów najczęściej dokumentuje rozmaite wpływy i zależności międzytekstowe").

Zabieg taki, bądź co bądź niebezpieczny, wydaje się jednak wart ryzyka, jakie bierze na siebie Bolecki. Idzie o to, że cytat we współczesnej narracji naukowej jest raczej przeciwieństwem praktyk, z jakimi ma do czynienia badacz, gdy tropi wpływy i zależności w literaturze. Ale też taki sposób wykorzystywania w wypowiedzi fragmentów innych tekstów pozwala rzucić światło na rozmaitość procedur literackich, służących anektowaniu w wypowiedzi różnych drobin przed-tekstowych. Zależność ma charakter obustronny, bowiem cytat w tekście literackim

dostarcza tła dla praktyk, których osobliwość tkwi właśnie w przyswajaniu konwencji typowych dla rozwijania dyskursu naukowego. Inaczej mówiąc — cytat w narracji naukowej obrazuje jedną z form, jakie przybierać mogą relacje wewnątrz tekstu literackiego.

Jest to forma niezmiernie rzadka (by nie rzec — unikatowa), zdająca się niemal ginąć w bezmiarze ukształtowań, z jakimi na codzień styka się historyk literatury, i do których odsyła (bardzo zwykle pojemnym) określeniem „cytat w tekście literackim". Teoretycznoliterackie studium o intertekstualności mogłoby więc tę formę całkowicie przemilczeć. Bolecki zrobić tego nie może: nie dlatego, że naruszyłoby to jakoś sens proponowanej taksonomii (wbrew pozorom jest ona liberalna; por. s. 15); rzecz w tym, że *Pre-teksty i teksty* pisze h i s t o r y k literatury, który usiłuje m. in. odpowiedzieć na pytanie: „dlaczego Berent, skoro cytuje, to nie cytuje dokładnie?" (s. 94). Pytanie takie nie miałoby sensu, gdyby nazwisko Berenta zastąpić nazwiskiem Gombrowicza, Miłosza czy Barańczaka (by pozostać tylko w kręgu twórców, jacy interesują Boleckiego). Stawia ono kwestię tak nierozdzielnie związaną z pisarstwem autora *Oziminy*, że wszelkie próby przeniesienia jej na inne zjawiska literackie byłyby tylko świadectwem badawczej dezynwoltury (proszę wstawić do przytoczonego pytania nazwisko — *horrible dictu* — Kochanowskiego!). Pytanie Boleckiego trafia natomiast w sedno poetyki *Opowieści biograficznych*: na szczególny charakter tej prozy składa się bowiem obfitość sygnalizowanych cytatów i innych akcesoriów narracji naukowej (nawiasów, spacji itp.). Styl Berenta nie pozwala zapomnieć, że współkształtują go reguły właściwe wypowiedziom o innych niż literackie zobowiązaniach.

Można chyba zaryzykować twierdzenie, że to właśnie styl *Opowieści biograficznych* wyznacza Boleckiemu miejsce, z którego obserwuje bogatą krainę dwudziestowiecznej intertekstualności. Nie jest to z pewnością najdogodniejszy punkt obserwacyjny (choćby z tej racji, że wyjątkowy), ale szanuję ten wybór: *de gustibus et coloribus non est disputandum*. Wyniki obserwacji w pełni potwierdzają wyjątkowość miejsca, z jakiego się ją prowadzi: ani Młoda Polska, ani Dwudziestolecie nie pozwalają opisać się kategoriami, które tak celnie charakteryzują prozę Berentowską. Przede wszystkim, mało użyteczne staje się słowo „cytat", *le mot-clef* książki Boleckiego. W rozdziale 4 (*Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*) znika ono niemal zupełnie; przedmiotem zainteresowania staje się tym razem „zjawisko zaczepiania narracji o te fakty językowo-narracyjno-tematyczne, które wyróżniają się spośród innych swym jakby uprzednim istnieniem" (s. 125). Podobnie rzecz się ma w dwu kolejnych rozdziałach (5. *Proza Miłosza*; 6. *Język jako świat*

przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka), gdzie „cytat" to — nie w przenośni! — *hapax legomenon*.

Zdumiewająca dysproporcja w użyciu kluczowego terminu książki może, mimo wszystko, niecić wątpliwość, czy został on właściwie dobrany. W wątpliwości tej umacniają deklaracje autora, który kilkakrotnie wspomina, iż interesuje go głównie cytat empiryczny (czy — w tautologicznym sformułowaniu — „cytat jako cytat"; zob. s. 10), w mniejszym stopniu — cytat szeroko rozumiany, czyli każdy sposób nawiązywania do tradycji (nie tylko literackiej). *Pre-tekstom i tekstom* patronuje czytelny zamiar dowartościowania badań nad cytatem empirycznym, zdominowanych przez Bachtinowską problematykę „cudzego słowa" (wyraźne tego sugestie niesie rozdział 1. *Historyk literatury i cytaty*). Bolecki uświadamia sobie ów dylemat, skoro proponuje w końcu takie rozumienie „cytatu", które nazwać by można kompromisowym — coś jakby iloczyn treści słownikowej i znaczeń, jakich słowo nabrało w tradycji post-Bachtinowskiej (gdzie powieść chętnie nazywana jest „mozaiką cytatów"). Zatem: „cytat — choćby najkrótszy — jest zawsze c z ą s t k ą z n a c z ą c ą. To jakby morfem lub zbiór morfemów cudzego tekstu, który pojawia się w nowej wypowiedzi" (s. 24–25; podkreślenie autora).

Nie wiem, czy definicja taka pozwała wyznaczyć klasę zjawisk, jakimi zajmuje się Bolecki, z całą pewnością jednak umożliwia eliminację tych, które autora nie interesują: nie o wszystkich jednostkach „uprzednich wobec tekstu literackiego" można bowiem powiedzieć, że są cytatami (czegoś). Rzecz zilustrowałbym przykładami wziętymi z narracji literaturoznawczej, gdzie cytatom (wyraźnie zawsze wyodrębnionym) towarzyszą rozmaite elementy „uprzednie" wobec tekstu, będące wszakże „pustymi syntagmami", tj. odcinkami cudzych wypowiedzi, które w nowym kontekście wypełniane są zupełnie nowymi znaczeniami (nie niosą więc pierwotnych sensów i śladów macierzystych kontekstów). Taką „pustą syntagmę" widzę w tytule rozdziału 3 (*Jak są zrobione cytaty*): tytuł p o w t a r z a (ale nie cytuje!) formułę Ejchenbauma. Pytanie: dlaczego Bolecki, skoro cytuje, to nie cytuje dokładnie? — mogłoby być tylko odmianą intelektualnej groteski. Równie (bądź jeszcze bardziej) groteskowe byłoby cytatowe odczytanie fragmentu: „wszędzie go [cytatu] pełno a jakby go nigdzie nie było..." — ze s. 15; nie uzasadniam, by sam nie osunąć się w śmieszność. Krótko: c y t o w a n i e (rozumiane wąsko bądź szeroko) to nie to samo, co p o w t a r z a n i e (używanie) w wypowiedzi wcześniejszych utrwaleń tekstowych. Rozdzielenie takie wydaje się niezbędne; szkopuł w tym, że w tekście literackim traci ono ostrość: moc tu bowiem form hybrydycznych, semantycznie wątpliwych, brak zaś na ogół typów krańcowych, tj.

cytatu i kliszy (stereotypu). Oto dlaczego zabieg, jaki z łatwością udaje się na tekście Boleckiego, staje się poważnym problemem, gdy zechce się go przeprowadzić na wierszach czy powieściach Miłosza.

Weźmy Barańczaka — jego wiersze (przynajmniej niektóre) konstruowane są z rozmaitych elementów „uprzednich". Nietrudno je skatalogować[2], problem zaczyna się przy próbie ich klasyfikacji: czy są to „s t e r e o t y p y j ę z y k o w e", czy „*ready-made* socjolektów mowy" (s. 206)? Może idzie o „frazeologizm" bądź „wyrażenie cudzysłowowe"? Może wreszcie o rodzaj cytatu („cytatu z języka mass-mediów"; s. 211)? Jestem daleki od posądzania Boleckiego o nazewniczą beztroskę; przytoczona wyliczanka obrazuje raczej opór, na jaki natrafia badacz, gdy zdecyduje się swą teorię skonfrontować z literacką empirią. U Barańczaka z całą pewnością nie ma cytatów empirycznych (tzn. elementów przejętych z „k o n k r e t n y c h utrwaleń językowych"; s. 15 — podkreślenie moje), ale są różnorodne prefabrykaty słowne, które tracą jednak w wypowiedzi poetyckiej swą pierwotną przezroczystość, stając się szczególną materią „świata przedstawionego". „Przedstawianie języka" zbliża poezję Barańczaka do poczynań Berenta; wspólnym mianownikiem zdaje się tu być uwyraźnienie powiązań tekstu z innymi przedsięwzięciami tekstotwórczymi: w pierwszym wypadku idzie jednak o półprodukty mowy (leksykalizujące się syntagmy, szablony stylistyczne itp.), w drugim — o gotowe już wytwory (o niekwestionowalnej jednorazowości).

Słowo „cytat" przywykliśmy stosować z myślą raczej o tej drugiej sytuacji. Zauważmy bowiem, że frazeologizmów (schematów wysłowienia) na ogół się nie „cytuje": przysłowie można „użyć", „powtórzyć" bądź po prostu „powiedzieć". Analogicznie ma się rzecz w literaturze: większość prefabrykatów, z jakich budowana jest wypowiedź, wchodzi do niej inaczej niż na zasadzie cytatu. O wszystkich prawie motywach *Lalki* powiemy, że zostały w powieści „użyte" bądź „wykorzystane"; tak samo jest z mową zależną w *Nad Niemnem* czy peryfrazą w którejś z ód Naruszewicza. Boleckiego interesują jednak przypadki, gdy któraś z powtarzalnych jednostek staje się w tekście nieprzezroczysta, i gdy można o niej powiedzieć, że jest p r z y w o ł a n i e m literackiego chwytu (stylistycznego szablonu), nie zaś jego u ż y c i e m.[3] I właśnie

[2] Czy istotnie „nietrudno"? Grupując wyrażenia, które są budulcem wierszy Barańczaka („osią konstrukcji składniowo-semantycznej"), wymienia Bolecki również „słowa pojedyncze, nie połączone w związki frazeologiczne, a jednak w y r a ź n i e nacechowane, bo będące wykładnikami r o z p o z n a w a l n y c h kontekstów społecznych" (s. 206; podkreślenie moje). Wstyd mi, ale nie dostrzegam żadnego społecznego nacechowania w słowach „mieszkać" czy „nie".

[3] Zdaję sobie sprawę, iż opozycja niewiele mówi. Dodam zatem, że myśl o pracy

w rozdzieleniu: przywołanie — użycie widziałbym uzasadnienie dla decyzji Boleckiego, rozszerzającego zakres „cytatu" na wszystkie te jednostki („uprzednie wobec tekstu"), które w danej wypowiedzi są „traktowane jako obce" (s. 27). Obcość nie jest oczywiście sprawą genezy, lecz kwalifikacją funkcjonalną; „cytatowość" oznacza, że związki przejętej struktury z macierzystym kontekstem nie są neutralizowane przez jej nowe otoczenie. Tak przynajmniej rozumiem analogię: cytat — morfem. Obrazuje ona, że spośród wszystkich jednostek powtarzalnych („uprzednich") miano „cytatu" należy się tylko n i e k t ó r y m.
Książka Boleckiego najciekawsza wydaje mi się w warstwie historycznoliterackiej, tj. tam, gdzie drobiazgowe analizy ustępują miejsca „narracji panoramicznej", wkomponowującej pojedyncze zjawiska w obraz literatury XX wieku. Technika cytowania — widziana z tej perspektywy — okazuje się składnikiem bardzo różnych poetyk. Konkretne przedsięwzięcia pisarskie (Berenta, Barańczaka, Miłosza), rozpatrywane w kontekście ponadindywidualnych reguł, ujawniają i w tym zakresie swe historyczne (prądowe) napiętnowania.
Nurtem, który zagarnia lwią część dwudziestowiecznych tekstów literackich, jest dla Boleckiego groteska.[4] Ale sięganie po cytat znamionuje również tendencje, które z groteską nie mają wiele wspólnego — międzywojenne poszukiwania spod znaku „literatury faktu", poezję lingwistyczną, wyrosłą z popaździernikowych doświadczeń, czy nawet klasycyzm w wersji Miłoszowej. Bolecki pokazuje to rozwarstwienie, by sformułować i uzasadnić n a j w a ż n i e j s z ą tezę książki: „konwencje cytowania należą do równie nacechowanych historycznie zabiegów jak sposoby metaforyzacji czy techniki opowiadania" (s. 27).

3. Zamiast jednak zamknąć wywód formułą *q. e. d.*, Bolecki zdobywa się na zdumiewającą woltę: włącza do książki króciutki tekst, w którym ogłasza rezygnację z dwu postawionych tez. Porównuje mianowicie tutaj cytaty do „liter i dźwięków", sugerując, że „pre-tekstami" będą w s z y s t k i e bez wyjątku składowe wypowiedzi (jednostki „uprzednie"), gdy faktycznie są nimi tylko n i e k t ó r e (przypominam analogię: cytat — morfem, ze s. 25). Bolecki dzieli obszar tego, co w literaturze powtarzalne, linią demarkacyjną i... jednym

D. Sperbera i D. Wilson (zob. *Ironia a rozróżnienie między użyciem i przywołaniem*, „Pamiętnik Literacki" 1986 z. 1) nie była mi tu zupełnie obca.

[4] Żałuję trochę, że powstał tym sposobem obraz monochromatyczny: oto artystyczna mapa naszego stulecia zamalowana została w większości jednym kolorem, wyobrażającym zlewisko GROTESKI. Sytuację ratuje cokolwiek forma liczby mnogiej (zob. s. 115), sygnalizująca, że idzie o całość z bogactwem odcieni. Mimo to nie przekonuje mnie myśl o groteskowych parantelach *Opowieści biograficznych* (por. s. 98–99).

pytaniem (na s. 5) i jedną analogią (na stronie następnej) unieważnia wprowadzany podział.
W *Pre-tekstach i tekstach* dominuje bez wątpienia „narracja panoramiczna", czuła na historyczność analizowanych utworów (dlatego opisując *Piecyk* Wata widzi Bolecki potrzebę pełnej rekonstrukcji „języka" dwudziestowiecznej groteski; zob. rozdział 4). Tymczasem słowo *Od autora* najwyraźniej temu zaprzecza, wyrażając stanowcze *désintéressement* w stosunku do problematyki historycznoliterackiej. Myślę tedy, że unieważnienie i zaprzeczenie dostarczają przekonujących argumentów na rzecz takiego oto sądu: słowo *Od autora* jest rodzajem palinodii, pozornie odwołującej wypowiedziane w książce tezy, faktycznie zaś nadającej im większą ostrość.
Książkę Boleckiego uważam za mądrą i ważną.

Wojciech Tomasik

Postmodernistyczny wirus w dyskursie

Jeden z wirusów zarażających redakcyjne komputery objawia się tak: z napisanego, wyświetlonego na monitorze tekstu odrywają się wszystkie litery „a" i powoli opadają na dół ekranu, a za nimi w alfabetycznej kolejności podążają następne, by w końcu utworzyć zgrabną kupkę, przypominającą zmiatane przez służby miejskie i dozorców stosy jesiennych liści. Być może wirus ten został wymyślony przez jakiegoś „poststrukturalistę" w celu unaocznienia dziennikarzom bezcelowości ich wysiłku nazywania otaczającego świata. Podobny wirus hodują w swoich pracach Jacques Derrida i jego zwolennicy, chociaż działanie tego wirusa jest bardziej skomplikowane. „Sensy" i „znaczenia" osuwają się ze swoich miejsc, by bezustannie krążyć, przemieszczać się i przesuwać, włączając się w nieskończony ruch Swiata–Tekstu.
Monografia postmodernizmu pisana przez postmodernistę jest więc niemożliwa do pomyślenia. Po kimś, kto odrzuca takie pojęcia jak „całość", „znaczenie", „porządek" jako fałszywe, można oczekiwać co najwyżej jakiejś antymonografii, „poli-grafii", bez początku i końca, która zamiast wyjaśniać prowokowałaby oczekiwania czytelnika i zawodziła je w celu wykazania nieredukowalności świata (lub tekstu) do ustabilizowanych sensów, które im narzuca tradycyjna humanistyka. Autor pracy mającej być wprowadzeniem na zdradliwy teren „postmodernizmu" znajduje się więc w osobliwym położeniu podobnym do sytuacji

pytaniem (na s. 5) i jedną analogią (na stronie następnej) unieważnia wprowadzany podział.
W *Pre-tekstach i tekstach* dominuje bez wątpienia „narracja panoramiczna", czuła na historyczność analizowanych utworów (dlatego opisując *Piecyk* Wata widzi Bolecki potrzebę pełnej rekonstrukcji „języka" dwudziestowiecznej groteski; zob. rozdział 4). Tymczasem słowo *Od autora* najwyraźniej temu zaprzecza, wyrażając stanowcze *désintéressement* w stosunku do problematyki historycznoliterackiej. Myślę tedy, że unieważnienie i zaprzeczenie dostarczają przekonujących argumentów na rzecz takiego oto sądu: słowo *Od autora* jest rodzajem palinodii, pozornie odwołującej wypowiedziane w książce tezy, faktycznie zaś nadającej im większą ostrość.
Książkę Boleckiego uważam za mądrą i ważną.

Wojciech Tomasik

Postmodernistyczny wirus w dyskursie

Jeden z wirusów zarażających redakcyjne komputery objawia się tak: z napisanego, wyświetlonego na monitorze tekstu odrywają się wszystkie litery „a" i powoli opadają na dół ekranu, a za nimi w alfabetycznej kolejności podążają następne, by w końcu utworzyć zgrabną kupkę, przypominającą zmiatane przez służby miejskie i dozorców stosy jesiennych liści. Być może wirus ten został wymyślony przez jakiegoś „poststrukturalistę" w celu unaocznienia dziennikarzom bezcelowości ich wysiłku nazywania otaczającego świata. Podobny wirus hodują w swoich pracach Jacques Derrida i jego zwolennicy, chociaż działanie tego wirusa jest bardziej skomplikowane. „Sensy" i „znaczenia" osuwają się ze swoich miejsc, by bezustannie krążyć, przemieszczać się i przesuwać, włączając się w nieskończony ruch Swiata–Tekstu.
Monografia postmodernizmu pisana przez postmodernistę jest więc niemożliwa do pomyślenia. Po kimś, kto odrzuca takie pojęcia jak „całość", „znaczenie", „porządek" jako fałszywe, można oczekiwać co najwyżej jakiejś antymonografii, „poli-grafii", bez początku i końca, która zamiast wyjaśniać prowokowałaby oczekiwania czytelnika i zawodziła je w celu wykazania nieredukowalności świata (lub tekstu) do ustabilizowanych sensów, które im narzuca tradycyjna humanistyka. Autor pracy mającej być wprowadzeniem na zdradliwy teren „postmodernizmu" znajduje się więc w osobliwym położeniu podobnym do sytuacji

psychologisty zgłębiającego psychikę antypsychologisty; innymi słowy skazany jest na posługiwanie się w opisie formacji postmodernistycznej językiem, który z punktu widzenia owej formacji jest z gruntu fałszywy i zamieniający w fałsz wszystko, o czym mówi. Zamiar pisania monografii postmodernizmu zawierać musi zatem dystans wobec filozoficzno-językowej refleksji tego nurtu, miarą zaś owego dystansu jest właśnie wybór języka (dyskursu[1]), przy pomocy którego nurt ten zostanie opisany.
Monografia Bogdana Barana *Postmodernizm*[2] jest w świetle powyższych zdań jak najbardziej tradycyjna; książka zawiera systematyczny, erudycyjny wykład doktryny (doktryn) zachodniej humanistyki od lat sześćdziesiątych do końca ubiegłej dekady wraz z wnikliwie nakreślonym tłem formacji, które stanowią dla tych doktryn pole krytycznego odniesienia, a więc modernizmu (właściwie dwu modernizmów — estetycznego i filozoficznego) i strukturalizmu. Od razu jednak rzuca się w oczy pewna — tak to na razie nazwijmy — ekscentryczność dyskursu, widoczna przede wszystkim w słowotwórczej inwencji autora. Uprawia on z upodobaniem derywację wsteczną, tzn. *obiera* wyrazy z sufiksów do czystego rdzenia, otrzymując np. „pis", „zwój", „spląt", „wrot", „kład", „skup", „czyt", „schód"; oprócz tej wyraźnej grupy pojawia się wiele innych osobliwych derywatów, jak „wyszłość", „obmysł", „samozwój", „wyłóg" (coś, co zostało wyłożone), „po-twór" (coś, co następuje po „tworze"), „submiot", „podmiotywizm". Część z nich to terminy konsekwentnie stosowane w całej książce, będące spolszczeniami terminów obcych, np. „pis" to odpowiednik różnie dotąd tłumaczonego słowa *écriture*, „submiotem" zastępuje autor „podmiot", ponieważ cząstka „sub-" zawiera komponent „subiektywności" obecny w tym słowie w językach germańskich i romańskich (np. niem. *Subjekt*).
Większość jednak owych derywatów występuje lokalnie na jednej lub najwyżej kilku stronach. Są to — można powiedzieć — terminy incydentalne, przy pomocy których Baran konstruuje swój wykład. Wyjaśnianie nie odbywa się bowiem w monografii przez wprowadzanie kolejnych wyraźnie definiowanych pojęć, które układałyby się w pojęciową siatkę uchwytującą dane zjawisko. Autor odwołuje się raczej do intuicji czytelnika, dynamizuje wykład, który staje się swoistą grą semantyczną. Może ona mieć postać banalnej gry słów — np. „Postęp ma u źródła podstęp. Przez podstęp człowiek wyślizguje się przemocy natury, ale zarazem nieuchronnie ustanawia własną przemoc" (s. 80),

[1] Słowa „dyskurs" używam w znaczeniu znacznie prostszym niż to, które nadaje mu Michel Foucault. Jest ono w niniejszym tekście w zasadzie synonimem „wypowiedzi", ściślej — środków językowych, które ją tworzą.
[2] B. Baran *Postmodernizm*, Kraków 1991.

zwykle jednak jest czymś więcej: „Tekst staje się tkanką, siecią, teksturą raczej niż strukturą. Można go konstruować i dekonstruować, rozkładać i składać. Kład tekstu zastępuje ład struktury" (s. 127).
„Kład" jest zatem czymś w s p ó l n y m dla składania i rozkładania (a więc i dla konstruowania oraz dekonstruowania) i równocześnie n i e u c h w y t n y m (bo pozbawionym znaczenia). Jest więc różnicą między nimi i jako różnica zostaje z kolei odróżniony od „ładu" („kład": „ład"). Jeszcze bardziej wyraziście przedstawia się to na stronie 71:

W ten sposób naturą nowożytności staje się stawianie — od kartezjańskiego przedstawienia po „zestaw", jaki określa istotę współczesnej techniki. Przed-, do-, przy-, u-, wy-, ze-stawianie wyraża podmiotywizm modernej filozofii. Wszelki przed-miot, przed-stawa, ma za pod-stawę pod-miot, *sub-iectum*, pod które jest miotany. Pod-miot przedmiotu pod podmiot o tyle zawiera w sobie istotę przyszłej techniki, że podmiata, dostawia wszelki byt temu, co przedstawia: podmiotowi, ja.

Kiedyś śmiałem się z naiwnego wdzięku dziecka wykształconych rodziców, które (anegdota prawdziwa) oznajmiło: wiem, co to jest „przed", wiem, co to jest „pod", tylko co to jest ten „miot"? Rodzice, którzy pewnie też się roześmieli, nie stanęli na wysokości zadania, powinni bowiem byli odpowiedzieć: jest to, synku, właśnie owa różnica, różnienie się, derridiańska *différance*. Cytowany fragment, z pozoru manieryczny i zaciemniający raczej niż wyjaśniający, składa się z tego właśnie, czego n i e m ó w i — składa się z różnic między tworzonymi *ad hoc* pseudoterminami (ze-staw, pod-stawa, pod-miot — jako „podmiot", ale i czynność „miotania pod"). Gra wieloznaczności, która „coś" jednak głosi. Dyskurs *Postmodernizmu* budowany jest więc nie na solidnym fundamencie zdefiniowanych pojęć, ale rozwija się przez mnożenie pojęciowo nieuchytnych różnic, wymienianie, przesuwanie i podsuwanie znaczeń. Wszystko rozgrywa się nie w centrum (którego wszak nie ma), ale na obrzeżach, w „otoczeniu". Jak piszą w *Kłączu* Deleuze i Guattari:

Otoczenie nie jest środkiem, przeciwnie, miejscem, w którym rzeczy nabierają prędkości. P o m i ę d z y rzeczami nie wyznacza dającej się zlokalizować relacji biegnącej od jednej do drugiej i odwrotnie, ale kierunek prostopadły, ruch poprzeczny, który unosi jedną i drugą, strumyk bez początku i końca, który toczy oba brzegi i nabiera prędkości w otoczeniu.[3]

Trudno nie zauważyć niezgrabności produkowanych przez Barana pseudoterminów, ich demonstracyjnej brzydoty. Właśnie demonstracyjnej, bo nie wydaje się ona wynikać z nieudolności autora. Oto tłumacząc Fichteańskie *setzt* (s. 62) używa B. Baran eleganckiego „ustanawia"

[3] G. Deleuze, F. Guattari *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" styczeń–czerwiec 1988 nr 1–3, s. 237.

— „U Fichtego (...) ja (...) ustanawia, osadza, *setzt* nie-ja". Słowo „osadza" jest dodatkiem, udosłownieniem i powinno znaleźć się w cudzysłowie, ale monografista woli właśnie tę dosłowność, bo w następnym zdaniu pisze: „To sadzące ja stanowi działanie". Owo „sadzące ja", o krok od „ja sadzonego", jest wyraźnie śmiesznością zamierzoną. Innym mocnym przykładem bezinteresownej ludyczności monografii może być słowo, którym określa się oczyszczenie z podmiotowości, z ja — mianowicie „odjajenie" (s. 42). Owa nonszalancka ludyczność zderzona z jak najbardziej poważną i traktowaną przez nadawcę serio treścią przywodzi na myśl swoisty język redaktorów „brulionu" — jedynego wszak w Polsce prawdziwie postmodernistycznego pisma. (Przywodzi też na myśl Deleuze'a i Guattariego z ich hasłami z *Kłącza* — „Miejcie krótkie pomysły", „Bądźcie Różową Panterą".)

Krótko mówiąc: dyskurs omawianej tu monografii jest na tyle postmodernistyczny, na ile pozwala — obca w końcu temu typowi wypowiedzi — formuła rzetelnej, wyczerpującej monografii. Jego swoista „intertekstualność", intelektualna korespondencja z przedmiotem opisu przedstawia się bez wątpienia efektownie. Pora jednak zapytać, dla kogo właściwie praca jest przeznaczona. Okładka odpowiada zwięźle: „*Postmodernizm* — książka dla każdego humanisty"; nieprecyzyjność tego zdania sprawia, że wypada je uznać raczej za reklamowy slogan. Ktoś nie obeznany dobrze w problematyce, kto w dodatku zetknął się ze stereotypem postmodernizmu jako niezrozumiałej ekscentryczności współczesnych filozofów, albo odebrał takie wrażenie po lekturze przełożonych na polski fragmentów (cokolwiek by powiedzieć niełatwych) prac Derridy czy Lyotarda, czytając *Postmodernizm* z trudem to wrażenie zmieni. Tekst bowiem jest (z wyżej wspomnianych względów) dość hermetyczny, w dodatku roi się od kryptocytatów i aluzji, których zrozumienie (mówię to na podstawie zlokalizowanej przeze mnie niewielkiej ich części) wymaga przygotowania filozoficznego wykraczającego znacznie poza to, które daje kurs historii filozofii na wydziałach humanistycznych. Książka jest zatem adresowana raczej do czytelników dość dobrze orientujących się w jej przedmiocie, nie tyle wprowadza, ile prowadzi, proponuje wspólną, nomadyczną wędrówkę przez postmodernistyczne obrzeża i bezdroża, co czyni ją stosunkowo elitarną. Z drugiej strony jest ona niewątpliwie wartościowa, imponuje znajomością rzeczy, erudycją i wnikliwością. Dzięki uporządkowanej i sproblematyzowanej kompozycji jest czymś w rodzaju „ciągłego słownika"; pozwala — w miarę potrzeby — wracać do poglądów jakiegoś filozofa czy grupy myślicieli, albo formacji estetycznej.

Adam Makowski

Portrety

Jacek Baluch

Pan Sławiński

Teorią ptaka
jest lot (tłumacze
zechcą zachować
kolejność ptak
lot)

Teorią ptaka jest więc lot
a całe to gnieżdżenie się
wysiadywanie jaja
wykluwanie się z jaja
to całkiem nieciekawa
prehistoria zawieszenia
między niebem
a ziemią

Samiec ptaka wykonujący
podczas kopulacji śmieszne
ruchy skrzydłami to parodia
lotu kogut ten impotent
przestrzeni jak na ironię
stał się symbolem przyziemnej
męskości

Ptak
zawieszony pomiędzy
niebem a wodą
w nieskończonym wzajemnym odbiciu
odsłania otchłań
lotu

biblioteka tekstów

Maria Janion ***Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów***

Tematem książki jest wyobraźnia oraz jeden z jej najbardziej zdumiewających wytworów — fantazmat; bohaterami — Conrad, Czapski, Freud, Flaubert, Gombrowicz, Grass, Hoffmann, Konwicki, Krasiński, Laing, Mickiewicz, Musil, Wajda, Witkacy. „Maria Janion złożyła w swej książce jasną propozycję. Musimy się najpierw zdecydować, co z romantyczno-symbolicznej kultury należy ocalić, a co na zawsze zgubić, aby duchowość polska mogła się odnaleźć w dzisiejszym świecie, doprawdy zupełnie niepodobnym do wyobrażeń, którymi oślepiły nas nasze ukochane widma. Jest to propozycja zasadnicza" (R. Przybylski).

Jerzy Jarzębski ***W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej***

Sytuacja literatury emigracyjnej, kryzysy realizmu w prozie krajowej po wojnie, ewolucja obrazu kresów w literaturze ostatniego półwiecza — to główne tematy książki, której odrębnymi bohaterami są Gombrowicz, Schulz, Witkacy, Białoszewski, Mackiewicz, Lem. „Poza Błońskim nikogo z żyjących krytyków nie czytam z takim pożytkiem i satysfakcją" (H. Markiewicz).

Jan Józef Lipski ***Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i o nacjonalizmie***

Szkice o poezji, dramacie i prozie, głośne eseje: *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy* i *Antysemityzm ONR „Falangi"*, wspomnienia o przyjaciołach. „Ta książka jest taka, jaki był Jan Józef. On był wielostronny, renesansowy... *Tunika Nessosa* jest rodzajem wizytówki pisarskiej... Znakomite eseje literackie, polityczne, historyczne i osobiste" (A. Michnik).

Pytajcie o te książki w księgarniach!

Przechadzki

Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska

Jadalna książka poetycka

Drogi Autorze,

nasze przypadkowe spotkanie na Dworcu Centralnym oraz wspólna podróż pociągiem znaczyły dla mnie wiele, *plus que ne vous le pensiez*, czy jakoś tak. Oto dowiedziałam się wówczas, że *Oko*[1] zostało już rzucone na rynek, acz tam jest nieosiągalne, i mogłam rozpocząć to spokojne, to pełne niecierpliwości czekanie na lekturę. Wiedziałam, że pewien młody człowiek, twórca m. in. opowiadania *No man's eye*, wcześniej czy później przyniesie mi je w rękach, by nie powiedzieć w zębach, tytułem ekspiacji.

Sądzę, że już wtedy byłam do lektury całkowicie przygotowana. Pozwolę sobie przypomnieć mój *entourage*: kapelusz z wietnamskiej słomki; tenisówki; kilka niezobowiązujących sztuk bagażu. Wyraźnie odczuwałam — skąd mogłeś o tym wiedzieć — brak tekturowej walizki, wytartej od spodu w czasie dwóch wyjazdów na kolonie.

Nawiasem mówiąc, walizki tej zostałam niedawno pozbawiona ostatecznie. Ale poszła w dobre dłonie.

Jedząc po kawałeczku Twoją książkę — gdyż istotnie dotarła do mnie wcześniej czy później, po dwóch miesiącach — jestem przekonana, że podaruję Ci butelkę po oranżadzie zamykaną na szklany kapsel przy

[1] Z. Batko *Oko*, Warszawa 1992.

pomocy zawiłej drucianej konstrukcji. Spróbuję znaleźć w swej kolekcji taką w kolorze butelkowym. Niewykluczone też, że wewnątrz będzie sok malinowy; ale nie obiecuj sobie za wiele.
Stopniowo nabieram pewności, iż to dla lepszego przyjęcia Twego *Oka*, i w oczekiwaniu nań, budowałam ganek, rękami czarnymi od pługa, trochę własnymi a bardziej nie. Nadzwyczaj lekko pisze się z niego listy. Zwoje papirusów wychodzą za okno. Ganek jest w stylu rustykalnym; minąwszy czterdziestą stronę książki poważnie zastanawiam się nad malwami (posadzić albo nie posadzić?). Tak, jestem pewna: wszystko zmierzało do *Oka*, by w nim uchylić sprzeczności.
Oto wybrane elementy Wszystkiego, które niechaj przybliżą Ci scenerię, w jakiej jeden z szarych[2] czytelników drobi maleńkimi kroczkami w stronę Absolutu, wspomagany — jakże by inaczej — *Okiem*.
Z obramowanego tefladunkiem okienka wygląda słoń, i wygląda równie pięknie, gdy patrzymy od środka, jak i od zewnątrz. Różowy na powrót, nocami dosycha przy kuchence gazowej. (Skończyła się bowiem pogoda idealna na naturalne suszenie słoni.) Gdzie indziej schną trociny, które posłużą do przywrócenia mu godnej postawy. Dziś przejrzał — w środku czarnych guziczków umieściłam źdźbła pasty do zębów FLUORODENT, składającej się głównie z kredy. Przypadek zrządził (czy dobry los?), że na szlichcie stoją szklane klosze pełne jarzębiny. Słoń ma zatem to, czego potrzebuje najbardziej: poczucie bezpieczeństwa.
Jarzębina i inne zioła w wiklinowych koszyczkach zdobią ściany. Na nie heblowanej belce stoi żółw, uwity z kitu do okien — symbol prac budowlanych. Obok papier ścierny, a na nim czekająca na odrdzewienie lokówka, po raz ostatni wtykana w węgle blisko cztery dziesiątki lat temu, gdy produkowały się Loki do Pierwszej Komunii.
Na zewnątrz plagi. Minione, bo okiełznane (mirabelki), trwające w bezruchu (drabiny różnej wysokości, dziewięć sztuk, w tym jedna podwójna zielona) lub oczekiwane (brzoskwinie). Można by sądzić, że najbardziej niebezpieczne, bo nieruchome, są drabiny — ale i z mirabelkami wyglądało groźnie: zaczęły już turlać się z końca ogrodu pod ganek. Gdy zobaczyłam pierwszą, wezwałam na pomoc sąsiadów. Teraz ostat-

[2] Patrz waciak na zdjęciu. [Wyjaśnienie. Rękopiśmiennemu oryginałowi listu w postaci zwoju długości dwa i pół metra towarzyszyła kolorowa fotografia Czytelniczki zbierającej mirabelki. Inskrypcja na odwrocie zdjęcia brzmiała mniej więcej: „*Patrz, na gałąź wraca kwiat zerwany. Żal, że to mirabelka*".]

nie dogorywają w garnku. W tej szerokości geograficznej ROBI SIĘ konfitury.

Jeszcze jedna plaga, notoryczna: drewno. Dawno już poddane logicznemu podziałowi na: a) dla Kazia, b) pod krajzegę, c) zostawić — w punktach b) i c) wciąż spoczywa opodal widokowego centrum podwórka. (Uwaga na marginesie. Czy Autor rzeczywisty pomyślał w tym miejscu, że chcą go wrobić w pomoc przy wkładaniu drewna do komórek? Chodzi o to, CZY pomyślał. I tak sama powrzucam, niech tylko się ociepli.)

Za płotem z prawej Meksykanin pilnuje od świtu do nocy wiecznego ognia, na którym topi się świńskie sadło, z tłuszczu zaś powstają lampki nagrobkowe. Albowiem wkrótce zaczyna się tu se-zon.

W warzywniku 1,5 m × 2 m rośnie marchew, nie opisana w książce Zbigniewa Batki *Z powrotem*[3]: marchew słupkowa (byłam!). *Oko* otwierałam początkowo ostrożnie. Przez kilka dni otwierałam i zamykałam, nie czytając. Teraz mogę już powiedzieć wprost: obawiam się, niestety, że książka BĘDZIE przedmiotem analiz uniwersyteckich. Dysertacji. (*Oko* a Georges Bataille; a Jacques Derrida; a Maurice Merleau–Ponty, by poprzestać na Francuzach. Sam tego chciałeś. Nie należało wpuszczać się w „oko"). Może nawet rozdziału rozprawy habilitacyjnej. Beckett i Batko w jednej bibliotece — nic to w porównaniu z: Kristeva i Batko. O tym za chwilę; na razie przedłóżmy próbę Dyseminacji. Roznasiennimy pierwsze reklamowe hasło z okładki: „Kto raz otworzy *Oko*, już go nie zamknie". Kto raz otworzy oko, już go nie zamknie. Przecież to propozycja śmierci na żywo. A *Oko* żyje, właśnie dzięki temu, że można je otwierać i zamykać. Zmieniam hasło. Obecnie brzmi ono: „Otwórz *Oko* na chybił trafił". Gdy trafił, może obżerać się nieprzytomnie rodzynkami. *Oko* jest bowiem jadalne jak ciasto drożdżowe: najpierw rodzynki, potem kawałeczki w dowolnej kolejności. Okruchy do wyrzucenia ptakom. Lektura linearna funduje mu zakalec. (Kto nie lubi słodkiego, może zamiast wyobrazić sobie chleb z kiełbasą, odsuwaną w miarę jedzenia, by na dłużej starczyło. Wtedy skwarki = rodzynki, ale szlag trafia zakalec.)

Gdy trafił, czyta początek trzeciego rozdziału części *Ad Astrea*: „Gospodarz schroniska Perskie Oko w Perskim Oku stał w otwartym oknie

[3] Z. Batko *Z powrotem, czyli fatalne skutki niewłaściwych lektur*, Warszawa 1984; zob. s. 159.

i spoglądał gospodarskim okiem na Perskie Oko". Powiedzcie to, proszę, po ..... (miejsce na nazwę wybranego języka obcego).
Mała korekta do „obżerać się nieprzytomnie". Ostrożności. Ty sam, Autorze, przestrzegasz przed nieumiarkowaniem w konsumpcji pokazując, jak dławią się symetrycznie: Sonia, dzikus w świecie kultury „wysokiej", oraz Dzikus Dziesiątka w świecie Soni i jej towarzyszy. Ona — mieszanką przeczytanego a nie zrozumianego (Fil jej to wytłumaczy?), Dziesiątka — astrachańskim kawiorem.
Julia Kristeva dowodzi, że poezją rządzi Prawo Nieprzemienności Miejsc. *Oko* respektuje to prawo, *ergo* jest książką poetycką: nic dodać, jeszcze odrobinę ująć; trudno przekładalną na obcy język. Pomyślmy: francuski? Roztopią się inkrustacje francuszczyzną. Jakikolwiek inny? Trzeba by stworzyć na nowo subtelne gry dźwięków; odpowiedniości dla mi-ma pi-pi: *„teraz minister trzymal magazynek, a pilot pistolet"*; repliki już odświeżonych idiomów.
Drogi Autorze. Czy wolno mi zgadnąć na temat osobisty? Do trzech razy: Skorpion? Wodnik? Strzelec? (pudło?!). A też, mieć osobistą prośbę: czy zechciałbyś napisać swoją powieść jeszcze raz, po angielsku? Osadziłeś ją w polszczyźnie tak szczelnie, że została skazana na odbiorczą zaściankowość. W najlepszym razie przerobią *Oko* na komiks albo na film, i tyle go widzieli, zobaczysz.
Nowa wersja mogłaby nosić tytuł *Ucho*. Obecny tytuł jest mylący: podobnie jak okładka (notabene najpiękniejsza od czasów wydania SPONAD Przybosia w Bibliotece „a. r.", tj. od 1929 r.; dzięki niej miło wziąć *Oko* w rękę) aktywizuje wzrok, z pominięciem słuchu, który okazuje się zmysłem równie niezbędnym co pozostałe dla pełnego *Delectare*.
Oko tedy to jadalna książka poetycka. Świat kreowanej fikcji zakorzeniony jest w języku; nie wiemy już, co było logicznie wcześniejsze. Wolff pojawia się jako jednooki najpierw w porządku narracji, po to, by następnie możliwe było: „dodała, patrząc mu głęboko w oko". Łabędź na kapeluszu markizy de Sadowskiej — ot, banalny element *décor* — wystrzeli w ostatnim akcie, okaże się niezbędny dla usprawiedliwienia życiowej „pomyłki" Markiza: zabił małżonkę w czasie polowania, wziąwszy łabędzia za kaczkę...
Kristeva Rediviva. Z kolei ta u nas nie znana, która też próbowała poezją. Oto początek jej skądinąd doskonałej książki *Étrangers à nous-mêmes*, rozdział *Toccata i fuga dla obcego*:

Obcy: wściekłość tłumiona w gardle, czarny anioł zakłócający to, co jasne; nieprzenikniony, tajemniczy ślad. Jako figura wrogości i Innego, obcy nie jest ani romantyczną ofiarą naszego rodzinnego lenistwa, ani też intruzem odpowiedzialnym za wszelkie zło w państwie. Nie jest ani stającym się objawieniem, ani bezpośrednim przeciwnikiem, którego należy usunąć celem przywrócenia społecznego spokoju. Może to wydać się dziwne i obce, ale obcy mieszka w nas: stanowi ukrytą stronę naszej osobowości, przestrzeń burzącą przyzwyczajenia, czas, gdy zostaje zniszczone porozumienie i sympatia.[4]

Sonia, podobnie jak jej pierwowzór (NIE jest nim Julia Kristeva, jako Osoba obdarzona poczuciem humoru; można oczekiwać, że właśnie jako osoba z radością przyjęłaby tę oto próbkę Twego pastelowego dowcipu: „Pani Szaterhand puściła się na przełaj ku pałacowi, nie zapominając o znaczeniu drogi powrotnej głębokimi nagryzieniami na korze drzew") — Sonia tedy wlecze za sobą w partiach narracyjnych smugę mdłej, stoiskowej literatury:

Sonia uniosła głowę znad kart i spojrzała na niego z uwielbieniem. Ciągle odkrywała w tym człowieku coś nowego, ciągle poznawała go lepiej, choć nigdy do końca.

Twoje wnętrze, o jakże Wewnętrzny Autorze, jest jednak „jasne i dojrzałe przedwcześnie" (pożyczam od Mariana Grześczaka, chyba), dlatego uprzednio kazałeś ministrowi rozmawiać z Filem o zaparciach.
W tym kontekście poetyckość eseju Kristevej można podać w wątpliwość. Dobrze zrobiłby mu jakiś wychodek, na który mogłaby nawet wskazać krągłym podbródkiem (zaprzyjaźniony z autorką *Recherches pour une sémanalyse* odbiorca, który uzna ostatnie sformułowanie za nietaktowne, proszony jest o otwarcie *Oka* na s. . . .). Nic z tego — do końca utrzyma wysokie „c" i arystotelesowsko-kartezjańską logikę. Twoja jest logiką wybornego trupa (*cadavre exquis*): „Gładź, szlif, równe powierzchnie bez skaz, pęknięć i załamań były jego obsesją. D l a t e g o t e ż (podkreślenie moje — Czytelniczka), choć od góry kompletnie ubrany (...) — od dołu miał na sobie jedynie bieliznę". Tak pisał Breton w *Rozpuszczalnej rybie*, w jednym z naj-tekstów z tego zbioru, zaczynającym się od: „Był sobie raz indyk na grobli" (*Il était une fois un dindon sur la digue*).
Zastanówmy się teraz, do kogo adresowane jest *Oko*? Do zwycięzcy quizu, w którym padły pytania:
co to jest v-Effekt?
a „Środek Europy"?

[4] J. Kristeva *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1991, s. 9.

jakie cygara palił Hans Castorp?
co napisał Truman Capote? itd. Do zdobywcy pierwszej nagrody w konkursie na bon-moty stymulowane słowem „oko".
Upojony zwycięzca zzuł buty i boso już a bezszelestnie spacerował po miękkim dywanie swego Gabinetu. Nalał herbatę (mieszanka, uzyskana w natchnieniu z dostępnych na rynku) do dużych, fajansowych (majolikowych?! Coś kręcisz z tą świnią!) filiżanek, stojących na lnianym obrusie w biało-czerwoną (-brązową, -zieloną itd.) kratkę (...). Ach, jak nas dużo w tej samej książce! I jak dobrze, że ktoś ją dla / za nas napisał!
Przeraźliwie intertekstualne *Oko* powstało w istocie z czytania rzeczywistości. Jego tworzywem jest rzeczywistość tyleż wykreowana, co przekopiowana. Pobuszujmy i my, w radiu.
Oto Top Twenty po rosyjsku: *„piat' let tomu nazad była Madona s piesniej (...). Mienia zowut Toni Kiejdż...*", i Sejm, *toujours* po polsku. Sporządziłam stenogram obrad. Podaję fragmenty.

MARSZAŁEK: Pan poseł Dziubek w sprawie formalnej.
POSEŁ DZ.: — De facto wniosek pana posła O. jest wnioskiem o głosowanie rozdzielne. My jesteśmy za tym, żeby razem.
KTOŚ: — Poseł M. kiedyś kwestionował, że minister ma nieładne oczy...
KTOŚ [Marszałek?]: Pan poseł podniósł wniosek najdalej idący — o odrzucenie wszystkich wniosków łącznie.
[Z offu] Po ogłoszeniu przerwania głosowania natychmiast ponownie zgłosił się do głosu poseł Sz.
PAN POSEŁ C.: — zgr...zgrzrz... nad takim sposobem głosowania, nasz klub prosi przerwę.
MARSZAŁEK: — Zarządzam przerwę! Zwołuję konwent seniorów!
[Po przerwie]
MARSZAŁEK: — Ale bardzo proszę, żebyście państwo już zajmowali miejsca. Potem można będzie zebranie sobie robić, będzie przerwa półgodzinna [chrząka] [długa cisza] — Yy... Wysoka Izbo y... [chrząka] wznawiam obrady i trudno jest mi dojść, na czym polega [...].

Trudno jest mi dojść, na czym polega. Jedyny wniosek, jaki udało mi się wysnuć, nie będzie odkryciem.
Oto osiągnęliśmy, realni i potencjalni czytelnicy *Oka*, punkt, w którym to, co rzeczywiste i to, co wykreowane, przestaje być postrzegane jako antynomia. Skrupulatnie opisane tu detale (zioła, marchew, słoń, radio itp.) dowodzą, że można umościć się całkiem wygodnie w fikcji.
Jako czytelnicze indywiduum natomiast — czuję, że niteczki mojego życia zbiegają się w jednym miejscu. Jest to Centrum widzialne i nazywalne: MYSZ, przycupnięta na kaflach węglowej kuchni. Razem sprzątamy, od trzeciej nad ranem.

Często myślałam o tamtej chwili. Pewnego razu jakiś zgrzyt wdarł się do fonii przywołanego obrazu. To zatrzasnęła się sukcesywnie pułapka na myszy, ustawiona na podłodze obok lodówki.

Dalszy kontakt z *Okiem* staje się niepokojąco metafizyczny. Oto bowiem o godz. 21.25 w trakcie porządkowania szufladki stolika od głuchoniemego telewizora znalazłam w niej **oko**. Okrągłe (*sic*!), średnicy ok. półtora centymetra, z rozszerzoną czarną źrenicą w bursztynowej obwódce. Lekkie, bo plastikowe. Należało pewnie do któregoś z tych obrzydliwych, pluszowych w łopatki i wiaderka, zwierzątek. Może do słonia (mam go serdecznie dosyć — pałęta się ciągle jeszcze wilgotny po kuchenkach i suszarkach do naczyń). W zasadzie jest bardzo zajęcze. No, nie znam się.

Poleciałam znowu do szufladki. Tam **nie było** drugiego oka. Nic dziwnego; patrzę teraz na pierwsze, leżące obok moich okularów. Oko i oprawka są z identycznego materiału i tej samej barwy; mam trzecie oko dla dwóch ślepych szkiełek. Dzięki Ci, Panie! Pochwalę Cię na cytrze i harfie.

Czym wytłumaczyć fakt, że list, powstający równolegle do lektury książki, już *a priori* był jej plagiatem? Jak przekonać kogokolwiek, że do czyszczenia zębów służyła w domu pasta COLGATE, fluorodent jedynie pisał źrenicę w oku lub zamalowywał szpary w glazurze; że słowo „ekspiacja" użyte we wstępie, odkryłam n a s t ę p n i e na okładce, zaś o ganku mówiłam „rustykalny" z a n i m w *Oku* pojawiła się stodoła? Niedawno przekonywano mnie, że w schemacie Jakobsona istnieje językowa funkcja empatyczna. Próbowałam wyprowadzić rozmówcę z błędu. Teraz wiem, że to ja się myliłam. Można przecież z łatwością pisać (list) *Okiem*! Tak!! Lekko, a nawet posuwiście, ze ślizgiem pióra kulkowego!!! I t y m o ż e s z z o s t a ć K r ó l i k i e m!!![5]

Guzik, a raczej plastikowe oko — wobec Wiecznotrwałe Szklanego.

Czytelniczka

[5] Aluzja do ulubionej recenzji Autora ze *Z powrotem*.

Archiwalia

Artur Schopenhauer

O książkach i czytaniu

1. Niewiedza degraduje człowieka dopiero wówczas, gdy się ją spotyka w społeczności bogatych. Biednego wiąże jego bieda i nędza; jego czynności zastępują mu wiedzę i zaprzątają jego myśli. Natomiast bogaci, którzy są ignorantami, żyją jedynie swymi przyjemnościami i równi są bydłu, jak to się codziennie widzi. Do tego dochodzi jeszcze zarzut, że bogactwo i wolny czas nie zostały tu spożytkowane dla sprawy, która nadaje im największą wartość.

2. Gdy czytamy, myśli za nas ktoś inny: my powtarzamy tylko jego mentalny proces. Tak samo w nauce pisania — uczeń wodzi piórem po liniach, które ołówkiem wyrysował mu nauczyciel. W lekturze praca myślenia jest nam w wielkiej części odjęta. Stąd odczuwalna ulga, gdy przestajemy się zajmować własnymi myślami i zabieramy się do lektury. Ale podczas czytania nasza głowa jest właściwie tylko areną cudzych myśli. Dlatego człowiek, który czyta bardzo dużo i prawie przez cały dzień, a w przerwach na odpoczynek bezmyślnie spędza czas, stopniowo traci swą zdolność myślenia, podobnie jak oducza się chodzić ktoś, kto stale jeździ konno. Taka utrata zdolności myślenia dotyczy bardzo wielu uczonych, którzy naczytali się tępo mnóstwa książek w swym życiu. Nieustanna, w każdej wolnej

chwili natychmiast podejmowana na nowo, lektura paraliżuje bowiem ducha jeszcze bardziej niż praca fizyczna; podczas tej ostatniej można przecież oddawać się własnym myślom. Tak jak sprężyna traci w końcu swą elastyczność pod trwałym naciskiem obcego ciała, tak duch zaprzepaszcza swoją pod stałym naporem cudzych myśli. I tak jak zbyt duża ilość pożywienia psuje żołądek, szkodząc tym samym całemu ciału, tak również ducha można przepełnić i zdusić zbytnią ilością duchowej strawy. Im więcej się bowiem czyta, tym mniej śladów pozostawiają w duchu przeczytane tomy: staje się on niczym tablica, na której wiele zapisano jedno na drugim. Stąd nie dochodzi do ruminacji, a tylko dzięki niej rzeczywiście przyswajamy sobie przeczytane dzieła. Jeśli się czyta bez ustanku, nie myśląc później samemu o przeczytanej treści, to nie chwyta się jej rdzenia i najczęściej gubi się orientację. W ogóle sprawa z duchowym pokarmem ma się podobnie jak z cielesnym: asymiluje się jego ledwie pięćdziesiątą część, reszta odchodzi przez ewaporację, respirację czy innymi drogami.
Poza tym myśli, które przelano na papier, nie są niczym więcej jak pozostawionym na piasku śladem piechura: czytelnik dobrze widzi drogę, którą ów niegdyś szedł, lecz by wiedzieć, co widział na swej drodze, użyć musi własnych oczu.

3. Właściwości literackich, takich jak na przykład siła perswazji, bogactwo obrazowania, dar porównań, śmiałość, albo cierpkość, albo zwięzłość, albo wdzięk, albo łatwość wyrażania, a także dowcip, zaskakujące kontrasty, lakoniczność, naiwność, itp. nie możemy nabyć przez lekturę pisarzy, którzy je posiadają. Z pewnością jednak możemy dzięki niej wywołać w sobie takie właściwości, jeśli je już posiadamy jako zalążki, zatem *in potentia*, możemy je sobie uświadomić, możemy zobaczyć, co daje się nimi osiągnąć, możemy umocnić się w skłonności do ich używania, ba, w odwadze czynienia tego, możemy na przykładach osądzić skutek ich zastosowania i tak nauczyć się ich trafnego użycia; dopiero wtedy posiądziemy je także *in actu*. Jest to więc jedyny sposób, w jaki lektura kształci do pisania, ucząc nas użytku, który możemy zrobić z własnych naturalnych uzdolnień — zawsze zatem tylko przy założeniu, że je posiadamy. Bez nich natomiast nie nauczymy się niczego więcej poza chłodną, martwą manierą i staniemy się płytkimi imitatorami.

4. Jak warstwy skorupy ziemskiej przechowują w sobie istoty, które żyły w minionych epokach, tak biblioteczne półki przechowują rzędami minione pomyłki i ich prezentacje, które, tak jak tamte istoty, w swoim czasie były niezwykle żywe i czyniły wiele wrzawy, a teraz, drętwe i skamieniałe, stoją tu, gdzie zajmuje się nimi już tylko literacki paleontolog.

5. Xerxes, według Herodota, patrząc na nieprzejrzane zastępy swych żołnierzy, zapłakał na myśl, że po stu latach żadnego z nich nie będzie już przy życiu; któż nie zapłacze na widok grubego katalogu, jeśli pomyśli, że z wszystkich tych książek żadna nie pozostanie przy życiu już po dziesięciu latach.

6. W literaturze jest nie inaczej niż w życiu: w którąkolwiek stronę się zwrócimy, natrafiamy zaraz na niezdatny do poprawy motłoch, który wszędzie występuje legionami, wszystko wypełnia i wszystko brudzi — jak muchy w lecie. Stąd bezlik marnych książek, tych wybujałych chwastów literatury, które przytłaczają łany pszenicy i pozbawiają je pokarmu. Wydzierają one czas, pieniądze i uwagę publiczności, należące się prawnie dobrym książkom i ich szlachetnym celom, podczas gdy marne napisano jedynie z zamiarem zdobycia zysków czy osiągnięcia urzędów. Są one zatem nie tylko niepożyteczne, ale i aktywnie szkodliwe. Dziewięć dziesiątych naszej obecnej literatury nie ma innego celu, jak wyciągnąć kilka talarów z kieszeni publiczności: dla jego osiągnięcia mocno sprzysiężyli się ze sobą autor, wydawca i recenzent.
Jest to przebiegłym i paskudnym, ale wielkim psikusem, spłatanym dobremu smakowi i prawdziwemu wykształceniu epoki, że literaci, pismacy i ludzie parający się piórem dla chleba doprowadzili do tego, że wiodą na postronku cały elegancki świat, który wyćwiczyli w czytaniu *a tempo*, czytaniu przez wszystkich odbiorców jednego i tego samego, mianowicie najnowszych książek, aby w swych kręgach mieli oni temat do konwersacji: do tego bowiem celu służą marne powieści i im podobne produkcje, wychodzące spod renomowanych niegdyś piór, takich jak dawniej pióro Spindlera, Bulwera, Eugeniusza Sue, etc. Cóż jednak może być nędzniejszego nad los takiej beletrystycznej publiczności, która czuje się w obowiązku czytać zawsze najnowsze pisma w najwyższym stopniu pospolitych głów, piszących dla pieniędzy i stąd obecnych stale w wielkiej liczbie, a za to tylko z nazwiska znać dzieła rzadkich

i górujących duchów wszelkich epok i krajów! — W szczególności beletrystyczna p r a s a c o d z i e n n a jest chytrze obmyślonym środkiem wykradania czasu estetycznej publiczności, który winna ona, dla dobra swego wykształcenia, przeznaczać dla autentycznych wytworów sztuki, czasu, który przypada codziennym partactwom pospolitych umysłów. Dlatego, z uwagi na nasze lektury, w najwyższym stopniu ważna jest sztuka nieczytania. Polega ona na tym, by dzieł, które w danym czasie tak właśnie zajmują większą publiczność, nie brać dlatego też do ręki, na przykład pamfletów politycznych czy kościelnych, powieści, poezji, itp., które właśnie czynią wielką wrzawę, osiągając wręcz kilka wydań w pierwszym i zarazem ostatnim roku swego życia; należy sobie raczej pomyśleć, kto że pisze dla głupców, ten zawsze znajduje wielką publiczność, i — wciąż skąpo wydzielany czas, przeznaczony na lekturę, poświęcić wyłącznie dziełom wielkich, przerastających resztę ludzkości duchów wszelkich epok i narodów — dziełom, których znakiem jest głos sławy. Tylko one nas rzeczywiście kształcą i pouczają.
Czytania marnych książek nigdy nie jest za mało, lektura dobrych nigdy nie jest za częsta: złe książki są intelektualną trucizną, niszczą ducha. — Ponieważ ludzie, zamiast czytać najlepsze dzieła wszystkich czasów, stale czytają tylko n a j n o w s z e , przeto pisarze pozostają w wąskim kręgu kursujących w obiegu idei, a epoka coraz głębiej zamula się w swym własnym bagnie.

7. We wszystkich czasach istnieją dwa rodzaje literatury, które są sobie wzajem prawie zupełnie obce: literatura rzeczywista i literatura pozorna. Pierwsza wyrasta w t r w a ł ą l i t e r a t u r ę. Uprawiana przez ludzi, którzy żyją d l a nauki czy d l a poezji, idzie swą drogą poważnie i cicho, ale nadzwyczaj powoli, w Europie produkuje ledwie tuzin dzieł na jedno stulecie, które jednak t r w a j ą. Druga, uprawiana przez ludzi, którzy żyją z nauki czy z poezji, postępuje galopem, pośród wielkiej wrzawy i pokrzykiwań uczestników, a wypuszcza na rynek co roku wiele tysięcy dzieł. Lecz po kilku latach zadajemy sobie pytania: gdzie one są? gdzie jest ich tak wczesna i głośna sława? Dlatego literaturę tę można określić także jako ulotną, tamtą zaś jako trwałą.

8. W historii świata pół wieku jest zawsze sporym okresem; jej przedmiot bowiem wciąż się rozrasta, gdyż stale coś

zachodzi. W historii literatury natomiast półwiecze często w ogóle się nie liczy, albowiem nic się nie wydarzyło, a partackie próby zupełnie jej nie obchodzą. Jest się zatem dokładnie w tym samym miejscu, w którym było się przed pięćdziesięciu laty.

By to objaśnić, unaocznijmy sobie postępy ludzkości w dziedzinie poznania z pomocą obrazu planetarnej orbity. Wówczas manowce, na które zwykle się schodzi wkrótce po każdym znaczącym postępie, dadzą się przedstawić jako ptolemejskie epicykle — po przebiegnięciu każdego z nich jest się z powrotem w tym samym miejscu, w którym się było przed rozpoczęciem epicyklu. Lecz wielkie umysły, które rzeczywiście prowadzą naprzód ludzki ród na owej planetarnej orbicie, nie współuczestniczą w danym epicyklu. Tym się wyjaśnia, dlaczego sława u potomnych najczęściej bywa opłacana brakiem poklasku u współczesnych, i na odwrót. — Takim epicyklem jest na przykład filozofia Fichtego i Schellinga, ukoronowana na koniec swą heglowską karykaturą. Epicykl ten odbił od kolistej linii, ostatnio poprowadzonej przez Kanta do tego miejsca, w którym ja sam ją później podjąłem, by ją poprowadzić dalej; wspomniani filozofowie pozorni, a także kilku innych oprócz nich, przebiegali w tym czasie swój epicykl, który teraz wreszcie dobiegł kresu, dzięki czemu ciągnąca za nimi publiczność spostrzega, że znajduje się właśnie w tym samym miejscu, z którego niegdyś wyruszyła.

Z takimi kolejami rzeczy łączy się okoliczność, że mniej więcej co trzydzieści lat naukowy, literacki i artystyczny duch czasu kończy swój żywot jawnym bankructwem. Przez ten okres każdorazowe pomyłki tak się wzmagają, że załamują się pod ciężarem swej absurdalności, a równocześnie wzmacnia się przy nich opozycja. Dochodzi wówczas do przewrotu; nierzadko jednak następuje teraz pomyłka w przeciwnym kierunku. Prezentacja tego biegu rzeczy w jego periodycznym nawrocie byłaby odpowiednim, pragmatycznym zadaniem historii literatury, która wszakże niewiele o nim myśli. Zresztą, wobec stosunkowej krótkotrwałości takich okresów, często trudno zestawić ich daty w odniesieniu do bardziej odległych czasów; dlatego najwygodniej jest zaobserwować całą sprawę w swej własnej epoce. Jeśliby się chciało podać przykład z nauk realnych, to można by wskazać na neptuniczną teorię geologiczną Wernera. Pozostaję jednak przy już przytoczonym wcześniej, bliskim nam przykładzie z kręgu filozofii. Po kantowskim okresie świetności bezpośrednio nastąpił w filozofii niemieckiej inny okres, w którym starano się imponować, miast przekonywać; zamiast o gruntowność

i jasność, zabiegano o okazałość i hiperboliczność, a zwłaszcza o niezrozumiałość; ba, zamiast poszukiwać prawdy, posuwano się do intryg. W tej sytuacji filozofia nie mogła uczynić żadnego postępu. Aż wreszcie cała ta szkoła i metoda skończyła się bankructwem. Albowiem Hegel i jego kompani bezczelność w gryzmoleniu bezsensów z jednej strony, a w nikczemnym ich zachwalaniu z drugiej, wraz z widoczną rozmyślnością tego starannie prowadzonego przedsięwzięcia, doprowadzili do tak kolosalnych rozmiarów, że na tę szarlatanerię wszystkim musiały się w końcu otworzyć oczy, a także usta, gdy, w konsekwencji pewnych wynurzeń, pozbawiono ją odgórnej ochrony. Fichteańskie i schellingiańskie antecendencje tej najnędzniejszej ze wszystkich, jakie kiedykolwiek zaistniały, filozofijek pociągnęła ona za sobą w otchłań dyskredytacji. Dzięki temu wychodzi teraz na jaw cała filozoficzna niekompetencja pierwszej połowy pokantowskiego stulecia, podczas gdy wobec zagranicy chełpimy się filozoficznymi talentami Niemców — zwłaszcza odkąd pewien angielski pisarz zdobył się na złośliwą ironię, nazywając Niemców narodem myślicieli.

A jeśliby ktoś chciał dla przedstawionego tu ogólnego schematu namacalnych świadectw z historii sztuki, to wystarczy, by przyjrzał się kwitnącej jeszcze w ubiegłym wieku, zwłaszcza w jej francuskiej kontynuacji, szkole rzeźbiarskiej Berniniego, która prezentowała pospolitą naturę zamiast antycznego piękna, a francuską etykietę menueta zamiast antycznej prostoty i gracji. Szkoła ta skończyła bankructwem, gdy, po napomnieniu ze strony Winckelmanna, nastąpił powrót do szkoły starożytnych. — Z dziedziny malarstwa znów świadectwa dostarcza pierwsza ćwierć obecnego wieku, kiedy to sztukę uznawano za środek tylko i instrument średniowiecznej religijności, wybierając dlatego za jedyny temat malarstwa motywy kościelne, opracowywane teraz przez malarzy, którym brakowało prawdziwej powagi owej wiary, a którzy jednak, w konsekwencji wspomnianego urojenia, wzięli sobie za wzór Francesca Francię, Pietra Perugino, Angela di Fiolę i im podobnych, ba, cenili ich wyżej niż następujących po nich, rzeczywiście wielkich mistrzów. Mając na uwadze ten mętlik, a także ponieważ analogiczna dążność doszła do głosu równocześnie w dziedzinie poezji, napisał Goethe swą przypowieść *Klesza gra*. Także ta szkoła, którą uznano potem za opartą na fanaberiach, skończyła bankructwem i nastąpił po niej nawrót do natury, który manifestuje się wszelkiego typu obrazami rodzajowymi i scenami z życia, czasami gubiąc się jednak w pewnej pospolitości.

Zgodnie z przedstawioną tu drogą ludzkich postępów historia literatury, w swej największej części, jest katalogiem gabinetu wyrodków. Spirytusem, w którym się one najdłużej konserwują, jest świńska skórka okładek. Nielicznych płodów, które się dobrze udały, nie ma tam co szukać: one pozostały przy życiu, a spotyka się je wszędzie w świecie, gdzie, jako nieśmiertelne, weszły w okres swej wiecznie rześkiej młodości. Tylko one stanowią wspomnianą wcześniej rzeczywistą literaturę, której ubogich w nazwiska dziejów uczymy się od młodości z ust wszystkich wykształconych duchów, a nie dopiero z kompendiów. — Przeciwko otwarcie dziś panującej monomanii czytania opracowań historii litertury, dzięki kórym można o wszystkim paplać, niczego właściwie nie poznawszy, polecam w najwyższym stopniu wart lektury ustęp z Lichtenberga, t. 2, s. 302 starego wydania.

Z pewnością życzyłbym sobie jednak, aby kiedyś spróbował ktoś napisać tragiczną historię literatury, gdzie przedstawiłby, jak rozmaite narody, z których każdy swą najwyższą dumę czerpie wszak z wielkich pisarzy i artystów, traktowały ich życia; gdzie zatem przywiódłby nam przed oczy nie mającą kresu walkę, którą zwycięsko musiały toczyć znamienite i autentyczne dzieła wszelkich epok i krajów z każdorazowo panującymi miernotami; gdzie zobrazowałby martyrologię prawie wszystkich wielkich mistrzów z wszelkich dziedzin sztuki; gdzie zaprezentowałby nam, jak wszyscy oni, z nielicznymi wyjątkami, męczyli się w biedzie i nędzy, bez akceptacji, bez zainteresowania, bez uczniów, podczas gdy sława, zaszczyty i bogactwo stały się udziałem ludzi niegodnych swej profesji, jak zatem przypadł im los podobny do losu Ezawa, któremu, gdy wyruszył dla ojca na polowanie i gonił za dziką zwierzyną, Jakub, przebrany w jego szaty, skradł w domu błogosławieństwo ojca; gdzie pokazałby, jak jednak wszystkich podtrzymywała na duchu miłość do ich rzeczy, aż wreszcie ciężka walka takich wychowawców ludzkości dobiegała końca, czekał ich nieśmiertelny wawrzyn i wybijała godzina, w której także dla nich rozbrzmiewały te wersy:

Z ciężkiej zbroi staje się szata uskrzydlona,
Krótkotrwały jest ból, a radość nieskończona.

przełożył Grzegorz Sowiński

A. Schopenhauer *Über Lesen und Bücher*, w: *Parerga und Paralipomena*, t. 2, rozdz. XIV, s. 298–305.

Dykcjonarz

Postmodernizm dla starszych i początkujących

postmodernizm (<ang. *postmodernism*) — ruch intelektualny i artystyczny, który od lat sześćdziesiątych, początkowo w USA, następnie w Europie Zachodniej, rozwija się w opozycji do przedtem dominujących ideałów i stylów kultury „nowoczesnej" oraz do hierarchii wartości i form uprawiania sztuki ukształtowanych przez różne kierunki → awangardy. Główne dążenia p. to: 1) swobodne przekraczanie granic między sztuką elitarną a formami sztuki popularnej, podejmowanie gry ze schematami kultury masowej, → kiczem i komunałem; 2) odrzucenie wymogu oryginalności w sztuce i przeciwstawienie mu swobodnego nawiązywania do stylów dotąd ukształtowanych; 3) popieranie → eklektyzmu wbrew wszelkim ideałom jednorodności stylowej: pluralistyczne podejście do zasobu form już istniejących — niezależnie od tego, kiedy i gdzie powstały; 4) tworzenie dzieł poprzez naśladowanie i przekształcanie innych dzieł: uznanie, że → intertekstualność, → pastisz, → parodia, → stylizacja są podstawowymi mechanizmami działania twórczego; 5) podkreślanie ludycznego charakteru twórczości: to, co czyni artysta, nie jest przedsięwzięciem w pełni „poważnym", toteż zachowuje on co najmniej ironiczny (→ ironia) dystans wobec swego przekazu; 6) odrzucenie koncepcji dzieła jako układu zamkniętego, zrównoważonego wewnętrznie i poddanego założonym z góry rygorom: anarchiczny stosunek do reguł kompozycji

i spójności tekstu; 7) nieuznawanie uniwersalnych norm czy wartości estetycznych: działalność twórcza ma wyrastać z lokalnych upodobań, przywiązań i tradycji, a nie z dochowywania wierności jakimś zasadom powszechnym, a więc niczyim. *js*

Od redakcji: *Hasło z „Podręcznego słownika terminów literackich" M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego, dzięki uprzejmości Wydawcy (OPEN).*

Treść

Zdzisław Łapiński „Trochę z ukosa. Choć poważnie" . . 1

Szkice

Włodzimierz Bolecki Polowanie na postmodernistów (w Polsce) 7

Anna Burzyńska Teoria czy postteoria? 25

Kazimierz Bartoszyński Postmodernizm a „sprawa polska" — przypadek „Miazgi" 36

German Ritz Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Lwowa (tłum. *A. Nasiłowska*) 55

Zdzisław Łapiński Postmodernizm — co to i po co? . . . 74

Roztrząsania i rozbiory

Hanna Pułaczewska Postkolonialne wersety 87

Krystyna Jakowska Jak się kończą „Wertepy" Buczkowskiego? 96

Maria Korzeniewicz Doktryna i szarlataneria 101

Ewa Domańska Maska przeszłości (O postmodernistycznej filozofii historii) 107

Jan Błoński Na turniach intertekstualności 113

Andrzej Miś Czy narodziny filozofii były śmiercią mądrości? 119

Wojciech Tomasik O pisaniu i czytaniu w bibliotece . . . 125

Adam Makowski Postmodernistyczny wirus w dyskursie 131

Portrety

Jacek Bałuch Pan Sławiński 135

Przechadzki

Grażyna Szymczyk–Kluszczyńska Jadalna książka poetycka 137

Jacques Derrida Exergum (tłum. *B. Shallcross*) 144

Archiwalia

Artur Schopenhauer O książkach i czytaniu (tłum. *G. Sowiński*) 149

Dykcjonarz

Janusz Sławiński Postmodernizm dla starszych i początkujących 157

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **100 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje postkomunistyczne: **200 000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Wrocław	ul. Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz m. in. w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	Księgarnia Reprint, Krakowskie Przedmieście 71
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Orlando, Plac Wszystkich Świętych 7
	Księgarnia Znak, ul. Sławkowska 1
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Szczecin	Księgarnia Scriptum, ul. Mazurska 26
Gliwice	Księgarnia Kultura, ul. Zwycięstwa 17
Gdańsk	Księgarnia Literka, ul. Wita Stwosza 35

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972–1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

PODZIĘKOWANIE

Panu Rolfowi Fieguthowi, który przekazał na fundusz „Tekstów Drugich" przyznaną mu nagrodę Pen-Clubu, Redakcja składa serdeczne podziękowania.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Jan Błoński
Rozbieranie Józia
Jacek Kopciński
„Żywioł wszelki" Białoszewskiego
Wojciech Ligęza
Jerozolima i Babilon
(Miasta poetów emigracyjnych)
Stanisław Rosiek
Obroty rzeczy do śp. Adama Mickiewicza należących
Krzysztof Rutkowski
Niedokończony poemat Hieronima Kajsiewicza
Dorota Siwicka
Oko w oko z trzy po trzy
Wojciech Tomasik
Ubizm
Mateusz Werner
„Rovigo": Herbert dionizyjski
Alina Witkowska
Jak było, jak być powinno.
Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego"
Marta Zielińska
Warszawskie miary czasu