

teksty

D R U G I E

Metafory, które wiedzą

Katarzyna ROSNER

Stanley Fish – pozorny radykał

Michał Paweł MARKOWSKI

Antropologia,
humanizm, interpretacja

Danuta ULICKA

Funkcja poznawcza „literatury”
i „wiedzy o literaturze”

Edward BALCERZAN

Metafory, które „wiedzą”,
czym jest tłumaczenie

Tamara BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ

Morfologizm w literaturoznawstwie rosyjskim

Gisèle SÉGINGER

Historia w epoce podejrzeń

Anna TURCZYN

Rozmowa z Sergiem Doubrovskim

5

[95]

2005

cena 15.00- PLN
(w tym 9% VAT)

Włodzimierz BOLECKI

4 Wstęp
Niebezpieczne związki

Katarzyna ROSNER

9 Stanley Fish, czyli pozorny radykalizm
konstruktywistycznej teorii interpretacji

Michał Paweł MARKOWSKI

16 Antropologia, humanizm, interpretacja

Danuta ULICKA

26 O funkcji poznawczej „literatury” i „wiedzy
o literaturze” (tezy do przyszłej antropologii
literaturoznawstwa)

Edward BALCERZAN

41 Metafory, które „wiedzą”, czym jest
tłumaczenie

**Tamara
BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ**

53 Morfologizm w literaturoznawstwie
rosyjskim 1920-1939

Witold SADOWSKI

82 Wersyfikacja reportażu

Andrzej LEŚNIAK

101 Roztrząsania i rozbiory
Autobiografia wizualna.
(Foto)grafie Rolanda Barthes'a

Anna ŁEBKOWSKA

109 O powieściowej epistemologii

Ewa KRASKOWSKA

117 Kinga Dunin czyta Polskę

Robert CIEŚLAK

124 Wobec intersemiotyczności

Jarosław PŁUCIENNIK

130 Czy tylko logos?
Hermeneutyczny sceptycyzm a retoryka

Ryszard KASPEROWICZ

135 Dante romantyków.
O sile recepcji i interpretacji

Krzysztof GAJEWSKI

140 Na powierzchni aksjologii literatury
i w środku

Tomasz ŁYSAK

149 Jedno doświadczenie? O Zagładzie
w Europie i jej echem w Ameryce

Małgorzata MIKOŁAJCZAK

155 Duch eksperymentu

Gisèle SÉGINGER

159 Prezentacje
Bouvard i Pécuchet, czyli historia w epoce
podejrzeń

Adam POPRAWA

171 Interpretacje
N/P

Tomasz SWOBODA

183 Komentarze
Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji.
Parę słów o metalepsie

Maciej MARYL

195 Metafizyka lektury

Anna TURCZYN

201 Rozmowy
„Fikcja wydarzeń rzeczywistych”.
Rozmowa z Sergiem Doubrovskim

Krzysztof OBREMSKI

213 Przechadzki
„Retoryka” w wychodku zlewni mleka

Emilia JANUSZEK

219 Kronika
XXXIII Konferencja Teoretycznoliteracka:
„Literatura i wiedza”

225 Noty o autorach

Niebezpieczne związki

Związki literatury i różnych form wiedzy to problem tak stary jak samo piśmiennictwo (przynajmniej od czasu, gdy Arystoteles sformułował koncepcję mimesis jako „sztuki naśladowania”). Relacje literatury i nauki to, co prawda, kwestie nieco późniejsze, bo młodsze od „wiedzy” jest pojęcie „nauki” (zwłaszcza nowożytnej), ale w dzisiejszych dyskursach teoretycznoliterackich równie leciwe jak ten pierwszy. Potraktujmy je razem.

Problem ten – literatura a wiedza – pojawia się w każdym dyskursie teoretycznym niezależnie od jego pro- czy antyścyentystycznych założeń. Dla historyków literatury epok dawnych nie jest jednak niczym nadzwyczajnym – ot, jeden z wielu oczywistych tematów, z którym każdy historyk zмага się na co dzień. Dopiero literaturoznawstwo drugiej połowy XX wieku – zainfekowane ogólnofilozoficznym sceptycyzmem poznawczym (jeden z wariantów modernizmu) – zaczęło wątpić, czy literatura komunikuje nam jakąkolwiek wiedzę o świecie (skoro jej język zbudowany jest jedynie ze skonwencjonalizowanych znaków). Logicznym krokiem naprzód był wniosek, że teoria przedmiotu, który sam niczego o świecie nie komunikuje, sama też niczego zakomunikować nie potrafi. I z tego objawienia powstała mantra o niemożliwości teorii i o braku o d n i e s i e n i a (r e f e r e n c j i) j a k i e g o k o l w i e k t e k s t u – t a k ż e t e o r e t y c z n e g o. Jej kapłanom nie przeszkadzało jednak, że głoszą ją wewnątrz uniwersytetów i akademii w ramach instytucjonalnych obowiązków naukowego poszukiwania prawdy.

Cała ta problematyka, w której jedni dostrzegają kolejną fazę przeżuwania Nietzschesgo, a inni nieświadomą repetycję konwencjonalizmu Poincarégo czy zasady nieoznaczoności Bohra, w literaturoznawstwie nie jest jednak niczym innym, jak historyczną cechą kontekstów ogólniejszych – modernistycznego paradygmatu pytań o status nauki, jej języka, wzajemnych relacji pomiędzy przedmiotem a poznającym podmiotem, a przede wszystkim – wpływu narzędzi poznania (w tym języków badawczych) na jego efekt. Gruntownie analizuje te kwestie Danuta Ulicka. I ma rację powiadając, że wiedza teoretycznoliteracka jest zawsze jakąś formą antropologii, która na każdą tezę (obojętnie, w którą stronę zmierza jej radykalizm) pozwala spojrzeć jako na wytwór podmiotowości badacza, jego narzędzi a przede wszystkim – paradygmatu kultury, w dłuższej lub krótszej perspektywie.

No tak, ale w naukach ścisłych i przyrodniczych, którym humanistyka zawdzięcza precyzyjne sformułowanie problematyki względności i konwencjonalizmu, relatywizmu i relacyjności, nieoznaczoności i aksjomatyki, dokonuje się jednak nieustanny postęp poznawczy, a prawda – jako zgodność z rzeczywistością – jest podstawowym kryterium falsyfikacji wszelkich badań. Konwencjonalizm, kulturowy czy epistemologiczny relacjonizm, oraz inne ograniczenia naszego poznania okazały się w minionym wieku bardzo sprawny- mi postawami metodologicznymi, służącymi do osiągania coraz bardziej niezwykle odkryć naukowych. Tymczasem w literaturoznawstwie co chwilę można natknąć się na „odkrycia”, że jesteśmy bezsilnymi więźniami języka i stać nas jedynie na opis wyglądu celi od środka (bo nawet okno jest atrapą).

Tymczasem naturalne ograniczenia aktów poznania (kulturowe i epistemologiczne) humanista powinien traktować jako niekończącą się drogę poszukiwań, a nie jako niewzruszony aksjomat i ostateczny punkt dojścia, poza którym jest tylko pustka (czyli literaturoznawcza wersja „końca historii”). Terminologia, czy raczej metaforyka nazewnictwa, czerpana z teologii czy filozofii, estetyki czy lingwistyki, cybernetyki czy biologii (vide artykuł Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz), socjologii czy psychoanalizy, antropologii czy nomadologii i wielu innych dyskursów, którymi podszyte są wszystkie teorie literaturoznawcze, nie decyduje przecież ani o braku odniesienia teorii literaturoznawczych, ani o ich nieprawdziwości, czy – jak twierdzą radykalowie antyścyentyzmu – o ich chronicznej nienaukowości. Dewaluacja teorii, błędy i nieporozumienia należą do nauki tak samo jak jej najnowsze ustalenia. Integralną częścią pojęcia nauki jest bowiem jej historia, w której przecież więcej jest pomyłek, ustaleń chybionych i koncepcji nietrafnych (z późniejszych punktów widzenia) niż ustaleń o wartości bezwzględnej. Błąd jest także źródłem historycznym. To, co kiedyś było nauką, później, po latach – a dziś w naukach ścisłych niekiedy po tygodniach – okazuje się często ślepym zaułkiem, nieporozumieniem, wiedzą przejściową. To prawda. Ale historyczne postacie nauki zweryfikowane przez kolejne etapy jej rozwoju stają się – jako wiedza – częścią kultury minionych epok.

Jednak żadna dyscyplina, która aspiruje do miana nauki, nie może zakładać, że jest zbiorem tez już w momencie formułowania dowolnych, to znaczy nefalsyfikowalnych czy

nieweryfikowalnych. Niektórzy literaturoznawcy rozwiązują dziś ten problem w myśl zasady: skoro w humanistyce wszystko uchodzi, to inaczej się nie godzi.

Jednak nie o to chodzi.

Pytając o relacje pomiędzy literaturą a wiedzą, warto uwolnić się od tych konceptualizacji. Możliwości sformułowania tego problemu jest wiele, toteż wskażę tylko na kilka z nich, traktując wszystkie jako warianty jego historycznej, czy jakby powiedział Ryszard Nycz, „kulturowej natury”.

Pojęcie literatury związane jest tyleż z literą jako konwencjonalnym znakiem, co z pismem jako przekazywaniem informacji, a zatem zawsze z jakąś wiedzą o świecie. Języki, które nie miałyby żadnego odniesienia, są – wiemy to od Sapira – logicznie niemożliwe. Pojęcie „języka prywatnego” – dowodził przed laty Ayer – jest oksymoronem. Język bowiem musi zawsze coś komuś komunikować, inaczej nie byłby językiem. To samo dotyczy napisanych w tych językach tekstów. Nie ma tekstów bez jakiegokolwiek odniesienia (referencji).

Literatura jest więc zawsze medium wiedzy zinstytucjonalizowanej, ponieważ język to elementarna instytucja społeczna, której – przepraszam za brzydkie słowo – odinstytucjonalizować nie potrafimy (chyba że popadniemy w błąd). Ta instytucja pierwszego stopnia (literatura jako język) jest wehikułem dla różnych instytucji stopnia wtórego, jednak pytanie „jakich?” (wiedzy z zakresu fizyki? geologii? czy mleczarstwa lub winorobstwa? etc.) nie jest tu istotne. Chodzi raczej o to, co „pierwsza instytucja” robi z tymi wtórnymi? Popularyzuje je? Odkrywa ich nowe obszary? Wzbogaca czy zubaża? A może po prostu... banalizuje, zamieniając każdą porcję wiedzy w stereotyp i frazes. Niezależnie jednak od tego, jaką odpowiedź wybierzemy – a wszystkie są możliwe! – pytanie literaturoznawcze brzmi: w jaki sposób wiedza jest w literaturze mediatyzowana? To znaczy: za pomocą jakich gatunków, stylów, modalności, fabuł, narracji, idei czy estetyk? Słowem – jak historyczne poetyki tekstu pełnią funkcje różnych korelatów wiedzy o świecie?

A koncepcje teoretycznoliterackie – czyż nie są po prostu aktualnymi modelami wiedzy uniwersyteckiej. A sposoby analizy literatury – korelatami historycznych metod analizy (rozumienia) przyjmowanych przez inne dyscypliny wiedzy?

A wreszcie sama komunikacja literacka? Nikt chyba, nawet radykalny fenomenolog, nie przyjmuje, że ma ona charakter bezzalożeniowy, albowiem we wszystkich aktach świadomości, jakie się na nią składają (pisanie, czytanie, rozumienie etc.), obecna jest jakaś wiedza. Najczęściej jest to *w i e d z a p o t o c z n a*, której modele i formy rozciągają się od magii po wysoki stopień kompetencji. Dość wspomnieć doświadczenia literatury dokumentalnej, fantastyki naukowej, prozy podróżniczej, historycznej itp. Czy jednak wiedza potoczna pomaga, czy raczej utrudnia, wzbogaca, czy deformuje rozumienie literatury?

Nikt dziś chyba nie wierzy w utopię doskonałego porozumienia uczestników (bo nawet nie partnerów) komunikacji literackiej. Mieści się ona – w przyjętej tu perspektywie – pomiędzy popularyzacją a kształtowaniem stereotypów, ale równocześnie pomiędzy podniętą dla poszukiwań badawczych (rola lektury Iliady w odkryciach Schliemanna) a świadectwem wiedzy pisarza w jakiejś konkretnej dziedzinie (medycyna, historia, ornitologia, botanika etc.).

Bez wątpienia literatura wypracowała przez wieki swoiście literackie instrumentarium zdobywania, systematyzacji i przetwarzania wiedzy potocznej (mimesis, fikcjonalność, „obraz”, „zwierciadło”, „lampa” etc.). Jaka jest jednak w literaturze funkcja tej wiedzy – czy tylko jako źródła szkolnych informacji o człowieku i świecie? A w innych lekturach? Czyż wiedza potoczna nie jest głównym źródłem formowania obrazów świata, a zatem światopoglądów?

A przecież literatura – właśnie dlatego, że jest literaturą – jest raczej „antywiedzą”! Nic bardziej błędnego – choć kiedyś był to aksjomat – niż utożsamiać ją z „przekazywaniem informacji”. Literackość jest zaprzeczeniem informacji, tak jak metafora-dosłowności. Literatura posługuje się chętnie mitem, legendą, plotką, niekiedy ideologią, nawet – propagandą, że niewspomnę o absurdzie, surrealizmie, grotesce etc. Zdarza się więc nader często, że jej źródłem jest programowa antywiedza i „niewiedza” – i to nie tylko w potocznym znaczeniu tego słowa. A nie chodzi tu wyłącznie o „wiedzę instytucjonalną”, lecz raczej o wiedzę rozumianą jako doświadczenie – indywidualne, prywatne, osobiste, wobec którego literatura jest poszukiwaniem wyrażenia i wiecznie otwartym, nigdy niekończącym się zdziwieniem.

W ten sposób doszedłem do pytania, które „w tym temacie”, w literaturoznawstwie wydaje mi się zasadnicze – czy istnieje wiedza swoiście literacka i co to sformułowanie miałoby oznaczać? W wersji najbardziej oczywistej (choć zawsze wartej przypomnienia) literatura kształtuje własną wiedzę o człowieku i świecie, zanim odkryją ją dyscypliny naukowe. Mówiąc żartobliwie, Freud potrzebował wieków, żeby odkryć to, co było oczywiste dla Sofoklesa czy Szekspira. W wersji mniej oczywistej – wiedza swoiście literacka to taka, która jest zaprzeczeniem... nauki. Status tej ostatniej polega bowiem na powtarzalności, tymczasem status literatury (i sztuki) polega na jej chronicznej jednostkowości. Cokolwiek odkryją: Kopernik, Newton, Einstein musi być przez innych uczonych powtórzone, potwierdzone, wykorzystane, seryjnie skopiowane. „Przekład” w nauce musi być identyczny z oryginałem, a nawet lepszy. Taki jest przecież społeczny sens odkryć i osiągnięć naukowych – stają się one natychmiast dobrem wspólnym wszystkich specjalistów. Nauka przyciąga następców wielkich mistrzów.

Tymczasem w literaturze (sztuce) Homer, Dante, Szekspir, Cervantes, Stendhal, Dostojewski, Proust, Gombrowicz, Schulz jest zawsze jeden. Powtórzenie jest niemożliwe. „Przekład” (jako następna wersja) nie będzie nigdy identyczny z oryginałem, może być tylko inny, a nigdy nie lepszy. Tekst literacki fascynuje legiony interpretatorów, bo interpretacja w sztuce to dowód niemożności powtórzenia.

Literatura jest rzeczywiście „armią metafor”, ale są to metafory – jak pisze w tym numerze Edward Balcerzan – które o tym wiedzą. Nie można jednak powiedzieć, że jest to wiedza potoczna.

Włodzimierz BOLECKI

Katarzyna ROSNER

Stanley Fish, czyli pozorny radykalizm konstruktywistycznej teorii interpretacji

W toczących się obecnie dyskusjach na temat interpretacji ścierają się ze sobą rozmaite wersje dwu zasadniczych stanowisk: radykalne – nazwijmy je postmodernistycznym – głosi, że w samym tekście nie ma niczego, co ograniczałoby swobodę interpretatora. Nie ma także żadnego uprzywilejowanego kontekstu, do którego interpretujący winien odnieść analizowany tekst, w szczególności, zdaniem na przykład Andrzeja Szahaja, nie jest uprzywilejowany kontekst historyczny, kontekst epoki, w której tekst powstał. Jak pisze Szahaj, powołując się na Haydena White’a:

przeszłość jest takim samym tekstem jak wszystkie inne teksty kulturowe i podlega takim samym konstrukcjom wynikającym z partykularnej interpretacji... Nie mamy żadnego uprzywilejowanego dostępu do przeszłych kontekstów kulturowych... Kultura epoki, w jakiej został wytworzony jakiś tekst kulturowy, wymaga takiej samej interpretacyjnej rekonstrukcji, jak sam ów tekst. Rekonstrukcji tych zaś może być wiele.¹

Drugie stanowisko – nazwę je umiarkowanym – próbuje wyznaczyć jakieś granice dla uprawnionej swobody interpretacji. Reprezentuje je, z jednej strony, na przykład Umberto Eco, postulujący interpretacyjne odniesienie do systemu znaczeniowego, którym się tekst posługuje, czy Ryszard Nycz, zdaniem którego

tekst jest zawsze już złożonym obiektem kulturowym, identyfikowalnym jednostkowo i rozpoznawalnym w typie swej semantycznej organizacji dzięki sieci kategoryzacji i regularności właściwych określonej poetyce, nurtowi, historycznej i estetycznej wrażliwości.²

Obydwaj wymienieni autorzy zwracają zresztą w tym samym kierunku: zakładają, że kod artystyczny, jaki posłużył do wytworzenia tekstu, wyznacza zasady jego interpretacji, co nie znaczy, że ją jednoznacznie determinuje. Odniesienie do kodu artystycznego (systemu semantycznego) określa tożsamość tekstu na poziomie reprezentowanego przezeń typu, nie na poziomie jego indywidualnych właściwości. Warto zauważyć, że w dyskusjach na temat interpretacji nie pojawia się dzisiaj stanowisko obiektywistyczne, głoszące, że własności samego tekstu określają jego poprawną interpretację, czy choćby wyznaczają zakres poprawnych interpretacji. Także ograniczona wersja obiektywistyczna, w duchu na przykład Ingardena, oparta na rozróżnieniu schematycznego dzieła literackiego i jego konkretyzacji, wydaje się stanowiskiem zbyt mocnym.

Mam wrażenie, że dyskusja teoretyczna na temat interpretacji utknęła w martwym punkcie, ponieważ zbyt oddaliła się od doświadczeń i intuicji tych, których zawodem i doświadczeniem praktycznym jest interpretowanie tekstów: historyków i krytyków literatury. Wiedzą oni dobrze, że lektura laika, który po prostu czyta dla przyjemności, i interpretacja, do której zmierza historyk literatury, nie są tym samym. Te dwie lektury mają inne zadania, realizują inne funkcje kulturowe. Pierwsza jest doświadczeniem prywatnym, niezobowiązującym i nastawionym na satysfakcję odbiorczą. Myślę, że niewielu teoretyków – a tradycyjnie myślących estetyków już prawie nie ma – chciałoby dziś wytyczać granice między poprawnymi i nieuprawnionymi interpretacjami czytelnika nastawionego na tzw. przeżycie estetyczne. Wiemy, że raczej używa on tekstu, odnosi go do własnego współczesnego świata i własnych problemów egzystencjalnych, niż troszczy się o „aktualizację jego struktury semantycznej” przez odniesienie do kodów artystycznych z epoki jego powstania i uważamy na ogół, że ma do tego prawo. Teoria interpretacji, w przeciwieństwie na przykład do tradycyjnych koncepcji przeżycia estetycznego, unika normatywizmu; wskazuje raczej na założenia i odniesienia interpretacji, które ją współtworzą, niezależnie od tego, czy sam interpretujący jest tego świadomy. Hermeneutyka i rozmaite wersje konstruktywizmu pokazały, że nie jest możliwa rekonstrukcja pierwotnego znaczenia tekstu i nie dysponujemy stałymi punktami odniesienia dla formułowania norm jedynej poprawnej interpretacji.

Reasumując, teoria interpretacji nie zajmuje się raczej prywatnymi przeżyciami zwykłych czytelników. Stanowią one przedmiot badań dla socjologii odbioru literackiego. Teoria interpretacji zajmuje się odczytaniem, które w tej lub innej postaci stają się dobrem publicznym czy też, jak to określa Szahaj, „komunikatami kulturowymi”.

Nasuwa się jednak pytanie: dlaczego tak wielu profesjonalnych interpretato-

rów nie potrafi się utożsamić ani ze stanowiskiem umiarkowanym, ani radykalnym. Nie wierzą już w możliwość rekonstrukcji historycznego kontekstu powstania analizowanego utworu, ale jednocześnie nie są skłonni uznać, że tekst nie narzuca interpretacji żadnych ograniczeń, że – jak pisze Szahaj za Fishem – „ograniczenia interpretacyjne znajdują się po stronie odbiorcy, nie zaś po stronie tekstu”³. Z pewnością, nie zgodziliby się także, iż „interpretacja, aby mogła być komunikatem kulturowym, musi się odwoływać do jakiegokolwiek [dowolnej?] wspólnoty interpretacyjnej, która przyjmuje daną interpretację za wiarygodną”⁴. Co najwyżej mogliby uznać, że te „komunikaty kulturowe” mogą być ważne, mniej ważne i zupełnie nieistotne.

Interpretacja z punktu widzenia profesjonalistów nie jest grą szklanych paciorków. Pojęcie „wspólnoty interpretacyjnej” – jeżeli może ją ustanowić byle czwórka do brydża – okazuje się zupełnie nieużyteczne. Najistotniejsze jednak jest to, że system pojęć, którymi operuje ta debata, wydaje się niewystarczający do określenia, czym jest interpretacja i jakie są jej funkcje w kulturze. Pojęcia te, zaczerpnięte w sposób wybiórczy z języka strukturalizmu (struktura semantyczna tekstu, intencja autora, znaczenie samego tekstu), z teorii odbioru literackiego (oczekiwania odbiorcy) i z tradycji pragmatyzmu (konteksty interpretacyjne), nie są w stanie wykazać, że interpretacja jest grą kulturową o dość dobrze określonych, choć historycznie zmiennych regułach i zadaniach. Ta zmienność, będąca własnością samej kultury literackiej, jest w istotnej mierze konstytuowana właśnie przez interpretację profesjonalistów, jak to zresztą pokazuje sam Stanley Fish w tekście *Distinctiveness: Its Achievement and Its Costs*, analizując i porównując pracę wydawców i komentatorów poezji Miltona z różnych okresów historycznych. Zmianom historycznym podlega, jak zauważa Fish, nie tylko treść i zakres pojęcia „literatura”, lecz także relacje między jej twórcami a innymi sferami kultury, na przykład sferą władzy – rządem, dworem czy parlamentem. Nie podważają one jednak odrębności sfery literackiej. Współcześnie aktywność literacka w coraz większej mierze uprawiana jest na uniwersytetach, gdzie kompetencje są mierzone standardami akademickimi. Jak pisze Fisch:

Nazywa się to profesjonalizacją formy organizacji, w których przez specjalny trening uzyskuje się członkostwo i których wynikiem jest uformowanie środowiska osób, wiedzących o sobie nawzajem – nie dlatego, że spotykają się regularnie przy tych samych ceremonialnych okazjach, lecz dlatego, że wykonują te same „ruchy” w tej samej „grze”. Chodzi o to, że uczestniczą oni w tej samej „immanentnej zrozumiałości”, której zawartość stanowi ten sam zbiór „wewnętrznych” – a nie obcych – celów.⁵

^{3/} A. Szahaj *Granice anarchizmu*, s. 22.

^{4/} Tamże.

^{5/} S. Fish *Lecture II; Distinctiveness: Its Achievement and Its Costs*, w: tegoż *Professional Correctness. Literary Studies and Political Change*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass, London, England 1995, s. 32.

Inaczej mówiąc, gra, w którą grają krytycy i historycy literatury, ma pewne wspólne dla nich wszystkich ramy – stanowi je tradycja literacka czy też tradycja interpretacyjna (aktualny stan tej tradycji), zawierająca pewną hierarchię tekstów, nazwisk i porządek wartości literackich. Nie chodzi o to, że interpretator jest zobowiązany w pełni akceptować odziedziczony po przeszłości stan tradycji. Przeciwnie, wybitna krytyka zawsze stanowi polemikę z tym porządkiem; poszerza jego zakres i zmienia definicję, kiedy wprowadza w zasób dzieł wybitnych teksty nowe i kiedy ich wprowadzenie tego wymaga. Interpretacja stanowi także polemikę z tradycją, jeżeli w nowy sposób interpretuje teksty dawne. Chodzi tu o to, że tradycja, rozumiana jako ustalony przez wcześniejsze interpretacje porządek kultury literackiej i hierarchię jej tekstów, stanowi zawsze odniesienie dla profesjonalnej krytyki i jest to w określonym momencie historycznym odniesienie wspólne. Krytyk, który proponuje nową interpretację Hamleta, narazi się na śmieszność i zarzut nieprofesjonalności, jeśli jego analiza będzie świadectwem nieznamośności tradycji interpretacyjnej tego dramatu.

Tę trwałą obecność tradycji i nieustanną polemikę interpretatorów z tradycją widać wyraźniej w kulturach literackich podlegających istotnym zmianom – takich jak na przykład literatura amerykańska – w ostatnich dziesięcioleciach stale poszerzająca swój zasób tekstów o twórczość rozmaitych mniejszości, twórczość, która jeszcze niedawno nie należała do jej zasobu, tj. nie stanowiła odniesienia dla nowych interpretacji.

Świadectwem tej gry z tradycją, jaką prowadzą profesjonalni interpretatorzy i której celem jest osiągnięcie pewnego consensusu, są chociażby dyskusje na temat kanonu literackiego, stanowiące istotną część toczących się w tym środowisku debat, zwłaszcza w krajach anglojęzycznych. Można powiedzieć, że ustalenie i niezbędne modyfikacje kanonu literackiego to jeden z najważniejszych wewnętrznych celów aktywności interpretacyjnej, o których wspomina Fish w cytowanym wykładzie. Modyfikacje kanonu utrwalają zmiany dokonujące się w kulturze literackiej; kanon to przecież zespół tekstów stanowiących lektury obowiązkowe lub zalecane na różnych poziomach edukacji. Dobór tekstów należących do kanonu odzwierciedla nie tylko aktualne preferencje estetyczne; wskazuje on także, czy kultura literacka jest zorientowana na ciągłość historyczną czy na współczesność, na subkulturę społeczności dominującej czy na otwartość i pluralizm itd.

Pojęcie tradycji interpretacyjnej wykracza poza ramy pojęć toczącej się u nas debaty. Nie sądzę, by to odniesienie do tradycji można było, jak to czasami czyni Fish, włączyć w pojęcie kontekstu, ponieważ kontekst jest tym, co różni poszczególne interpretacje, natomiast tradycja jest tym, co dla aktywności krytyków i historyków literatury podejmowanej w danej kulturze i w określonym czasie historycznym wspólne. Trudno byłoby także utożsamić tradycję interpretacyjną z Fishowską wspólnotą interpretacyjną lub raczej z obowiązującymi w niej normami, kryteriami i założeniami, ponieważ wspólnot takich, jak wynika z jego rozważań, może być wiele; tradycja interpretacyjna byłaby więc co najwyżej wspólnotą z wyższego

piętra: zespołem przekonani i założeń interpretacyjnych stanowiących odniesienie dla profesjonalnych interpretatorów w danej kulturze i danym okresie.

W tekstach Fisha z *Is There a Text in This Class?* pojawiają się fragmenty wskazujące na to, co nazwałam tu tradycją interpretacyjną; nie staje się ona jednak przedmiotem systematycznych rozważań. W eseju tytułowym fakt, że przyjmujący odmienne założenia teoretyczne, polemizujący ze sobą krytycy rozumieją się nawzajem, wyjaśnia on istnieniem „jakiegoś (wspólnego) uniwersum dyskursu”, by zaraz jednak zastrzec:

Jeśli to, co nastąpi, będzie komunikacją czy zrozumieniem, to nie dlatego, że ja i on podzielamy jakiś wspólny język [...], lecz ponieważ wspólny jest nam pewien sposób myślenia, pewna forma życia, co umieszcza nas w świecie przedmiotów-które-znajdują-się-już-na-swoim-miejscu, celów, dążeń, procedur, wartości.⁶

W innym miejscu odwołuje się do struktury instytucjonalnej tak rozumianej, że partnerzy dyskusji, jeśli są usytuowani wewnątrz tej instytucji, to „ich działania interpretacyjne nie są wolne, lecz są ograniczone przez zrozumiałe praktyki i założenia owej instytucji”⁷.

W gruncie rzeczy, choć Fish nie posługuje się w tej pracy konsekwentnie żadnym terminem wskazującym na tradycję interpretacyjną, stanowi ona niezbędną przesłankę jego teorii interpretacji, która odrzucając ograniczenia interpretacji płynące „od samego tekstu”, przecież daleka jest od przyznania jej pełnej swobody. W jego eseju czytamy: „Tylko wtedy, gdy istnieje jakaś podzielana bazowa zgoda, zarazem kierująca interpretacją i dostarczająca pewnego mechanizmu rozstrzygania między interpretacjami, totalny i oglupiający relatywizm jest do uniknięcia”⁸. W innym miejscu stwierdza jeszcze dobitniej: „W rzeczywistości jednak kształt owej działalności (interpretacyjnej) jest określony przez instytucję literatury, która w każdym momencie będzie autoryzowała jedynie określoną liczbę interpretacyjnych strategii”⁹.

Ponieważ jednak Fish kieruje całą energią polemiczną na udowodnienie, że ograniczenia interpretacji nie płyną od „samego tekstu”, nie poddaje systematycznej refleksji zagadnienia, czym jest owa „instytucja literatury” i jaki status mają strategie interpretacyjne wykluczające pewne odczytania.

Przede wszystkim powstaje pytanie, czy instytucja literatury jest czynnikiem zewnętrznym wobec interpretującego. Czy nie stanowi ona stabilnego w danym okresie historycznym odniesienia dla norm dopuszczalnych interpretacji, skoro – jak pisze Fish – wyklucza pewne odczytania? Czy nie wprowadza określonych

6/ S. Fish *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka*, red., przedm. A. Szahaj, wstęp R. Rorty, przeł. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002, s. 60.

7/ Tamże, s. 63.

8/ Tamże, s. 76.

9/ S. Fish *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia*, w: tamże, s. 104.

założeń dotyczących na przykład epoki, w której interpretowany tekst został wytworzony? Negatywna odpowiedź Szahaja na to pytanie, wskazująca, że tak rozumiana „kultura epoki” byłaby sama konstruktem interpretacyjnym, a takich konstruktów może być wiele, nie wydaje się przekonująca.

Odpowiedź ta odwołuje się do tezy konstruktywistycznej: zarówno znaczenie tekstu, jak i „kultura epoki” wymagają interpretacyjnej rekonstrukcji; inaczej mówiąc, są społecznie konstruowane, a skoro tak, to nie mogą stanowić stabilnego odniesienia dla interpretacji – bo rekonstrukcji może być wiele.

Uważam, że nie jest to odpowiedź trafna. Teza konstruktywistyczna miała donieść znaczenie dla filozofii nauki, ponieważ wskazując, że zarówno przedmiot poznania, jak doświadczenie jest wytworem interpretacji, kwestionowała dualistyczne założenia filozofii pokartezjańskiej. Dla samego sposobu prowadzenia badań w poszczególnych dyscyplinach przyrodoznawstwa nie miała jednak istotnego znaczenia. W stosunku do porządku społecznego, a zwłaszcza w odniesieniu do porządku kultury i jej wytworów, teza ta jest znacznie mniej odkrywczą. Porządki te są w sposób oczywisty wytworami społecznymi; wskazuje na to choćby fakt, że różne społeczności tworzą różne porządki społeczne i różne kultury. Co więcej, teza konstruktywistyczna nie ma w tej sferze istotnych konsekwencji, ponieważ, jak to wykazali choćby Berger i Luckman w *Společnym tworzeniu rzeczywistości*, ów społecznie konstruowany porządek podlega obiektywizacji i uprądomocnieniu; w rezultacie przedstawiciele następnego pokolenia, które nie miało udziału w kształtowaniu świata rodziców, „stoją wobec niego jak wobec rzeczywistości obiektywnie danej”. Jak dowodzą Berger i Luckman, „jedynie w tej postaci, jako świat obiektywny, układy społeczne mogą być przekazywane następnemu pokoleniu”¹⁰.

Podobnie ma się rzecz z kulturą, z tradycją literacką; stanowi ona dziedzictwo po poprzednich pokoleniach. Jest oczywiście konstruktem, ale nie naszym, tylko naszych poprzedników. Dla współczesnego interpretatora tradycja jest wiedzą zobiektywizowaną i teza, że jest ona społecznie konstruowana, nie wpływa na sposób, w jaki uprawia on swą profesję.

Zdawał sobie z tego sprawę także Fish, a przynajmniej zdał sobie sprawę w połowie lat dziewięćdziesiątych, poruszając ten problem we *Wstępie* do *Professional Correctness*. Rozważając znaczenie tezy konstruktywistycznej dla integralności dyscyplin humanistycznych, pisał:

W rzeczywistości teza o społecznym konstruktywizmie nie jest żadnym zagrożeniem; lub raczej byłaby zagrożeniem tylko w wersji słabej. Znaczy to, że teza o społecznym konstruktywizmie ma konsekwencje tylko w swej wersji ograniczonej, jako teza o pewnych rzeczach, ale nie o wszystkim. Tylko wtedy umożliwia ona rozróżnienie między tym, co jest społecznie konstruowane, i tym, co nie jest. Uzbrojony w takie rozróżnienie ktoś mógłby powiedzieć, że pewne dyscypliny są słabiej lub mocniej ugruntowane niż pozostałe. Jeżeli

jednak wszystko jest społecznie konstruowane, to fakt, że jakaś konkretna rzecz jest społecznie konstruowana, nie jest faktem, z którym można cokolwiek zrobić... Rzeczywista praca pozostaje i będzie pozostawać w ramach parametrów i w relacji do wewnętrznych reguł określonej dyscypliny: rzeczywistej pracy nie można wykonać ani nawet rozpocząć przez proste zaanonowanie tezy o społecznym konstruktywizmie.¹¹

Nie chcę tu przesądzać, czy w okresie 15 lat dzielących publikację *Is There a Text in This Class?* i *Professional Correctness* poglądy Fisha uległy ewolucji, czy też, jak on sam uważa, padły ofiarą dezinterpretacji i dlatego postanowił później je doprecyzować. Pozostaje faktem, że w pracy późniejszej nie zajmuje się indywidualnym odbiorcą i kontekstem, w którym dokonuje on interpretacji. O profesjonalnym krytyku pisze teraz: „Jest on specjalistą definiowanym i ograniczonym przez tradycję swego rzemiosła”¹². Głównym wątkiem *Professional Correctness* jest obrona integralności i granic dzielących poszczególne dyscypliny humanistyczne i społeczne. Teza konstruktywistyczna pozostaje w mocy; nie pociąga jednak za sobą takich konsekwencji, jak rozluźnienie ograniczeń interpretacyjnych czy zatarcie granic między poszczególnymi dyscyplinami. Podobnie jak Berger i Luckman, Fish stwierdza teraz, że tradycja literacka czy interpretacyjna jest wprawdzie konstruktem kulturowym, ale wytworzonym przez naszych poprzedników; z perspektywy współczesnego interpretatora jest to konstrukt zastany; z jego punktu widzenia stanowi on zobiektywizowaną rzeczywistość dyscypliny humanistycznej z jej normami i zadaniami badawczymi.

W *Professional Correctness* pojęcie wspólnoty interpretacyjnej zostaje zachowane, staje się jednak bardziej jednoznaczne i bliskie używanemu przeze mnie terminowi „tradycja interpretacyjna”. Fish pisze:

Kiedy używam słów „instytucja” lub „wspólnota”, nie odnoszę ich do zbioru niezależnych jednostek, które świadomie zdecydowały się zastosować pewne strategie interpretacyjne, lecz raczej do zbioru praktyk, które definiują przedsięwzięcie i wypełniają świadomość jego uczestników. Tymi uczestnikami są zarówno autorzy, mówcy, jak i ich interpretatorzy.¹³

Jak widać, w wersji z roku 1995 stanowisko Fisha, choć pozostaje konstruktywistyczne, dalekie jest od anarchizmu interpretacyjnego. Wydaje się bliższe stanowisku tych badaczy, którzy – jak Eco czy Nycz – postulują odniesienie interpretacji do systemu znaczeniowego czy kodu artystycznego, służącego do wytworzenia danego tekstu. Z jednym istotnym zastrzeżeniem: ów kod czy system sam jest, wprawdzie zobiektywizowanym, ale wytworem interpretacyjnej rekonstrukcji. Ponieważ jednak nie jest to rekonstrukcja dokonywana na doraźny użytek przez interpretatora, lecz fragment zobiektywizowanej tradycji literackiej w jej wersji aktualnej, stanowi ona zewnętrzne odniesienie dla jego pracy interpretacyjnej.

11/ S. Fish *Preface*, w: tegoż *Professional Correctness*, s. 8-9 i 10.

12/ S. Fish *Lecture I; Yet Once More*, tamże, s. 1.

13/ Tamże, s. 14.

10/ P.L. Berger, T. Luckman *Společne tworzenie rzeczywistości*, przeł. J. Niżnik, PIW, Warszawa 1983, s. 103.

Michał Paweł MARKOWSKI

Antropologia, humanizm, interpretacja

Even the truest formula may be a human device
and not a literal transcript has dawned upon us.¹

I.

„Antropologia jest to śliczna, prześliczna nauka!”. To zdanie Ewy Pobratyńskiej, bohaterki *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, nie dotyczyło wprawdzie antropologii literaturoznawczej, nadal jednak – jak sądzę – zachowuje ważność w odniesieniu do literatury. Antropologia literatury (trzeba tu bowiem uzupełnić wiedzę Ewy Pobratyńskiej) to zaiste nauka prześliczna, pytanie tylko, czy jest to dyscyplina osobna, z osobnym przedmiotem badań i właściwymi sobie narzędziami, czy też raczej najnowsza mutacja literaturoznawcza, która – zgodnie z nowoczesnym poglądem – przekształca swój przedmiot, wynajdując nowe sposoby badania. Wszystko wskazuje na to, że w przypadku antropologii literaturoznawczej chodzi o to drugie: zmieniając perspektywę czytania, zmienia też – zgodnie z pierwszą zasadą perspektywizmu – to, czym jest sam tekst. Zmieniając swój przedmiot, zmienia też – co głosi druga zasada perspektywizmu – dotychczasowe sposoby jego czytania. Antropologiczna lektura tekstu literackiego chce nam nie tylko powiedzieć, czym jest tekst literacki, ale – być może przede wszystkim – zmierza do tego, byśmy nie wierzyli już w to, co o tekście literackim głosi szkolna – zarówno elementarna, jak uniwersytecka – wulgata. Jeśli strukturaliści wierzyli, że są bardziej niezależni od marksistów, bo analizowali same teksty, a nie ich ekonomiczne uwarunkowania, dekonstrukcyoniści zaś, że są bardziej wyrafinowani od strukturalistów, bo widzą, że spójność tekstu jest metafizycznym założeniem, a nie faktem, to dziś antropologowie zgodnie ufają, że ich roztropność przewyższa zarówno strukturalistyczną niezależność, jak dekonstrukcyjną rafinadę, albowiem teksty pokazują nam nie artefakty i ich wewnętrzne sprzeczności, lecz przede wszystkim człowieka, który za ich pomocą stara się jako tako zorientować we własnym świecie. Jaka będzie kolejna odsłona tego metodologicznego teatru – na razie nie wiadomo. Dziś, w przededniu czy może już w trakcie antropologicznej zmiany warty, chcę powiedzieć tylko kilka słów na temat tego, jak wyobrażam sobie związek między antropologią i interpretacją. Rozważania moje nie są jednak wykładem systematycznym, lecz próbą dopisania genealogii do poglądów, które od jakiegoś czasu w sprawie interpretacji głoszę.

2.

Jak dobrze wiadomo, wytrawnym teoretykiem antropologii nowoczesnej był Łukasz Niepołomski. Choć relatywizm kulturowy w jego wydaniu w praktyce doprowadził Ewę Pobratyńską do moralnego upadku, to jednak kilka tez wypowiedzianych przezeń na temat człowieka, zgodnych zresztą ze światopoglądem epoki, wartych jest przypomnienia. Zwłaszcza jedna z nich, o – jak to nazywa – „wielosobowości jaźni”:

Człowiek – powiada Niepołomski, zanim jeszcze stał się bigamistą – składa się z szeregu postaci, które częstokroć nie mają pomiędzy sobą nic wspólnego. [...] Człowiek jest jak owa rzeka dzieciństwa. Jak tam wciąż nowe wody płyną w tym samym łóżysku, tak samo w nim nieustannie nowe – rzecz można – duchy przepływają w granicach tego samego ciała.²

Żeromski pisze to mniej więcej wtedy, kiedy na przykład Brzozowski – z tych samych przyczyn i za pomocą tej samej, akwaticzno-witalistycznej metaforyki – rozmontowuje pojęcie substancjalnego, jednolitego podmiotu. Na tym zresztą, jak wiadomo, polegała gruntowna, nowoczesna krytyka „ja” w rozmaitych wersjach: na odrzuceniu fikcji jego bezwzględnej tożsamości. Dla Niepołomskiego jednak, jako antropologa z zamiłowania, owa niezbornosć człowieka, który nie może znaleźć „dokładnego sformułowania samego siebie”, wiązała się z uznaniem kultury jako zbioru nietożsamyh wynalazków, których ważność jest raczej lokalna niż uniwersalna, raczej konwencjonalna niż naturalna. Oczywiście, te dwa wątki ściśle się ze sobą wiążą: nietożsamość „ja”, rozpadającego się na osobne wiązki doznań i doświadczeń, zbiega się z niekongruencją świata, który utracił swą aprioryczną jedność. Tym, co łączy obydwie te przekonania, jest to, że – by odwołać się raz jeszcze do metaforyki wodnej – „nic z zewnątrz strumienia doświadczenia nie ubezpiecza jego biegu”³, który kształtuje się wedle zmiennych losów ludzkiej działalności.

^{2/} S. Żeromski *Dzieje grzechu*, oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1966, s. 35.

^{3/} W. James *Pragmatyzm. Nowe imię paru stylów myślenia*, wpraw. A.J. Ayer, przeł. M. Szczubiałą, KR, Warszawa 1998, s. 201. Dalej jako P, z podaniem strony.

To ostatnie zdanie pochodzi z wykładów, które William James wygłaszał w Bostonie dokładnie wtedy, kiedy Żeromski pracował nad *Dziejami grzechu*, Brzozowski zaś (by ograniczyć się tylko do tych dwóch pisarzy) pisał teksty, które później złoży się na *Idee*, a więc pod koniec roku 1906. W tych samych wykładach, które znacznie później, już pod zbiorczym tytułem *Pragmatyzm*, okazały się jednym z ważniejszych dokonań intelektualnych epoki, James trafnie opisywał spór między umysłami twardymi a miękkimi. Pierwsze wierzą jedynie w fakty, poza którymi nic nie ma i których niezborność jest świadectwem trwałego rozbicia jedności naszego świata, drugie z kolei, na skutek tego samego rozpadu, domagają się zewnętrznego uznania, absolutnego uzasadnienia tego, co przygodne. Świat „istnieje rozwleczony i pokałkowany” (P, s. 203), powiada James, i albo się na to godzimy (twardziele), albo nie (tę opcję wybierają mięczaki). Ten spór, powiada James, jest sporem poważnym, choć w obydwu wypadkach pozbawia nas własnej woli i możliwości wpływania na nasze życie, czyli – jak to nazwałby Brzozowski za Nietzschem – pozbawia nas twórczości. Umysły twarde stwierdzają tylko, że jest, jak jest, i trzeba się z tym pogodzić, umysły miękkie zaś, że wszystko na tym świecie zależy od tego, co jest *p o z a* tym światem. W obydwu wypadkach nie ma miejsca *n a d o ś w i a d c z e n i e*, które nie tylko dostosowywałoby się do zmiennego strumienia życia, ale też ów strumień regulowało. W obydwu wypadkach nie ma też miejsca na czas, a więc jakąkolwiek zmianę. Kiedy twardziele uznają rzeczywistość za gotową i skończoną, mięczaki ze wszystkiego, co się zdarza, czynią ledwie cień tego, co niezmiennie. I pierwsi, i drudzy widzą świat przez pryzmat absolutu (dlatego właśnie unieważniają czas), tyle że dla twardzieli absolutne są gotowe już prawa rzeczywistości (i wynikające z nich fakty), dla mięczaków zaś absolutne są prawa przedustawne i dlatego fakty się w ogóle nie liczą. Jeśli zarówno dla pierwszych, jak i dla drugich świat jest bezpieczny, to dlatego, że w pierwszym wypadku jest doskonale poznawalny, w drugim zaś – odsyła do ubezpieczenia na przyszłość. Twardziele chętnie pozostają na nieprzychylniej powierzchni zjawisk, według mięczaków zaś – jeśli kontynuować tę klasycznie nowoczesną metaforykę głębi i pozoru – na burzliwej powierzchni o tyle można żyć, o ile „trzymasz nas kotwica”, mocno zaczepiona w „dnie skalistym”.

3.

To, co James nazywa pragmatyzmem lub humanizmem, dziś chętnie nazywamy perspektywą antropologiczną. Najkrócej można ją określić w następujący sposób: sens świata, według amerykańskiego filozofa, nie istnieje ani w samych faktach, ani poza nimi – w sferze transcendentnego ich uzasadnienia – lecz jest efektem twórczej działalności człowieka. Twórczość ta nie jest jednak ani samorzutną impozycją sensu, ani odkrywaniem jego gotowej postaci, lecz *n e g o c j a c j ą* ze światem wedle ustalonych reguł. Reguły te nie są wynalazkiem jednostkowym, lecz zbiorowym, i dlatego James trafnie twierdził, że „w strumień świeżego doświadczenia zanurzamy się wyposażeni w przekonania naszych przodków” (P, s. 197). Przekonania te pozwalają nam strukturyzować ów „strumień świeżego doświadczenia” niemal

tak, jak kategorie intelektu pozwalają w systemie kantowskim kształtować świat zjawiskowy. Piszę „niemal”, albowiem podstawowa różnica polega tu na tym, że owe kategorie, będące dla Kanta kategoriami uniwersalnymi, niezależnymi od empirycznego doświadczenia, w perspektywie antropologicznej są wytworami kultury, które z czasem uległy tak daleko idącej naturalizacji, że traktuje się je jako uniwersalne. W związku z tym człowiek dysponujący intelektem nie jest przeciwstawiony światu wedle dychotomii podmiotu i przedmiotu, ale jest w owym świecie zanurzony i go nie tyle poznaje, co tworzy swoim, zarówno umysłowym, jak i fizycznym działaniem. Innymi słowy: człowiek *d o ś w i a d c z a* świat i w tym określeniu kryje się zarówno to, że świat człowieka obchodzi (w sensie dosłownym i przenośnym), jak i to, że nie może się on od świata uwolnić. Świat, który człowieka obchodzi, nie pozwala mu stać się *p o d m i o t e m p o z n a n i a* w sensie ścisłym, czyli wytwórcą i jednocześnie gwarantem adekwatnych i dokładnych przedstawień świata, lecz tworzy zeń *p o d m i o t d o ś w i a d c z e n i a*. Kategoria doświadczenia, jak sądzę, jest kluczowa w sporze z epistemologiczną wykładnią podmiotu i prowadzi nas wyraźnie w stronę antropologii. Otóż teza moja brzmi następująco: zwrot od strukturalno-fenomenologicznie zorientowanego literaturoznawstwa ku literaturoznawczej antropologii polega właśnie na odejściu od epistemologicznego podmiotu badań i opowiedzeniu się za pragmatycznym podmiotem doświadczenia. Albo lepiej: humanistycznym podmiotem doświadczenia.

4.

To ostatnie zdanie, żywcem wyjęte z pism Williama Jamesa, prowadzić może do konfuzji. Jak to, powiadają badacze wyuczeni swego fachu na strukturalizmie i fenomenologii, czyżbyśmy nie byli humanistami, my, miłośnicy prawdy i innych, nie mniej atrakcyjnych wartości? Na to kłopotliwe pytanie odpowiedzieć można, odsyłając na przykład do Heideggerowskiego *Listu o humanizmie*, w którym humanizm nie jest bynajmniej czymś bardzo pożądanym, lecz odwrotnie: źródłem klęski człowieka współczesnego. Klęska ta nastąpiła, ponieważ człowiek zrezygnował z pytania o to, co istotne, i sam postawił się w centrum świata jako jego zręczny manipulator. Byłoby to jakieś rozwiązanie, tym bardziej, że Heidegger także nie lubił metafizycznej subiektywności (czy też epistemologicznej podmiotowości), która – jak wiadomo – i u strukturalizmu podstaw leży i fenomenologię zrodziła. Taki jednak manewr odebrałby mi szansę utrzymania słowa „humanizm”, na czym mi zależy, albowiem rokuje ono szansę bezkonfliktowego przejścia ku antropologii. Dlatego raz jeszcze odwołam się do Williama Jamesa, u niego bowiem widzę takie połączenie doświadczenia i humanizmu, które wydaje się najciekawsze.

5.

Doświadczenie, wedle Jamesa, charakteryzują następujące, całkiem oczywiste właściwości, których akceptacja pociąga poważne konsekwencje nie tylko metodologiczne, ale i życiowe.

Po pierwsze, jest ono „wchodzeniem w owocne relacje z rzeczywistością”⁴. Istnieje, powiada James, i podmiot doświadczenia, i to, czego on doświadcza, przy czym ten pierwszy jest bardziej stały, zaś to drugie bardziej zmienne. W kategoriach językowych, jakie przywołuje tu często James, odpowiada to relacji między (w miarę) stałym podmiotem, a zmiennym predykatem. Doświadczenie jest więc tym, co sprawia, że o podmiocie można coś orzec. W przełożeniu na interesujący nas język moglibyśmy powiedzieć, że jeśli czytamy książki zawodowo, to uznając czytanie za doświadczenie (czego nie zrobić nie sposób), musimy tym samym zgodzić się na to, że *s p o s ó b c z y t a n i a* bardziej określa podmiot niż cokolwiek innego, i jeśli ktoś taką argumentację odrzuca, to albo nie chce, żeby jego lektura była jakimkolwiek doświadczeniem (a więc, żeby nie liczyła się w jego życiu), albo samego siebie chce za *p r z e d m i o t e m* własnej lektury ukryć, objawiając się tylko w postaci pewnego siebie podmiotu wiedzy.

Ale z tej transakcyjnej koncepcji podmiotu doświadczającego świata i to wynika, że skoro doświadczenie składa się z podmiotu i predykatu („Czytam *Zbrodnię i karę*” albo „Jestem miłośnikiem bajek”), to podmiot jest tym, o czym można rozmaicie coś orzekać, w zależności od samego predykatu. To orzekanie, którego nie sposób zakończyć, dopóki podmiot istnieje i dopóki istnieją rozmaite teksty do przeczytania, określa podmiot. Ta językowa reguła ma swój odpowiednik w rzeczywistości: jeśli to, co zmienne, określa to, co stałe, zatem podmiot jest wielostronnie zdeterminowany tym, co mu się przydarza w doświadczeniu, czyli – najprościej rzecz ujmując – tym, co czyta. Ale i odwrotnie: rzeczywistość jest zmienna i jej zmienność zależy od działania podmiotu, który wnosi w rzeczywistość jej interpretację. To zresztą najlepsze określenie antropologicznej wykładni interpretacji: „owocna relacja z rzeczywistością”, co można określić też inaczej: interpretacja to transakcja, jakiej człowiek dokonuje ze światem. Dlaczego relacja i dlaczego transakcja? Bo nie tylko łączy podmiot ze światem, ale jest rodzajem wymiennego działania: ja oddziałuję na świat (teksty) i świat (teksty) oddziałują na mnie. Dlaczego ta transakcja ma być owocna? Bo pozwala czytającemu podmiotowi umieścić się w świecie tak, jak mu wygodnie, a jednocześnie powiedzieć coś sensownego innym, co jest najbardziej humanistycznym rysem działalności człowieka, jaki można sobie wyobrazić.

6.

Po drugie, doświadczenie jest nieustannie rozwijającym się procesem, z czego wynikają określone konsekwencje. Człowiek buduje swoje przekonania w oparciu o to, co mu się (zarówno jego ciału, jak umysłowi) zdarza, a więc o to, co przychodzi skądinąd (ze strony rzeczy lub słów, ludzi lub tekstów) i co albo pasuje do jego przekonań, albo je modyfikuje. Wszystko zależy od tego, co go bardziej zadowala

(oczywiście to, co go nie zadowala, zostaje odrzucone). W związku z tym, że doświadczenie jest zmienne, „żaden punkt widzenia nigdy nie może być tym ostatnim punktem widzenia” (HP, s. 79). To zaś oznacza, że doświadczenie jest z natury perspektywiczne, choć pozbawione perspektywy skalającej, z której – jak u Lebniza – widzieć można byłoby wszystko tak, jak widzi to Bóg. Perspektywiczność doświadczenia świadczy więc o jego skończoności, która z kolei o niczym innym nie mówi, jak tylko o tym, że – wedle słów Nietzschego – „nikt nie może wyrzec poza własny kąt”. Procesualność i perspektywiczność doświadczenia sprawiają, że negocjacja podmiotu ze światem końca nie widać, co znaczy, że kiedy uważamy, że nasze poglądy i przekonania osiągają zamkniętą i wypolerowaną postać, najzwyczajniej w świecie *r e z y g n u j e m y z d o ś w i a d c z e n i a n a r z e c z t e o r i i*, od której domagamy się ocalenia od strumienia rzeczywistości (dlatego zdanie Miłosza o niedobrej poezji, która nie ocala, można czytać jako wyznanie na wskroś teoretyczne, czyli metafizyczne w ścisłym sensie tego słowa). W ten sposób zderzają się ze sobą doświadczenie i teoria, choć nie wynika stąd, że doświadczenie jest inną nazwą osławionej *p r a k t y k i*, która wkracza tam, gdzie zawodzi teoria, lub jest jej uzupełnieniem. Doświadczenie, tak jak rozumie je James, kwestionuje opozycję praktyki i teorii, tak jak kwestionuje opozycję twardych (praktycznych) i miękkich (teoretycznych) umysłów. W doświadczeniu bowiem podmiot (w naszym wypadku: podmiot czytający) wpływa na rzeczywistość (w naszym wypadku: teksty) za pomocą tworzonych przez siebie idei (w naszym wypadku: interpretacji), z czego wynika określona filozofia prawdy. Prawda bowiem, jak ją definiuje James, jest relacją między naszym zmysłowym doświadczeniem, a naszymi ideami: „Truth here is a relation, not of our ideas to non-human realities, but of conceptual parts of our experience to sensational parts. Those thoughts are true which guide us to *beneficial interaction* with sensible particulars as they occur” (HP, s. 82). Prawdziwe jest więc dla nas nie to, co jest w tekście, lecz to, co nie wprowadza dysonansu między tym, co przychodzi z zewnątrz (zmysły), a stanem intelektualnego posiadania. Gdy taki dysonans powstaje, albo nie jestem w stanie zrozumieć tego, co widzę, albo odmawiam temu czemuś racji, nie dlatego bynajmniej, że tak nie jest, lecz dlatego, że zakłóca to ową *beneficial interaction* między moimi przekonaniem a światem, czyli – mówiąc najkrócej – w ogóle mi to nie odpowiada (HP, s. 112), albowiem ja na świat „patrzę się inaczej”. Jest to jedyny zresztą moment, kiedy humanista może mówić o odpowiedności czy adekwatności. Nie chodzi bowiem o odpowiedność faktów i idei (która to odpowiedność konserwuje rozdział podmiotu od przedmiotu i na dodatek zakłada dostęp do tego, jak naprawdę jest), lecz o *d o p o w i e d n i o ś ć d o ś w i a d c z e n i a i p r z e k o n a n i a*, która jest podstawą wszelkiej interpretacji. Widzę to tylko, do czego nawykłem, ale też przekonany jestem do tego tylko, co mogę zrozumieć. „Jeśli nowe doświadczenie – pojęciowe lub zmysłowe – nazbyt jaskrawo przeczy naszemu wcześniej już istniejącemu systemowi przekonań, wówczas w dziewięćdziesięciu przypadkach na sto traktuje się je jako fałsz” (HP, s. 112). Prawdziwe zaś w takich przypadkach jest to tylko, co owemu systemowi przekonań nie

^{4/} W. James *Humanizm i prawda*, w: tegoż *Znaczenie prawdy. Ciąg dalszy „Pragmatyzmu”*, przeł. M. Szczubiałka, KR, Warszawa 2000; dalej jako HP, z podaniem strony.

przeczy. A ponieważ ów system przekonań nie tworzy się w oderwaniu od doświadczenia, lecz w jego trakcie, uwalnia to humanizm od zarzutów o jakąkolwiek formę transcendentalizmu, w tym przede wszystkim transcendentalizmu Kantowskiego. Skoro rozstrzyga doświadczenie, to rozstrzyga także kultura, albowiem doświadczenie, które nie byłoby zdeterminowane kulturowo, jest całkowicie puste. Z rozwijanego tu punktu widzenia zarówno kantyści, jak strukturaliści czy fenomenologowie nie mogą oczywiście być humanistami, co było do udowodnienia.

7.

Zanim jeszcze wyjaśnię, dlaczego Jamesowski humanizm powinien stać się pierwszorzędnym źródłem inspiracji dla współczesnych antropologów literatury, krótko odpowiem na najpoważniejszy zarzut, który się może tutaj pojawić i zresztą pojawia się zawsze, gdy prawdzie odejmuje się moc absolutnej obiektywności. Otóż, powiada się, jeśli jedynym kryterium prawdy jest odpowiedniość między czymś doświadczeniem i któryś poglądami, to jak uchronić ową prawdę przed całkowitą dowolnością? Jak ją uchronić od tego, by każdy wariat, którego przekonania zgadzają się z jego doświadczeniami, mógł się upierać przy s w o j e j prawdzie? Z tego właśnie powodu James dookreśla swoją koncepcję prawdy następująco, zgodnie zresztą z jej transakcyjnym charakterem: „Prawdy powinny mieć konsekwencje praktyczne” (HP, s. 54). Oznacza to tyle, że każde ze zdań, co do których mamy przypuszczenie, że jest prawdziwe (bo odpowiada naszym przekonaniom), musi przejść przez test doświadczenia, który jest j e d y n y m filtrem weryfikującym. „Wszystkie sankcje prawa prawdy tkwią w samej tkance doświadczenia” (HP, s. 67), powiada James, co oznacza, że nie istnieje żadna transcendentna wobec doświadczenia instancja weryfikacji naszych sądów, które chcemy uznać za prawdziwe. Czyli panuje tu całkowita dowolność? Ależ skąd. Samo doświadczenie jest tą instancją, dzięki której jedne sądy zostają odrzucone, inne zaś zaakceptowane. Doświadczenie, czyli to, co pozwala nam istnieć w świecie. James pisze:

Prawda jest przeciwieństwem tego, co niestabilne; tego, co nas rozczarowuje; tego, co beużyteczne, co kłamliwe i niesolidne, wszystkiego, co niesprawdzone i nieuzasadnione, wszystkiego, co chaotyczne i sprzeczne, [...] wszystkiego, co nierealne w tym sensie, że pozbawione praktycznego znaczenia. (HP, s. 69).

Pozbawione praktycznego znaczenia oznacza tu: niedyskutowalne, niesprawdzone, nieuzasadnione, równające się temu, co kłamliwe. Fałszywe jest więc to, do czego nie można nikogo przekonać, a to z tej racji, że nie da się niczym uzasadnić. Gdy jednak potrafię komuś racjonalnie uzasadnić mój pogląd, albowiem jest to pogląd, który odpowiada moim przekonaniom (i dlatego dla mnie jest prawdziwy) i ten ktoś ów pogląd zaakceptuje, wówczas i ja, i ten ktoś wierzymy, że nasze poglądy są prawdziwe. Jeszcze jeden cytat z Jamesa, tym razem z *Pragmatyzmu*:

Prawdziwe są te idee, które potrafimy przyswoić, uzasadnić, potwierdzić, zweryfikować. Te, których nie potrafimy, są fałszywe. (P, s. 161).

Czy wobec tego, przyswajając sobie pragmatyczną koncepcję prawdy, narażamy się na zarzut dowolności? Bynajmniej. Z faktu, iż prawdami bezwzględными określa się prawdy zaakceptowane przez większość, nie wynika wcale, że owa akceptacja nie należy do definicji tego, co prawdziwe. Wręcz przeciwnie: prawda nie zależy od tego, j a k j e s t, tylko od tego, k t o i d l a c z e g o s i ę n a n i ą z g a d z a. Owa zgoda lub niezgoda nie bierze się z mitycznej odpowiedniości między naszymi sądami a rzeczywistością, tylko z odpowiedniości między tym, co ktoś głosi i naszym doświadczeniem. To zaś oznacza, że łatwiej zgodzić się ludziom, którzy mają podobne doświadczenia, niż ludziom, których dzieli przepaść. Jeśli ludzie nie potrafią uzgodnić swoich doświadczeń, to nie ustala prawdziwości swoich sądów, co nie znaczy jednak, że jest to w ogóle niemożliwe. Prawda jest pożądana i konieczna, tyle tylko, że nie należy jej szukać w rzeczywistości, lecz w naszym do niej stosunku. Prawdziwe, powtórzę, jest to, co zwycięsko przechodzi sprawdzian doświadczenia, a więc potrafimy to „uzasadnić, potwierdzić, zweryfikować”. Jeśli nasze sądy na temat świata ten sprawdzian oblewają, przesuwają się natychmiast w stronę fałszu. Nie ma idei ani sądów o świecie, które prawdziwe byłyby same z siebie. Jak pisze trafnie James, „prawda p r z y d a r z a s i ę idei” (P, s. 161): „Truth h a p p e n s to an idea. I t b e c o m e s true, i s m a d e true by events”⁵. Weryfikowanie każdej idei, która coś dla nas znaczy, odbywa się w toku doświadczenia, jakie dzielimy, czy chcemy podzielić z innymi. Jak widać, nie ma tu miejsca na dowolność. Tym samym pragmatyczna koncepcja interpretacji jako tego, co wydarza się tekstowi i podlega negocjacji, wydaje mi się nie tylko całkowicie dopuszczalna, ale też najsensowniejsza z możliwych, głównie dlatego, że ucina wszelkie jałowe dyskusje na temat obiektywnej prawomocności interpretacji. Mówiąc najprościej: obiektywna (czyli wyłącznie przedmiotowa) legitymacja interpretacji jest bezsensowna.

8.

James stosuje w swoich rozważaniach przekonującą metaforę ekonomiczną. Prawda, powiada, żyje z reguły na kredyt, to znaczy dopóty, dopóki ktoś nie zechce zwrotu zaciągniętego przez nas długu. Twierdząc, że coś jest prawdziwe, zapożyczamy się u kogoś, kto nam wierzy, ale jednocześnie godzimy się na to, że przyjdzie moment sprawdzenia pokrycia owego długu. Bez możliwości owej weryfikacji, powiada James, „cała ta fabrykacja prawdy bankrutuje niczym system finansowy pozbawiony jakiegokolwiek zabezpieczenia w gotówce” (P, s. 166). Prawda musi być więc wymienna, to znaczy pewne sądy są prawdziwe, o ile można nimi płacić za czyjeś doświadczenie. Trzeba jednak pamiętać, że sądy te nie

^{5/} W. James *Pragmatism: A new name for some old ways of thinking*, Longman Green and Co, New York 1907, s. 77-78.

mogą być bez pokrycia, albowiem wówczas, nie odsyłając do niczego poza sobą, okazują się puste, a więc bezużyteczne. Użyteczność prawdy, przeciwko której tak gwałtownie się protestuje, oskarżając ją o relatywizm, jest jedynie jednym z przykładów funkcjonowania kulturowej ekonomii: wszystko, co krąży w danej kulturze i staje się prawdziwe (to znaczy zgadzamy się, że jest prawdziwe), musi odsyłać do czegoś innego poza sobą, do czegoś, co jest dostępne także dla innych. W istocie rzeczy każda kultura jest taką sferą wymiany, której uczestnicy uznają za prawdziwe to, co służy ich interesom, podobnie jak wszyscy, którzy posługują się pieniędzmi, zakładają, że są one prawdziwe, bo można je wymienić na jakieś dobra. Prawdziwość pieniędzy oznacza wiarę w to, że mają one jakieś pokrycie, dokładnie tak, jak prawdziwość naszych słów, za pomocą których piszemy interpretację jakiegoś tekstu, oznacza, iż mają one jakieś pokrycie, czyli podlegają jakiemuś sprawdzianowi.

9.

Na tym właśnie polega znaczenie tak rozumianego humanizmu dla interpretacji. Humanista jest przeciwieństwem dogmatyka, który nie wierzy doświadczeniu, co oznacza, że nie wierzy, by jego doświadczenie mogło się zmienić pod wpływem innego doświadczenia lub doświadczenia kogoś innego. W przekładzie na język interpretacji można powiedzieć, że dogmatyk nie wierzy w dyskutowalność własnego odczytania i jest przekonany tylko dlatego, że mówi o tym, o czym rzeczywiście mówi tekst. W ten sposób odwołuje się do korespondencyjnej teorii prawdy, którą musi z kolei odrzucić ktoś, kto przedkłada jakąś hipotezę interpretacyjną nie po to, żeby ją ocalić od obcych wpływów, lecz po to, by ją poddać dyskusji. Jeśli doświadczenie jest jedyną sankcją legitymizującą jakąkolwiek interpretację, to staje się ona prawdziwa tylko wtedy, gdy ktoś ją zaakceptuje, a to z powodu, że on tak samo myśli od dawna albo że został do tego nowego odczytania przekonany. Istnienie interpretacji kanonicznych nie wynika więc z tego, iż tak jest naprawdę, jak one głoszą (w sensie obiektywnej prawdy, niezależnej od tego, co się o tekście mówi), ale z tego, że niemal wszyscy się z taką interpretacją zgadzają, albowiem nie stoi to w sprzeczności z ich poglądami. Oczywiście, interpretacja kanoniczna najczęściej pozostaje na bardzo dużym poziomie ogólności, ponieważ wówczas najłatwiej uzyskać konsens między różnymi ludźmi, czyli uzgodnić ich doświadczenia. Wtedy jednak, co trzeba ze smutkiem przyznać, to, co kanoniczne, równa się temu, co banalne i nudne. Jeśli, z czym chętnie się zgadzam, prawda jest *e f e k t e m u z g o d n i o n y c h d o s w i a d c z e ń* (albo inaczej: efektem społecznej negocjacji), to najwięcej szans za uznanie mają sądy najpowszechniejsze i najbłedsze, a więc te, które odwołują się do najbardziej potocznych doświadczeń. Mówiąc inaczej (a wyrażam tym samym gorzką prawdę o naszej dyscyplinie), ten uznany jest za największego głosiciela prawdy, kto głosi sądy nudne i oczywiste, albowiem wówczas najłatwiej dochodzi do uzgodnienia doświadczeń. Jest to zresztą najlepszy dowód na prawdziwość humanistycznej teorii prawdy: prawdziwe jest

zazwyczaj to, co nie wprowadza zgrzytu w naszym systemie przekonań. Co z kolei taki dysonans wywołuje, zostaje określone jako nieprawdziwe.

10.

Jakie są więc konsekwencje humanistycznej koncepcji podmiotu i związanej z nią koncepcją prawdy dla literaturoznawstwa na progu nowej epoki? Mój argument jest następujący. Za Williamem Jamesem przyjmuję, że zarówno podmiot, jak i prawda są *e f e k t e m*, a nie *p r z y c z y n ą* doświadczenia, którego nie sposób oddzielić ani od sterującego nim kulturowego kontekstu, ani od sfery społecznych negocjacji, nadających mu jakąkolwiek prawomocność. Kluczową kategorią staje się więc tutaj doświadczenie, przeciwstawione zarówno teorii, rozumianej epistemologicznie jako apriorycznej wiedzy na temat świata, jak i idiosynkratycznemu szaleństwu, które nie jest w stanie uzasadnić własnych racji. Kategoria doświadczenia pozwala, jak sądzę, ominąć skrajne bieguny uniwersalnych teorii i jednostkowego bełkotu. W tym sensie jest podstawową kategorią antropologiczną, która opisuje człowieka zanurzonego w życiu i starającego się o tym życiu powiedzieć coś innym po to, by oni także mogli je zrozumieć. Jeśli jednak zgadzamy się, że kategoria ta może służyć za sprawne narzędzie opisu życia, to powinniśmy także się zgodzić, że jest to zręczna kategoria literaturoznawcza, chyba że zakładamy między życiem a literaturoznawstwem nieprzekraczalną różnicę. Jeśli zaś zgadzamy się i na to, czyli widzimy między naszym życiem i zawodem jakąś ciągłość, to powinniśmy przyjąć do wiadomości, że zawód, który uprawiamy, nie jest bezpieczny, albowiem zanurzony jest w życiu, które – jak powiada James – toczy się „bez pewności i gwarancji” (P, s. 183), co oznacza, że nikt i nic z góry nie uzasadni naszego postępowania i że nieustannie musimy się o trafności naszego postępowania upewniać. Że popełniać musimy przy tym sporo błędów, dogmatyczni teoretycy i trywialni obserwatorzy nie chcą przyjąć do wiadomości, gdyż zadowolają się wiedzą, która nie należy do ich życia. A w życiu tym (którego czytanie i pisanie jest istotną częścią) nie ma żadnych interesujących doświadczeń, którymi mogliby się podzielić. Kto zaś niczego o życiu powiedzieć ciekawego nie potrafi, literaturą w ogóle nie powinien się zajmować i odwrotnie: kto o literaturze zajmując opowiadać nie potrafi, w życiu niczego doświadczyć nie może. Takie są konsekwencje Jamesowskiego humanizmu i takie są konsekwencje antropologii literatury, która zaiste jest, jak mówiła Ewa Pobratyńska, „śliczną, prześliczną nauką”.

Danuta ULICKA

○ funkcji poznawczej „literatury” i „wiedzy o literaturze” (tezy do przyszłej antropologii literaturoznawstwa)¹

„Literatura” i jej „teoria”

Trasowanie to czynność turysty, a nie solidnego kartografa, starannie odwzorowującego przestrzeń po zakończeniu podróży do źródeł. Trasując dzieje badań literackich za wiek XX z punktu widzenia zgromadzonej w nich refleksji nad poznawczą zawartością i wartością dwóch odmian pisarstwa, literackiego i literaturoznawczego, nietrudno dostrzec na prowizorycznej mapce główny dział. Przebiega on (oczywiście) w połowie stulecia i rozdziela dwie asymetryczne, a jednak znakomicie dopełniające się przestrzenie – tę z pierwszej połowy wieku, gdzie tzw. wówczas literatura (dziś z atrybucją „wysokoartystyczna”) była na różne sposoby wyzuwana z funkcji poznawczej, którą jednomyślnie przydzielono nauce, i przestrzeń ze stulecia połowy drugiej, w której, na odwrót, to literatura zaczęła być figurą poznania, nauka zaś stała się fikcją, narracją, konstrukcją, perswazją i retoryczną grą językową.

Nawet jednak omijając kręte, kopczykowe ścieżki przebiegające przez rozgraniczone tym działem obszary literatury i literaturoznawstwa, nie uwzględniając coraz to innych drogowskazów, wskazujących, gdzie jest „nauka”, „wiedza”, „teoria”, „poznanie”, „prawda”, „język”, „znaczenie”, „odniesienie”, jak do nich dotrzeć, co leży na szlaku, a co poza nim – turysta ufny w wytyczne czerwonych znaków zagubi się od razu. Większość przewodników po literaturze zgromadzonych w bibliotece kartograficznej za pierwszą połowę wieku poinstruuje go o bra-

ku i wypełnieniu równocześnie. Wyczyta w nich, że literatura funkcji poznawczej wprawdzie nie pełni i z powodów zasadniczych pełnić nie może, ale zarazem ma szczególną moc poznawczą, a „prawdy”, które niesie: „jutrzeńkowe”, wglądowe, metafizyczne, niedościgłe i niepowtarzalne – są innym rodzajem wiedzy po prostu niedostępne. „Dzieło literackie”, oddzielane od „naukowego”, przeciwstawiane mu nie tylko w 1926 roku przez Richardsa, w 1930 – przez Ingardena, w 1948 – przez Kaysera, w 1949 – Welleka, w 1957 – Frye’a, ale jeszcze w 1972 przez Genette’a i 1975 przez Cullera, separowane od niego tak silnie, że pierwszy z wymienionych autorów sumitował się zażenowany w *Science and Poetry*, iż w ogóle ośmiela się stosować kategorie przyjęte w nauce – dzieło to wciąż i na różne sposoby wydzielalo toksyny poznawcze.

To podwójne rozstrzygnięcie odcisnęło piętno na wszystkich bodaj konceptualizacjach literatury z pierwszej połowy stulecia, niezależnie od tego, czy problem „funkcji poznawczej” pasjonował ich twórców jako główny, czy uboczny. Niejasności nie usuwały dyscyplin obieranych za autorytatywne wsparcie (ontologia i epistemologia, logika, lingwistyka i semantyka, filozofia znaku i filozofia podmiotu), konkurujących z tradycyjnie wspomagającymi, a wypieranymi (psychologią, socjologią, estetyką). Nie ma potrzeby wałkować raz jeszcze tych dobrze znanych i dobrze omówionych spraw. Ważniejsze jest po pierwsze to, że wskutek dokonujących się tarć funkcja poznawcza uległa dywersyfikacji i obok dokumentalnego, logiczno-referencyjnego jej pojmowania wprowadzone zostały inne „różne rozumienia” „tzw. «prawdy» w literaturze”, które, acz mało precyzyjnie jeszcze formułowane i nierzadko rugowane z powodu przyrodzonego jakoby niedoroślej jeszcze wiedzy niechlujstwa językowego, okazały się niezadługo znacznie istotniejsze niż „prawda” definiowana w kategoriach referencji i weryfikacji. Ważniejsze jest, po drugie, że zarazem nienaruszone w swej poznawczej wartości, jałowe pod tym względem, pozostały dzieła o tych dziełach, zwane naukowymi. Niezależnie od tego, czy profilowane pozytywistycznie czy pozytywistycznie neo- lub anti-, formalistycznie, strukturalistycznie czy fenomenologicznie, hermeneutycznie, semiotycznie czy psychoanalitycznie – wszystkie jednak bezkrytycznie przyjmowały wskazania zastanego, mało co zmienionego naukoznawstwa. To zaś w żadnym razie w poznanie naukowe nie wąpiło. W rezultacie wartość poznawcza, i to wyłącznie poznawcza, teorii literatury, bo z „teorią” „nauka” i „wiedza” o literaturze z wolna zaczęła być utożsamiana, była niepodważalna. Acz w różnych, skłóconych ze sobą i wymienających się na metodologicznej warcie wariantach literaturoznawstwa teoretycznego wartość ta miała różny zasięg i różnych sfer dotyczyła, nieodmiennie była wartością „silną”, mocną przekonaniem o zewnętrżności obiektu wobec neutralnie do niego nastawionego, pozostającego w postawie obserwacyjnej i przedstawiającego na aktywności opisowo-analitycznej subiekta oraz przejrzystości jego sprawozdawczo-uogólniającego języka. Zmieniały się kąty widzenia, „wiedzenie” nieodmiennie pozostawało pewne, bo, jak mawiano, „empirycznie weryfikowalne”. Jeszcze w roku 1980 przekonywała badaczka, że różnoperspektywicznie obserwacje, nieuchronne niestety wobec skomplikowania obiektu, czynią wprawdzie

^{1/} Trzeba uprzedzić: tezy, jak to tezy – nie przyjmują subtelnych cieniowań, przypisów, odsyłaczy i ekskursów (ich przyszła obwarowana wersja ukaże się niezadługo).

z teorii już tylko pół-nauki, „semi-teoretyczne”, te jednak sumują się w jedną ogólną naukową teorię.

I nawet gdy ich obiekt (nie tylko tak wyrafinowany ontologicznie, jak system, struktura, przedmiot intencjonalny, wyższy układ znaczeniowy czy warstwa głęboka, ale i tak, zdaloby się, oczywisty, jak gatunek, styl czy zgoła sama literatura), zaczął być podejrzany w swej „empirycznej” dostępności, to reprezentowało go empirycznie niepodważalne pojedyncze dzieło, które „naprawdę jest”, przyzwane w sukurs i na dowód weryfikujący teorie (nawet eskremista-reista Kotarbiński złagodził przecież w końcu protesty przeciw przekładaniu teoretycznych zdań ogólnych na szczegółowe i uzasadnianiu szczegółowymi – teoretycznymi). Teorie zaś miały dostarczać repertuaru technik eksploatacyjno-eksplanacyjnych dla przedsięwzięć podejmowanych w duchu *scientia activa et operativa* w poszczególnych domenach literaturoznawczej wiedzy. Nie dostrzegały przy tym nieomal własnego dwuznacznego usytuowania, z jednej strony jako dobrze wyposażonej narzędziowni, z drugiej – nadzorczyni, z jednej – poręczycielki „faktów”, z drugiej – wypowiedzi „fakty” te stwarzającej. Oddziaływanie konwencjonalizmu Poincarégo i reperkusje fenomenalizmu Macha, Bergsonowska krytyka języka, sceptycyzm Twardowskiego wobec operacji „symbolomanijskich”, nawet dramatyczne decyzje de Saussure’a o konieczności zaakceptowania „fikcji umysłu” jako obiektów badawczych, chociaż „nie istnieje ani jeden taki element, któremu przysługiwałoby tego rodzaju istnienie” – wszystkie te zwątpienia miały w pierwszej połowie stulecia jeszcze peryferyjne znaczenie. Różnymi drogami je omijano, długo jeszcze, do lat siedemdziesiątych cieniuąc tezy o niepodważalnej wartości poznania naukowego, już to za falsyfikacjonizmem Poppera, już to programami badawczymi Lakatosa. Także ściśle już pono wydzielona, autonomiczna i niezawisła teoria literatury, dzięki zastosowaniu różnych figur przez detrakcję, ocalała przed nimi swój wciąż na nowo wypracowywany „obiekt” i wciąż na nowo uzasadniane reguły poznawcze. Techniki, które wówczas pozostawały niedostrzegalne, za pomocą chwytów gatunkowych, stylistycznych, narracyjnych i kompozycyjnych, skutecznie rodziła efekt realności i tego obiektu, i samej siebie. Krótko mówiąc, w prototypie z pierwszej połowy wieku wygląda ona na idealne wcielenie „metafizyki obecności”.

Zdiagnozowana tu okiem turysty postawa scjentystyczna wytyczała czerwone szlaki może wyłącznie w nauko- i literaturoznawczych kompendiach-przewodnikach oraz kilku powszechnie uznanych za autorytatywne manifestach i deklaracjach. Te jednak były najsilniej performatywne w budowaniu „ludowych” przekonań o braku/niebraku wartości poznawczej literatury i jednoznacznej, niepodważalnej wartości – nauki o niej. Co zaś najistotniejsze, te też właśnie (i bodaj tylko te) endemity stały się około połowy stulecia obiektem coraz bardziej zmasowanych ataków – już nie na „scjentyzm”, ale na „ideologię scjentystyczną”. W ich efekcie, w dokonujących się od roku 1966 co dziesięć lat kolejnych „zwrotach”, sytuacja teorii i literatury została odwrócona: teraz to teoria, jako fikcja, narracja, konstrukcja kulturowa zawisła od posagu badacza i „ruchliwa armia kroczących metafor”, jak zaczęły powszechnie instruować młodszego turystę nowe przewod-

niki, traciła poznawczą przejrzystość, by stać się li tylko tekstem, dyskursem, ideologiczną bądź perswazyjną opowieścią czy zgoła anegdotą. Wartość poznania – i owego szczególnego, epifanijskiego, które w pierwszej połowie stulecia scjentyzm, *secundo voto* „ideologia scjentystyczna”, traktował z pobłażliwym lekceważeniem, i nawet poznania pojmanego pozytywistycznie, dokumentarnego – tę wartość odzyskiwała natomiast literatura. I nie dlatego, że zmienił się repertuar badanych „dzieł” – dzieła, w odniesieniu do których wysuwano te tezy, pozostały w zasadzie te same.

Ruch „od nauki do literatury” okazał się więc prosty i nie wymagał nawet językowej inwencji; formuły obsługujące literaturę, przenoszone na naukę o niej, zachowały sprawność komunikacyjną. Poznawczemu wyniesieniu jednego typu wypowiedzi i obniżeniu drugiego (wciąż przecież niejasno, na kontrowersyjnych zasadach od siebie oddzielanych) dobrze służył zwłaszcza ten sam funeralny słownik. Leksemy tego specyficznie modernistycznego dykjonarza (używane już przez Spenglera, Witkacego i Chwistka, Gonsetha i Korzybskiego, a nawet Przybosia) układały się gradacyjnie, wspinając się po klimaktycznej drabinie od „kryzysu” i „wyczerpania” po „kres”, „koniec” i „śmierć”, odnosząc się na równi i do literatury, i do wiedzy o niej (o człowieku, autorze i historii nie wspominając). Rewers poznawczej monety, która była stawką w grze, był lustrzanym odbiciem jej awersu.

O epitafium dla literatury (historii, człowieka, autora) mniejsza – ważniejszy jest w tej chwili pogrzeb jej teorii. W dziedzinie literaturoznawstwa z nią bowiem, wyposażoną w pierwszej połowie wieku w zdolność kaptazu otaczających dyscyplin i skutkiem tego hegemonicznie jakoby władającą całym terytorium, wyklina-na „wiedza” zdążyła już pokryć się niemal bez reszty. Właśnie też przeciw umierającej klasie wypowiedzi teoretycznoliterackich skierowane były wystąpienia antyscjentystyczne, pomodernistyczne w zamierzeniu, choć uwięzione w modernistycznych tematach i problemach, w modernistycznym języku i modernistycznych kategorizacjach. Teoria (w liczbie pojedynczej, jak gdyby taka kiedykolwiek istniała), oskarżana o fałszerstwa i deformacje, jak jej przedmodernistyczna, to jest pozytywistyczna poprzedniczka – historia, atakowana za „zamykanie umysłów” (po polsku trzeba by chyba powiedzieć: „dyktaturę ciemniaków”) i teoretyczną przemoc, jeśli ostać się miała, to jedynie w wersji sztuki interpretacji. W poznaniu przez literaturę i w jej poznawaniu nie chodzi bowiem, jak pisała poetka i sprzymierzeńcy interpretowania samego, o istotę rzeczy, lecz o rzeczowość istnienia. Nieliczne obrony teorii, sięgające do argumentów z profecji lub profesji, bładły wobec siły perswazyjnej bezwiednie wskrzeszonego przez metodolatrów apelu „z powrotem do literatury” (nawiasem mówiąc – też już pono martwej...).

Literaturoznawczej „nowej rzeczowości”, sadzeniu zielonych bulw „czytania”, „doświadczenia”, „przeżywania” na miejscu szarej (szarogęszącej się) nauki, wiedzy, metody, jednym słowem – teorii, nie towarzyszyła świadomość repetycji również innych, kanonicznych dla modernizmu przekonań: o faktyczności czytanego, o doświadczeniu wolnym od prze/d/sądów, a zdań sprawozdawczych – od ogólnych, o wyższości natury nad kulturą zgoła. Innymi słowy, masowy bunt przeciw

teoretycznej maszynie nie rozpoznawał, że przywołuje jeden modernistyczny scjentyzm przeciw innemu, oba przy tym jednakowo nierzetelnie. Więcej niż *misreading*, bo jawnym nieprzeczytaniem *Das literarische Kunstwerk* czy *Kursu językoznawstwa ogólnego* było przecie przypisywanie fenomenologii i strukturalizmowi – poznawczej buty, lekceważenia intuicji przeżywania i nieczułości na tajemnicę, by nie wspominać o groteskowości oskarżenia tego ostatniego o totalitaryzm. Takie jednak rozpoznania na przełomie wieku i w pierwszych dwóch dziesięcioleciach jego drugiej połowy stały się literaturoznawczymi faktami, z faktami zaś się nie dyskutuje. Wymagają one innego potraktowania.

Efekty rewaluacji

Jak pouczają badania terenowe i tekstowe nad świadomością ludów, które nigdy już nie będą pierwotne, śmierć oznacza narodziny, a nowo narodzone, wypełniając puste miejsce, kontynuuje martwe (co się wyklada jednym słowem: dyskontynuacja). Patetycznym nekrologom głoszącym „śmierć” ściśle przecież określonych, a bezprzykładnie unifikowanych, historycznych koncepcji nauki-wiedzy-teorii, towarzyszyła erupcja koncepcji innych, redefiniujących ją w zgodzie z przemianami w filozofii nauki, w poszczególnych naukowych domenach i we wszystkich bodaj sztukach.

Poprzestaną na tych pierwszych. Historyzacja i kontekstualizacja poznania, jego niepodległość wobec logiki odkrycia i niepodważalna podmiotowość, kulturalizacja, instytucjonalizacja i retoryzacja, podawane zarówno na mocy argumentów-kazusów z historii, jak na wiarę w świadectwa-wyznania z własnej intelektualnej biografii przez ojców niekartezjańskich metodologii, przez synów zaś rozwijane w poznanie okazjonalność, przygodność i wierność wyznawanej wierze, eleganco zwanej „empirycznym konstruktywizmem”, powołały do bytu liczne nowe ujęcia wiedzy. Definiowały one poznanie jako konstrukcję bądź interpretację, refleksywistyczną bądź pragmatyczną, jako działanie i jako wiarę, w tym nawet wiarę magiczno-szamańską, jako praktykę kulturową i wspólnotową solidarność, konwersację (w przeciwnym wypadku – tragedię) i poważniejszy od niej dialog, jako grę językową bądź etyczne zobowiązanie, internalistyczną koherencję lub swobodną pracę chaosmicznego, nomadycznego risomu, heterologię i *phronesis*. Definicje te nie konkurowały ze sobą, w przeciwieństwie do mniej może licznych, ale też przecież niesingularnych ujęć poprzednich. Były przecie niewspółmierne, miały lokalny zasięg i nie musiały wchodzić sobie w paradę. Nawet radykalne uznanie nie-wiedzy, nie-nauki za wiedzę i naukę wartościową, wzniosłą i niedościgłą *powerfull science*, nie wzbudziło większej sensacji. Jakżeby zresztą mogło? Wszak niespełna pół wieku wcześniej status takiej szczególnie wartościowej wiedzy-niewiedzy uzyskiwała literatura. Bezwiedna (chyba) paronomazja zabezpieczała więc związek *rhísomē* z rozumem (co we Francji zwłaszcza nie mogło nie przypominać pierwszej części *Dróg wolności* „ostatniego” filozofa). Do godności rozumu estetycznego ów nowy rozum/*rhísomē* został też wyniesiony.

W rezultacie przebiegających z iście awangardową szybkością przewartościowań, dokonujących się w trosce o (też awangardową) przyszłość (pracami indywidualnymi i zbiorowymi z „przyszłością teorii” w tytule aż po ostatni numer „Critical Inquiry” można by zastawić parę półek; eksponowane miejsce zajmowałaby pośród nich książka Michaiła Epszteina *Znak probiela. O buduszczem humanitarnych nauk*, traktująca futurologicznie o teorii literatury XXI wieku), w rezultacie przewartościowań stosujących (znów – awangardową) strategię prowokacji, epatujących oryginalnością i niezwykłością, ale, paradoksalnie, szybciutko podejmowanych i rozwijanych w zgodzie z rytmem nauki normalnej, w której tryby innonauki rychło wpadały – w efekcie niegdysiejsi uczeni stawali się pisarzami, „transcendentalnymi beletrystami” i „pyrronistami”, schematy argumentacyjne zmieniały się w schematy narracyjne, a terminy w metafory (w pisarzy przemieniali się nie tylko Freud i Wittgenstein, Jakobson i Levi-Strauss, Darwin i Whorf, ale nawet Kartezjusz; tylko o Baconie – „naprawdę” autorze powieści – jakoś zapomniano). Teoria, innymi słowy, straciła pracowicie fingowany „efekt realności”, by zrównać się pod tym względem z „literaturą”. Na co nawet Henryk Markiewicz zareagował w końcu bezradnie (aczkoby zastrzegając się cudzysłowem): „nauką jest wszystko, co ludzie za naukę uważają”.

Muszę zastrzec: nie jest moim zamiarem ani śledzenie przeżytków nowoczesności w ponowoczesności (po co? po Lyotardzie, Welschu, Morawskim, Baumanie, Boleckim?), ani wdawanie się w spór, czy „paradygmaty” takie dadzą się rozdzielić. Daleka też jestem od kwestionowania ważności, a także intelektualnej (i zwłaszcza estetycznej) atrakcyjności efektów rewizji prototypu znawstwa uznanego za modernistyczne. Efekty te zdążyły się zresztą już tak utrwalić, że dyskutować z nimi znaczyłoby zwracać Wisłę kijem.

Wskażę te, które uznaję za trudne do uchylecia. Tymczasowo trwałe, jak się wydaje, przyjmowane niezależnie od metodologicznych opcji, niezależnie też od domeny poznania (czy to będzie literaturoznawstwo, czy historiografia, socjologia, psychologia, czy ekonomia) jest przede wszystkim rozpoznanie, iż nie ma takiej właściwości – by strawestować znaną formułę Searle’a – która pozwoliłaby odróżnić dzieło naukowe od nienaukowego. Liczne próby odnalezienia specyficznych dla niego wykładników (gatunkowych, narracyjnych, stylistycznych i kompozycyjnych, logicznych i retorycznych, związanych z pozycją i postawą podmiotu, stopniem jego jawności, monologowym lub dialogowym charakterem jego wypowiedzi i jej modalności – *de dicto* czy *de re*, deontycznej czy epistemicznej), próby te, jeśli były historycznie rzetelne, to spełzły na niczym, a jeśli normatywne, to dochodziły do trywialnych wyników, co przyznawali z zażenowaniem sami ich twórcy. Satelitą świata literackości, obok innych światów możliwych, stał się bezsprzecznie „świat naukowości”, uznawany za taki przez Brunerowskie „aktualne umysły”. „Nauka” zaczęła być raczej „sposobem czytania”, podsuwanym przez „ramę teoretyczną”, wypowiedzią tak samo pozagatunkową, residualną, jak literatura. Bywa też, że z równym jak literatura uporem wciąż walczy o swoją tożsamość, uznając stan owej tożsamości utracenia za przejściowy lub zgoła terminalny, wymagający natychmiastowej pomocy służb sanitacyjnych.

Pierwszy ważny efekt przewartościowań to zawierany coraz zgodniej i powszechniej, nazwę go tak, p a k t p o z n a w c z y. Uwzględnia on racje obu stron („naukowej” i „literackiej”, scjencystycznej i a- lub antyscjencystycznej), świadomych prototypowości swoich kategorizacji, lokalności, czasowości i umowności porozumienia, ale i warunków koniecznych, semantycznych, syntaktycznych i pragmatycznych, na których mocy ono działa, wymuszających jego spełnienie oraz nadających mu siłę, nie tylko obligującą, ale i performatywną. Pakt ten nie polega więc na grze w udawanie ani na „wszystko ujdzie” i nie przemienia automatycznie wiedzy w literaturę, a literatury w wiedzę.

Efekt drugi – wiązany z „postteoretyzmem” i polyotardowską nauką postmodernistyczną – polega na uprawomocnieniu dobrze znanego i świetnie osadzonego we wcześniejszej praktyce teoretycznej stanu rzeczy. Mówiąc najprościej, w miejsce singularnej „teorii” czy „poetyki” nawet w tytułach prac propedeutycznych pojawiła się liczba mnoga. I nie jedynie w literaturoznawstwie przecież. Ważna jest wszakże nie tyle sama legalizacja poznawczego pluralizmu (pozycjonowania, amorfii, dialogowości, „subiektyfikacji” bądź „subjunktywizacji” – imion ma ci on dostatek), ale przede wszystkim odciążenie go od zarzutów szkodliwego „relatywizmu” czy „sceptycyzmu” (co gorsza „dogmatycznego”). Nazywające tę postawę poznawczą takie określenia, jak „anty-antyrelatywizm”, „*consensus* w sprawie *dissensu*”, „nierelatywistyczny konstruktywizm”, „realizm niereprezentacyjny”, „niekorespondencyjny” czy „antyrealistyczny” lub „postrealizm”, które zdomowały się w refleksji o poznaniu drugiej połowy XX wieku, sygnalizują tę akceptację dostatecznie wyraźnie. W literaturoznawstwie zgoda na takie podejście przejawia się w odzyskaniu autorytetu poznawczego przez typy i gatunki pisarstwa dotychczas, z punktu widzenia wartości poznawczej, marginalizowane (jak esej i tzw. krytyka literacka) i wkroczeniu z impetem do literatury gatunków i form uprzednio traktowanych jako obce (jak wyznanie, wywiad, autobiografia, szkic, notatka, ćwiczenie duchowe, słownik i encyklopedia układane wedle reguł generacji postteoretycznej, a nawet film i melorecytatyw). Tej demokratyzacji gatunków pisarstwa naukowego towarzyszy przyrost wypowiedzi zapośredniczonych, ujętych w ramę parodii i ironii, posługujących się stylizacją i aluzją. W efekcie teksty pretendujące na mocy paktu poznawczego do pełnienia funkcji poznawczych nabrały cech już nie tylko dialogowości, ale wręcz – dramaturgicznej wielopodmiotowości, która w nauce nie miała wcześniej racji bytu (sama dialogowość jest bowiem własnością *sui generis* poznania naukowego, zawsze miała też swoje naturalne wykładniki: przypis, bibliografię, wstęp i podsumowujące zakończenie).

Efekt trzeci jest dwuznaczny. Po pierwsze dlatego, że owo „skarnawalizowanie”, jak je nazywa David Carroll, bezdyskusyjnie efektywne podejście poznawcze zostało skojarzone z „rozmiękczeniem” teorii, przedstawianym jako zminimalizowanie jej ambicji do „średniego” lub „małego” zasięgu. Jednak sytuujące się we wspólnym polu semantycznym konotacje tych atrybucji przypisywanych nowej teorii-postteorii, wskazujące na „kobiece”, niekolonialne czy nieimperialistyczne zamiary, promując jej „słabość” – godziły się niejako na warunki „małej stabiliza-

cji”, byleby tylko zapewnić jej przetrwanie. A tym samym przepraszącą przykłady rozpoznaniem antyteoretyków, którzy zdemonizowali „teorię”, czyniąc z niej satrapę literaturoznawstwa. W efekcie „teoria” w nadwątlonej „postwersji” wciąż odnosi się poddańczo do owej zmistyfikowanej, dominującej, hegemonistycznej, autorytarnej czy zgoła totalitarnej „teorii”, jaka podobno rządziła (tylko której? najczęściej strukturalistycznej, czemu jednak nie – marksistowskiej?). Po drugie: atrybuty te znów dotyczą „teorii” w liczbie pojedynczej. Koncepty „teorii rozmiękczonej” ponownie ustanawiają jakiś jeden jej obowiązujący model, który unieważnił jakoby teorię „twardą”, silną i sztywną. Sama „teoria rozmiękczonej” trzyma się przy tym mocno.

To „cienie”. Szczęściem jednak – przechodzę do efektu czwartego – teoria „słaba”, przynajmniej w tej wersji, w jakiej zaistniała już w socjologii, antropologii kulturowej, historiografii, psychologii społecznej, filozofii, etyce filozoficznej i filozofii nauki, politologii, prawie, a nawet w niektórych naukach tzw. ścisłych, nie tylko nie wyparła literaturoznawczych teorii „twardych”, ale wręcz je umocniła, nadając im taką rangę poznawczą, jakiej bodaj nigdy nie miały na macierzystym terenie. Wiedza „twarda” z zakresu poetyki, stylistyki, genologii, retoryki i tekstologii, a nawet edytorstwa, z dziedziny komunikacji literackiej, recepcji i odbioru (rozumienia, interpretacji) tekstu, wiedza o jego aspektach socjo- i psychologicznych, regułach kreacji i re-kreacji, sposobach odnoszenia się do innych tekstów i do kontekstu – wymieniam hurtem, by zasygnalizować w ten sposób poszczególne „teorie twarde”, które tymi zagadnieniami były trawione – wiedza ta stała się abecadłem i elementarzem dla wszystkich bodaj dyscyplin działających w języku naturalnym i na tekstach w tymże języku sformułowanych. Niezależnie od tego, jak oceniać jej aplikacje i jaki mieć stosunek do tej „prawdziwej rewolucji naszych czasów”, jak ją określa Bruner, polegającej jego zdaniem na tym, iż nasza uwaga przesunęła się z „co” na „jak” (myślę *notabene*, że to niezbyt zręczne wyrażenie sygnalizuje przede wszystkim nieskrywane przez autora zauroczenie humanistyką rosyjską z lat dwudziestych), niezależnie od tego, faktem jest, że w różnodyscyplinowym obiegu naukowym teorie literatury nabrały kluczowego znaczenia. Nie znaczy to w żadnym razie – trzeba zastrzec od razu – że zajęły miejsce centralne, emanując swoją mądrość na cały otaczający świat naukowości.

Konkludując: wyparowanie z nauki (o literaturze) wartości poznawczych, rozumianych klasycznie, jako obiektywna i weryfikowalna wiedza o rzeczywistości (literackiej), sprzęgło się z wejściem na ich miejsce wartości poznawczych nieklasycznych, rozumianych jako wiedza o tekście-dyskursie. Teorie literatury miały o nich i wciąż mają najwięcej do powiedzenia.

Nie samym „jak” się pisze

Kluczowa, bo kluczowa, ale jednak służebna by to była pozycja teorii literatury, przesuwająca je do wiedzy użytkowej bądź stosowanej. Teorie te jednak mają innym naukom więcej do zaproponowania.

Przykład będzie jeden, do tego stroniczy. Niezależnie od tego, czy filozoficznie zaangażowane, czy deklarujące neutralność, wszystkie bodaj „twarde” teorie, bardziej lub mniej jawnie podejmowały kwestie o zasadniczym znaczeniu dla dominującej w ich otoczeniu, dwuklasowej ontologii i związanych z nią perturbacji co do obiektu poznania (dość byłoby tu po raz drugi zacytować de Saussure’a). „Hipostazując”, jak oskarżali je scjentyści przodkowie, wprowadzały do obiegu takie byty, z którymi nauki o kulturze musiały się liczyć coraz bardziej, zwłaszcza że postulowało je również przyrodoznawstwo. Różnie te byty nazywano: przedmiotami intencjonalnymi, „trzecimi”, „duchowymi”, „biernikami myśli”, „znakami”, „sensami”, „inwariantami”, „strukturami”. W połowie stulecia nie udało się ich wytepić przeciwnikom „metafizyki obecności”; ostały się pod przemianowanymi nazwami (substancjalizujących się metafor lub materializujących pojęć, „ideologii”, „mitów”, „obrazów” świata, jego „mentalnych reprezentacji”). Te też „byty-niebyty” stanowią trwały punkt odniesienia dla różnych dyscyplin, już nie tylko tekstami językowymi się zajmujących. A to właśnie „zatwardziały” (diltheyowskie, desaussure’owskie, ingardenowskie, bachtinowskie, peirce’owskie, tartuskie) literaturoznawstwo teoretyczne najwyśmieniej sproblematyzowało to, co dla nich najistotniejsze: ich zmienną i nietrwałą tożsamość, historyczno-kontekstowe znaczenie, funkcje i funkcjonowanie, podwójną (kreacyjną i rekreacyjną) podmiotowość, wreszcie – wyzwania, jakie rzucały koncepcjom poznania i jego „prawdziwości”. Dostarczając przeciwnikom materiału do dalszych przemyśleń i inwencji nazewniczej.

Przywołałam ten przykład także tytułem dogodnej ilustracji jeszcze jednej sprawy. Wskazane byty-niebyty, teoretycznoliterackie „znikające punkty” rodziły się w dziwnej dla typologa przestrzeni. Nasza wspólnota uznawała ją za poletko teorii literatury, wspólnoty inne – za dominium lingwistyki, semiotyki, filozofii, psychologii, socjologii, antropologii strukturalnej, społecznej bądź kulturowej. Także kultywatorów tych pól niełatwo pomieścić w organizacyjnych porządkach, przypisać do „wydziałów” i „katedr” zaprojektowanych ze względu na „przedmiot i metodę”, jak z uporem przekonywali na początku wieku architekci teoretycznoliterackiej dyscypliny, również w Polsce, którzy – paradoksalnie – wznosząc podwaliny jej autonomii, odrębności i tożsamości, zarazem od razu je podkopali.

Krótko mówiąc, teoretycy literatury od początku (przyjmijmy umownie: od tzw. antypozytywistów lub, jeśli kto woli nowsze słowniki, młodszych i starszych modernistów) tworzyli *fuzzy* teorię, teorię o rozmytych brzegach. Powstające całkiem niedawno nowe nauki (czy jeszcze literaturo-, czy już nieliteraturoznawcze?) – kognitywizm, generologia, narratologia, chaotologia, krytyka etyczna, feminizm, teorie polityczno-kulturowe – ten stan pograniczności, heterogeniczności, nieokreśloności, polifonii, amalgamatowości, interdyscyplinarności (czy jak go jeszcze i za kim nazwać) wzmocniły. Nie są bynajmniej „postmodernistycznym bzikiem”, lecz raczej „dys-kontynuacją”. I nawet jeśli nie znają lub znać nie chcą swoich korzeni, to wciąż bezwiednie wydobywają je na powierzchnię.

Mówię o dys-kontynuacji, by zasygnalizować także różnicę dzielącą międzydyscyplinową amalgamatowość dawniej i dziś. Jeśli we wczesnej fazie modernizmu scenariusz ról był jasno i wedle hierarchii ustalony (teorie literatury czerpały z rozpoznań ościennych dyscyplin, każda z teorii miała swój własny autorytet i broń – niech go do upadłego), to w fazie drugiej (niech już tak zostanie – mniej więcej z połowy wieku, byleby tylko nie inicjować jej Barthes’em i Derridą, ale pamiętać i o Jakobsonowskiej *Poetyce w świetle językoznawstwa*) karmiący był zarazem karmionym, a dłużnik – wierzyicielem. (To z powodu niezrozumienia tego stanu rzeczy pewne naukowe wydawnictwo oponowało niedawno przeciw włączeniu Bachtina do antologii *Filozofia współczesna*, tłumacząc, że był przecież teoretykiem literatury, a nie filozofem – a tym samym, co znamienne, przenosząc wstecz na autora *Filozofii czynu* dysputę o Derridzie).

Naruszenie podstawowej zasady ekonomii modernistycznej – podziału pracy między naukę i literaturę, naukę o języku i o literaturze, naukę o społeczeństwie i o tekście, o kulturze i o naturze wreszcie – miało doniosłe skutki także dla lektury tekstu tzw. literaturoznawczego. Zalegalizowane zostało jego czytanie w trybie innym niż *als ob* – konstatacja, „prawda” weryfikowalna w odniesieniu do „samej literatury”. Rzecz nie w tym jednak, że uprawomocnił się odbiór tekstu wyłącznie jako poetyckiego, konfesyjnego, perswazyjnego czy etycznego. Ten bezpośredni (i niekonieczny) skutek nie wydaje się najważniejszy. Ważniejsze, że zalegalizowane zostało niestawianie temu tekstowi pytań wyłącznie o „odpowiedniość” jego prezentacji wobec prezentowanego. Zastąpiły je pytania „dlaczego” (dlaczego tak czytany) albo „po co” (gwoździ czego tak czytany), towarzyszące pytaniom: „przez kogo”, „po co”, „dla kogo”, „w jakiej sytuacji” tak pisany? Pytania te, uznawane za stosowne wobec literatury, zaczęły odnosić się z równą zasadnością do wypowiedzi o niej. Bez nich zresztą wypowiedź ta jest po prostu nieczytelna, a sprowadzona do „metodologicznych założeń” mało kogo obchodzi.

Dopełnię anegdotę. Kilka lat temu pewna argentyńska bachtinolożka odkrywczo zaanonsowała: „Głupi ten Bachtin. Zamiast pisać o Tołstoju, uczył się Dostojewskiego”. Argentyńska badaczka na tym musiała zakończyć swoje skądinąd celne spostrzeżenie, bo nie znała aury otaczającej autora *Biesów* w pracach rosyjskich historiozofów i teologów, roli przypisywanej mu w renesansie religijnym, tzn. nie potrafiła odtworzyć powodów, dla których Bachtin – serapionowiec nie mógł nie pisać o Dostojewskim. I dla których nie mógł nie nałgać – wprowadzając do tzw. drugiego wydania książki o Dostojewskim rozdział o satyrze, za co do dziś gania go filologowie klasycyści, podobnie jak romaniści i germaniści za karnawał w *Twórczości François Rabelais’go*. Przygany Bachtinowi nie zaszkodziły. A powody, dla których pisał o tym, o czym pisał, i to, co pisał, z punktu widzenia klasycznej nauki najzupełniej pozapoznawcze, nadały mu rangę jednego z najważniejszych antropologów kultury.

Zamiast o Bachtinie anegdota mogłaby być o Szklowskim, który chodził do portu nauczać marynarzy teorii języka poetyckiego, lub o Jakobsonie i jego kłótni z Siedleckim o motto z Husserla do *Afazji*..., bo Ingardenowskiego argumentu

rozstrzygającego spór z mistrzem (że teraz, w czasie wojny, najdogodniej byłoby uznać czysto intencjonalne istnienie świata, ale właśnie teraz trzeba bronić jego realności), przywoływać mi nie wypada, a Derridy nie śmiem. Ich teksty i ich bioteksty uzyskały ważność nie dlatego tylko, że reprezentowały „wartości poznawcze” wobec przywoływanej „samej” literatury – co nie znaczy przecież, że tych wartości były pozbawione – lecz również ze względu na wartości niesprawiedliwie zwane „pozapoznawczymi”. Tak dwoiście je czytać, nie zaniedbując ani jednych, ani drugich – znaczy: uprawiać literaturoznawstwo antropologiczne.

Antropologia literaturoznawstwa

Postulując tę całkiem nienową, jak będę przekonywać, odmianę wiedzy, nie zamierzam anarchizować literaturologicznego państwa, dostatecznie zresztą określę w poli-archii, by się anarchią nie przejmować. Gotowa jestem też uznać, że to antropologiczne znawstwo należy do już względnie ustabilizowanej dyscypliny, to jest do antropologii literatury – jeśli włączy ona w pole uwagi teksty z piątej formacyjnej kolumny, tzn. teksty literaturoznawcze. Rzecz do ewentualnych negocjacji.

Do samej nazwy (mało urodziwej i kontrowersyjnej, ale nie jedyna to nazwa w nauce o zastanawiających kolejach losu i trudnej akceptowalności, podobna pod tym względem do choćby „socjologii humanistycznej”) przekonuje mnie, po pierwsze, pokrewieństwo sytuacji i kondycji dyscyplin antropologicznych z sytuacją i kondycją tej, która wciąż nazywana jest teorią literatury (tu śmiało można wyręczyć się Geertzem, by je wskazać). Po drugie, w nazwie „antropologia literaturoznawstwa” zawiera się odnośnik do zaprojektowanej przez Bruno Latoura antropologii wiedzy – z zastrzeżeniem tylko, że nasze antropologiczne literaturoznawstwo nie byłoby jej podrzędną częścią (jakąś antropologią literaturoznawczą w świetle antropologii ogólnoznawczej); przeciwnie – powinno śmiało pretendować do samodzielności, zabudowując niezrozumiałą lukę w dziejach filozofii nauki, od zawsze, i przed rewolucją paradygmatyczną, i po niej, projektowanych wyłącznie na przyrodoznawstwie. Po trzecie – do nazwy tej przekonują już istniejące antropologie dyscyplinowe (jak antropologia sztuki Olivy, socjokulturowa – jak Janicka i Toulmina *Vittgenstein's Vienna*, kognitywistyczna – jak Douglasa R. Hofstadtera *Godel, Escher, Bach*, etyki – jak skomponowana na wzór antologii rozprawa *Residues of Justice: Literature, Law, Philosophy* Way Chee Dimocka, literaturoznawcza – jak *Nic Ariadny* Hillisa Millera), rzadko zresztą mianujące się antropologiami w tytułach, częściej już ukryte pod szyldami „meta” (jak „metapoetyka” Petera Steinera poświęcona rosyjskim formalistom czy „metahistoria” White’a) lub „krytyka”. Nazwa odsyła wreszcie do „antropologii refleksyjnej”, sytuującej się najbliższej może literaturoznawstwa (choć i mu zagrażającej, bliskiej wchłonięciu poetyki do antropologii kulturowej).

Dość o nazwie. Nie będę też rozwodzić się nad nieistniejącą różnicą między uprawianymi już antropologiami a antropologią literaturoznawstwa, że jakoby one

badają „same” obiekty, podczas gdy antropologia literaturoznawstwa – byłaby opowieścią o opowieściach. Ze złudą „badań terenowych” antropologia skutecznie się już rozprawiła. Do postulowania antropologii literaturoznawstwa ośmiela mnie przede wszystkim przeszła, dwudziestowieczna, i terażniejsza sytuacja w tzw. teorii literatury. By zrekapitulować i wzmocnić dokonany na początku turystyczny „rzut oka”: 1. nigdy nie istniało nic takiego, jak „teoria literatury” – w liczbie pojedynczej; 2. teorie zawsze ujmowały swój przedmiot przez podwójną soczewkę, tworząc zarówno panoramy, jak miniatury, a zmienność ogniskowej nie konfliktowała interpretacji z generalizacją; 3. żadna z teorii literatury nigdy nie zamykała się w „autonomicznym”, odseparowanym od innych dyscyplin lennie, zawsze wchodziła w różne konfiguracje z innymi naukami i sztukami, sytuując się wobec nich i wypróbowując ich inspiracje przy conceptualizowaniu swego przedmiotu; 4. przedmiot ten nigdy nie był po prostu dany, lecz zawsze wynajdywany w teoriach i wraz z nimi; 5. teorie nigdy więc nie odnosiły się do niego „obiektywnie”, tj. czysto referencyjnie i 6. w żadnym z używanych języków nie zachowywały meta-językowej postawy neutralnej; ich słownik terminów i pojęć krystalizował się stosownie do przyjmowanych innodyscyplinowych, a także literackich i innoartystrycznych punktów widzenia; 7. również repertuar gatunków wypowiedzi specyficznych dla „teorii” i odmienny od repertuaru gatunków zarezerwowanych dla „literatury” był i jest co najmniej kłopotliwy do ustalenia; 8. na własnym terenie teorii podział pracy – między nie i historię, poetykę, stylistykę, genologię – nigdy nie był jasny i rozłączny; poszczególne działy ząbały się ze sobą, nie inaczej niż z dyscyplinami spoza „rodzimego” obszaru i ze sztukami; 9. to samo dotyczy również rozdzielania umiejętności (między analizę, opis, interpretację, wartościowanie, czyli, w obiegu metodologicznym – podziału na „wiedzę” lub „naukę” o literaturze i krytykę literacką, eseistykę itp.).

Te dziewięć tez z wielkimi kwantyfikatorami dopełnia dziesiąta: wszystkie ważne dwudziestowieczne teorie literatury, badając swoje obiekty-nieobiekty, wypowiadały się zarówno o nich, jak o językach, kulturach, sztukach, religiach, wiedzach, o ludzkich i społecznych wartościach, potrzebach i emocjach – czyli o tym wszystkim, o czym wypowiadała się „literatura”, a wypowiadając się „o” tym, zarazem to „coś” stwarzały – znów: nie inaczej niż literatura (na przykładzie ekspresjonizmu kapitalnie dowodził tego Erazm Kuźma, na przykładzie „gadaniny” o kryzysie powieści – Kazimierz Bartoszyński). Wartości poznawcze obu typów dyskursów są więc pod tym (klasycznym, referencyjnym) względem identyczne, identycznie też – nieobligatoryjne i pozbawione bezpośredniej „mocy”.

Ten stan rzeczy nie zaistniał nagle, wraz z przełomem pomodernistycznym. W literaturoznawstwie teoretycznym ma swoją prehistorię, zacienioną wprawdzie w jej podręcznikowych wykładniach typu „dzieje” lub „systematyka” szkół i kierunków, ale nietrudną do ujawnienia (na marginesie: „trasowanie” – *tracing*, to także „pogoń za cieniem”). Od Diltheyowskiej poetyki jako nauki o historycznych światopoglądach, Crocego nauki o ekspresji jako uniwersalnej władzy mentalnej, Bergsonowskich studiów nad intuicją i wolnym od deformacji języku, przez for-

malistyczną wizję literaturoznawstwa jako ariergardy rewolucji społecznej, strukturalistyczne dociekania nad mechanizmami znaczenia i komunikacji, Proppa i generatywistów analizy uniwersalnej zdolności opowiadania, Ingardenowski literaturoznawczy dowód na istnienie świata, Bachtina pytania o „drugiego”, „trzeciego” i podmiot pozostający w relacji z nimi, o monolog i dialog jako postawy etyczne, Benjamina rozpoznania traconego świata wielkich indywidualności, Barthes’a, Kristevej i Eco demaskacje „mitu” i „ideologii”, pytania semiotyków o reguły międzytekstowego przekładu kulturowego, po narratywistyczne ujrzenie w narracji „struktury rozumienia” i wzorca czasowości egzystencji, brytyjskie i amerykańsko-francuskie teorie polityczno-kulturowe zgłębiające zagadnienia tożsamości, zróżnicowania, represji i przemocy oraz krytyko-etyczne i prawnicze studia nad dobrem, sprawiedliwością, obowiązkiem – wszystkie wymienione (i niewymienione: krytyka mitograficzna, psychoanaliza) literaturoznawcze „teorie” były tyleż teoriami literatury, co antropologiami. Czy w ogóle były kiedykolwiek inne?

(Edward Balcerzan pomyśli zapewne z przekąsem: powtórka, tylko powtórka, pod lekko zmienionym tytułem z jego *I ty zostaniesz strukturalistą*. A mówiąc serio: antropologii istotnie zagrażają te same niebezpieczeństwa, w których obliczu stanął strukturalizm, zaprojektowany wszak właśnie jako rzetelna i filologicznie odpowiedzialna antropologia, ale nazbyt w pewnym momencie popularny i nazbyt wszystkoogarniający – jednak przecież nie z tego powodu próbowano go unieważnić).

Do postulowania antropologicznego literaturoznawstwa prowadzi także lektura naszego słownika pojęć i terminów. Nie przypadkiem stał się on obowiązkowy dla innych nauk o kulturze. *Sui generis* antropologiczne znaczenia mają nie tylko takie, odwieczne, jak „mimesis”, „fikcja”, „rozumienie”, „interpretacja”, nie tylko tak mocno osadzone w dwudziestowiecznej świadomości, jak „komunikacja”, „dialog”, „karnawał”, „różnorodność” (*vel* „heteroglozja”), „podmiot” i „inny”, nie tylko te, które jako antropologiczne same się prezentują, jak „intertekstualność”, „narracja”, „podobieństwo” i „różnica”, „punkt widzenia”, „horyzont oczekiwania”). Są wśród nich i takie, które zawsze wprawdzie przekraczały granice literaturoznawstwa (jak „parodia”, „groteska”, „ironia”), dopiero jednak stosunkowo od niedawna wystrzyła się świadomość ich światopoglądowości i światopoglądowej reprezentacyjności. Są takie, które służą już dobrze historycznym typologiom, funkcjonując wręcz jako metajęzyk (jak „metafora” i „metonimia”, „syllepsa” i „hypallage”, „cytat”). Są wreszcie i takie, które dopiero w duchu antropologii są opracowywane (jak figury retoryczne – by wymienić elipsę. Podlegają takiemu opracowaniu także terminy przynależne, wydawałoby się, wyłącznie logice czy historii sztuki (jak „modalność” i „impresja”). Inne – czekają na swoją kolej (jak rytm, wiersz tzw. wolny, rym, porównanie, „chwyt udziwiania” i „dezautomatyzacja” – te ostatnie już w swoim macierzystym czasie w obiegu nie tylko u formalistów, ale i fenomenologa, psychologa i językoznawcy). Pozwolę sobie poprophetować: jeśli nie zajmiemy się tym słownikiem pod kątem antropologicznym, tj. poetologicznym i historycznym zarazem (a nie jest to kontrydiktoryczny postulat), to zawłaszczają go inni, ustawiając w duchu własnej wiary (wynajdując np.

poetyki umysłu) i odbarwiając je, tzn. ilustrując jego składniki niepozycjonowanymi tekstami literackimi. A w najlepszym razie słownik ten zmienia się w helleńsko-jezuicki pusty rejestr zbędnych wyrazów obcych.

By podsumować: pole postulowanego literaturoznawstwa antropologicznego pokrywałoby się z „faktami literaturoznawczymi” („faktami” rozumianymi za Tynianowem, Fleckiem, Latourem). „Fakty” te konstytuują się na mocy świadomie zawieranych, wielostronnie uzasadnianych metodologicznie i czasowo obowiązujących „paktów poznawczych”. Wśród tych „faktów” teksty „wysokoteoretyczne” stanowią tylko jedną z podklas wypowiedzi historycznie czytanych jako literaturoznawcze. Redukować literaturoznawstwo do nich to przykrawać własną pamięć do aktualnego świata naukowości (raz: wysokoteoretycznego, raz – zliteraturyzowanego) na mocy przyjmowanych koncepcji poznania, wiedzy, prawdy, dyskursu, tj. zwłaszcza stylu i gatunku wypowiedzi. Światy te zaś były i są tylko uchodzącymi akurat za realne światami możliwymi. Nie są przy tym równoległe. Bywało też w dziejach, że uznawano ich krzyżówki (dość uważnie przejrzyć kamienne tablice w *Głównych problemach wiedzy o literaturze* Henryka Markiewicza, by znaleźć na nich, oprócz utrwalonych jako *hoch*-teoretyczne rozpraw o „zrobieniu” *Płaszcz*a i *Don Kichota*, również Majakowskiego *Kak dielat’ stichi*). Jednym z istotnych problemów antropologicznego literaturoznawstwa byłaby właśnie sama zmienność repertuaru „faktów literaturoznawczych” (a to znaczy m.in. zmienność przypisywanej mu funkcji poznawczej i jej rozumienia).

„Faktów literaturoznawczych”, jeśli brać je z całym inwentarzem w to pojęcie włożonym, nie sposób prezentować bez uwzględnienia ich historycznej leksyki, poetyki i tematyki, a także kulturowej oraz personalnej biografiki. (To ostatnie koniecznie – na dowód „parodia”, powszechnie definiowana za uznanym za ważny, sugestywnym wywodem Bachtina, która wyparła diametralnie odmienną konceptualizację, daleko lepiej uzasadnioną i nieporównanie bogatszą w egzemplifikację – Olgi Michajłowny Freudenberg. Gdyby spór o „słuszość” i „empiryczną weryfikowalność” ujęć obojga rozgrywał się w akademii, rację pewnie trzeba by przyznać Oldze Michajłownie. Bachtinowski „punkt widzenia” okazał się jednak znacznie ważniejszy, i to wcale nie ze względu na samą parodię, a zwycięstwo „fikcji umysłowej” nad „prawdą dokumentu” przypieczętowało wejście uczonego do powieści – nie dopiero Umberto Eco, bo i już współczesnego mu Konstantina Waginowa).

Jako dyscyplina historyczna (właśnie – historyczna, i nie ma w tym, powtórzę, nic kontrydiktorycznego), antropologia literaturoznawstwa ma również szansę naruszyć mur, rozdzielający „szkoły” i „kierunki”, nie popadając zarazem ani w tryby pozahistorycznej w istocie historii idei, która pokazuje jak w kalejdoskopie konfiguracje tych samych „wiecznych” tematów, ani w dywersyjną lekturę przeszłości, która dezawuuje ją i zawiesza (w jakim „znikąd” takie *veto* miałyby zaczepienie? i wobec jakiego *telos* mogłoby się określić?). Tym, co łączy „fakty literaturoznawcze”, co jednoczy ich konceptualizacje ponad „zatargami granicznymi”, niezależnie od tego, czy chciały bawić czy zbawić, było nastawienie, by mówiąc o literaturze,

mówić o tym, o czym i ona mówi. Ale mówić w sposób szczególny (i, pozwolę sobie ocenić: szczególnie atrakcyjny), uciekając się do Eliotowskiej „przedmiotowej ekwiwalentyzacji” własnych rozumień, przekonań i emocji, „subiektyfikując” je, a zarazem troszcząc zarówno o ich wierność (wobec cudzego wytworu), jak zasadność i uzasadnienie, które chroni przed ekstrawertyzmem i warunkuje udział w profesjonalnie prowadzonym dialogu.

A ponieważ poetyka konfesji znalazła już swoje miejsce wśród reguł naukowej konwersacji (a antropolog opatrzył ją nawet komentarzem), to wyznam na koniec: właśnie dlatego, że są antropologiczne, lubię czytać teksty literaturoznawcze, tak jak Steiger lubił czytać wiersze Morikego.

Edward BALCERZAN

Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie

Sądy filozofów, teoretyków, historyków i krytyków przekładu, usiłujących dotrzeć do istoty tłumaczenia (jako procesu i jako produktu), uporczywie łączą terminologię fachową z rozmaitymi postaciami tropów stylistycznych. Znamy ci od „niepamiętnych” czasów do najnowszych przemawiają i pojęciem, i obrazem po to, by te same zjawiska wyjaśniać za pomocą dwóch równoległych porządków hermeneutycznych. W grę wchodzi cztery kombinacje:

1. Termin jest objaśniany za pomocą innych terminów.
2. Metafora jest objaśniana za pomocą innych metafor.
3. Termin jest objaśniany za pomocą metafory lub zbioru metafor.
4. Metafora jest objaśniana za pomocą terminu lub grupy terminów.

Oświeclane metaforami terminy badawcze są w refleksji translatologicznej od wieków te same, jest ich niewiele, nieporównanie mniej niż „objaśniających” je metafor – głównie o jawnej lub domysłnej konstrukcji porównaniowej. Rzadko dla metaforycznej egzegezy wybiera się słowa desygnowane do opisu kwestii szczegółowych, technicznych, jak operacje translatorskie, elementy poetyki czy odmiany tekstu tłumaczenia. Wyobraźni metaforystów nie pobudzają takie terminy, jak „adaptacja”, „przeróbka”, „kalka”, „heteronim”, „substytucja”, „ekwiwalent”, „dominanta” itp.¹ Ośrodkami kompozycji metaforycznych stają się natomiast pojęcia

^{1/} Do wyjątków należy „hipnoza”, spowodowana przez „słowo dwulicowe”, zwane także „fałszywym doradcą” lub „fałszywym przyjacielem tłumacza”; chodzi mianowicie o tożsamość lub łudzące podobieństwo brzmień wyrazów, które w dwóch różnych językach mają dwa różne, niekiedy sprzeczne, znaczenia. Niemetaforycznie zjawisko to bywa opisywane jako „mylące podobieństwo językowe”, występujące w polu „międzyjęzykowej heterofemii”. Zob. Z. Grosbart *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków pokrewnych (Na materiale języka polskiego i języków wschodniosłowiańskich)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1984, s. 95-131.

fundamentalne, nieliczne i bezustannie aktywizowane w dziejach myśli przekładowej, określające pozycję autora dzieła oryginalnego, rolę tłumacza, relację zachodzącą między tekstem obcojęzycznego pierwowzoru a tekstem przekładu, wreszcie stosunki między językami oraz kulturami – „wyjściowymi” i „docelowymi”. Wysoki kunszt lub odwrotnie: bezradność tłumacza, jego prawota lub obłęd, estetykę lub anestetykę usiłuje się przedstawić, porównując go do zdrajcy albo do kochanka, rywala, stratega, niewolnika, przewoźnika, strażaka, chirurga, krawca, barmana, pianisty, portrecisty, inscenizatora... „Pozwoliłem sobie kiedyś porównać tłumacza do reżysera teatralnego – pisze Józef Waczków. – Spolszczając jakieś dzieło, czuję się kimś w rodzaju inscenizatora, który ma prawo po swojemu, inaczej niż jego poprzednicy, p r z e d s t a w i ć obcy tekst polskiemu odbiorcy”². Inni eksperci ukazują przebiegi pracy translatorskiej poprzez metafory kostiumowe, malarskie, muzyczne, rękodzielnicze, lokomocyjne, gastronomiczne, katastroficzno-ratunkowe, zapaśnicze, kliniczne, spirytualistyczne. Większość z tych tropów ma u podstaw jawne, wyrażone *expressis verbis* porównanie tłumacza do wykonawcy znanych i akceptowanych ról społecznych, a tłumaczenia do różnych, niezwiązanych z literaturą ani z komunikacją werbalną procesów, czynności i kunsztów. Ten bogaty album wzbogacają obrazy domyślne: tytuł książki Stanisława Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu* sugeruje, iż na tłumaczenie trzeba patrzeć jak na kataklizm w rodzaju pożaru, z którego tłumacz (sprawca kataklizmu), pozbawiony szans na ocalenie całego dobytku, ma obowiązek uratować to, co najcenniejsze.

Translatologiczne metafory, powracające w kolejnych sezonach dziejów sztuki przekładu, a także warianty tych samych metafor, zachowują zadziwiająco uporczywie swą ponadczasową tożsamość, co nie znaczy, że pozostają neutralne wobec zmieniających się czasoprzestrzeni historycznoliterackich. Badania prowadzone w tej dziedzinie muszą się zatem w sposób naturalny różnicować, koncentrując się już to na uwikłaniach i sensach sezonowych i lokalnych (na przykład młodopolskich)³, już to oświetlając miejsca wspólne w materiale pochodzącym z rozmaitych kultur i epok (niniejszy, wstępny rekonesans zmierza w tym drugim kierunku).

Obrazowe ujęcia translacji spełniają zadania instruktażowe (autodydaktyczne), niekiedy są tworzone dla popularyzacji wiedzy o sztuce przekładu albo służą umiejscowieniu tej sztuki w systemie kultury. Nie zawsze są to zadania rozłączne, z całą pewnością jednak da się tu rozróżnić dwa podstawowe kierunki: aksjolo-

giczny oraz epistemologiczny. Za każdym razem cel aksjologiczny, podobnie jak epistemologiczny, znajduje się na zewnątrz metafory, która stanowi ilustrację sformułowanych gdzie indziej poglądów z kręgu filozofii kultury, języka, literatury, przy czym tak wiedza o sztuce przekładu, jak i jej ocena, stanowią rezultat konfrontacji między założeniem o poznawalności lub niepoznawalności świata oraz o przekładalności lub nieprzekładalności utworu literackiego⁴.

Metafory oceniające mają długi żywot i szeroki zakres odbioru. Operują z reguły stereotypami, nie kwestionują zawartej w nich wiedzy ani jej nie wzbogacają. Stereotypowe (znienawidzone przez feministki) wyobrażenie kobiety jako istoty niestałej w uczuciach („kobieta zmienną jest”), a zarazem „zobowiązanej” do tego, by być nieodmiennie urodziwą i ponętą, stanowi tło semantyczne sentencji, iż tłumaczenia są jak kobiety, jeżeli piękne, to niewierne, a jeżeli wierne, to niepiękne. Dodajmy, iż najporęczniejszą formą genologiczną dla metafor oceniających przekład (negatywnie albo pozytywnie) pozostaje forma aforyzmu. Im mniej słów, tym silniejsza presja apodyktycznej oceny przekładu „w ogóle”, jako jednej z form aktywności pisarskiej.

Argumentem w ocenie bywa tu – obok stereotypu – kalambur. *Traduttore – traditore*: „Tłumacz zdrajcą”. W tej metaforze argumentem wartościującym okazuje się (zaledwie) gra brzmień; nie przybywa wiedzy ani o tłumaczu, ani o zdrajcy.

Między metaforami aksjologicznymi a epistemologicznymi nie widać przepastnej granicy. Ilekroć metaforyczna ocena wykracza poza stereotyp i nie sprowadza się do kalamburu, tylekroć poszukuje argumentów dla swej racji w wiedzy o świecie przywołanym dla wyjaśnienia istoty translacji. Gdy Saavedra Miguel de Cervantes powiada: „Zdaje mi się, że tłumaczenia z jednego języka na drugi [...] przypominają kobierce flandryjskie oglądane z przeciwnej strony. Są tam wprawdzie figury, ale tak zagniatane niemi, iż nie widać ich barw wspaniałych” (Pp, s. 40), jego surowy werdykt uzasadnić mają kompetencje... rękodzielnicze. Odnosi się to samo, rzecz prosta, do sentencji apologetycznych w rodzaju:

Przekłady artystyczne doskonałe – to strategiczne bastiony, które chronią ducha mowy ojczystej od wpływów obcojęzycznych, dążąc zarazem do tego, by jak najwięcej zagarnąć nieprzyjacielowi. (Karol Vossler, Pp, s. 394)

Dla tłumacza oryginał tymże jest, co starodawny święty pomnik: ściera on z niego to, co wiekami narosło – pył i proch, nie zniekształcając go w żaden sposób. (Aleksiej Mierzłakow, Pp, s. 90)

Podczas gdy w metaforach aksjologicznych rezygnacja ze stereotypu pojawia się nieczęsto i przygodnie, w metaforach epistemologicznych stereotyp nie wystarcza. Operując metaforą, która ma na celu wyjaśnić istotę pracy tłumacza, pragniemy uwiarygodnienia naszej koncepcji, a sposobem najpewniejszym okazuje się

^{2/} *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974. Antologia*, wyb., wstęp E. Balcerzan, A. Jełec-Legeżyńska, B. Kluch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 436. Następne cytaty z tego samego źródła oznaczam w nawiasie skrótem Pp wraz z numerem strony.

^{3/} Z badań najnowszych na szczególną uwagę zasługuje studium Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz *Sprawa między językiem a duchem*, napisane jako przedmowa do przygotowanej do druku antologii młodopolskich wypowiedzi o sztuce przekładu.

^{4/} Szerzej o tym piszę w artykule „Dzień dobry, jam ciotka twa”. W *strefie nieprzekładu*, w: *For East is East. Liber amicorum Wojciech Skalmowski*, ed. by T. Soldatjenkova, E. Waegemaus, Dudley, Leuven 2003, s. 312-323.

prezentacja rozeznania – nie tylko w kwestii przekładu, ale i doświadczeń, do których przekład jest porównywany. Dla przekonania czytelnika, iż przekład wymaga odwołań do klasyki literackiej, co już stanowi brawurowe wykroczenie poza ogólniki, Stefan Flukowski sięga po argumenty muzykologiczne:

Bo przy tłumaczeniu zachodzi proces podobny jak przy interpretacji utworu muzycznego. U jej podstaw zawsze tkwi muzyka klasyczna ze swoją harmonią, kontrapunktem, tonacją, rytmami, dobrze temperowanym instrumentem i wszelkiego rodzaju sposobami czy nawet trickami podchodzenia do materii muzycznej. (Pp, s. 397)

Specjalistyczne kompetencje, służące wyjaśnieniu istoty procesu translacji, dziwnym trafem również dotyczące muzyki, demonstruje Norman Davies:

Sądzę, że przekład jest jak melodia grana na innym instrumencie i w innej tonacji. *Arię na strunę* g Bacha, skomponowaną na skrzypce, da się rozpoznać, jeśli się ją usłyszy zagraną na puzonie w tonacji B-dur. Niektóre aranżacje mogą się okazać niemal tak samo dobre, jak oryginalny układ Bacha. Żadna jednak nie zabrzmi dokładnie tak samo.⁵

W metaforze o celach poznawczych dominuje przeświadczenie, iż – po pierwsze – sztuka tłumaczenia jest wartością godną akceptacji; po drugie, że jej podstawy są dla ogółu odbiorców nazbyt abstrakcyjne, a przeniesione z poziomu abstrakcji na poziom empirii staną mu się bliższe, i po trzecie, że wiedza publiczności literackiej o procesach oraz rezultatach tłumaczenia bywa nikła, gdyż translatorskie tajniki trzeba zgłębiać w doświadczeniu bezpośrednim.

Jednym ze sposobów uwiarygodnienia tezy, iż problemy tłumacza zasługują na upublicznienie, staje się dramatyzm translacji, gdy towarzyszące jej emocje okazują się zbliżone do przeżyć uznawanych za przynależne do procesu twórczego autorów dzieł oryginalnych. Nie bez powodów wiedza translatorów o własnym zawodzie bywa komunikowana jako wiedza bolesna. Daje to nowy asumpt do tworzenia metafor. Od najwcześniejszych refleksji nad trudem i znojem translacji – aż do dziś – eksponuje się, jak określiłem to przed laty, „myśl o tysiącnych przeciwnościach i zawadach, jakie piętrzą się na drodze od oryginału i przekładu”, która „wydaje się morderczym torem przeszkód” (ze *Wstępu* do Pp, s. 16). Skargi i żale utrudzonego nad miarę tłumacza, skazanego na szkołę przetrwania, znajdują wyraz w obrazowych aforyzmach, eksponujących paradoksalność translatorskiego wysiłku. Tłumaczyć to znaczy postępować i odczuwać „tak, jakby ze spętanymi nogami tańczyło się na linie. Owszem, można natężyć uwagę i nie spaść, ale nie można oczekiwać ruchów pełnych wdzięku”, pisał John Dryden (Pp, s. 39). Metaforę spętania spotykamy w licznych świadectwach refleksji nad tłumaczeniem: „Trudno mieć wyraz wdzięku i swobody, kiedy się chodzi w okowach”, pisał Aleksander F. Tytler (Pp, s. 96). Niedawno ten sam paradoks w taki oto aforyzm ujął Karl Dedecius: „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda

sztuki” (Pp, s. 383). Jeżeli w dawnych czasach wizje paradoksalne służyły przeciwstawieniu katorżniczego wysiłku zniewolonego tłumacza – radosnej wolności twórcy dzieł oryginalnych, to w czasach nowszych, kiedy to absurd egzystencjalny stawał się coraz szerzej akceptowaną normą widzenia doli człowieczej, nie zabrakło konceptów absurdystycznych, odnoszących się do arcydzieł poezji oryginalnej. Tymoteusz Karpowicz nazwał poezję Bolesława Leśmiana – „poezią niemożliwą” (i dlatego najdoskonalszą); ta sama „niemożliwościowa” retoryka odżyła w translatoologii. Jako „rzecz prawie beznadziejną” określił „tłumaczenie dzieł filozoficznych” Jarosław Iwaszkiewicz (Pp, s. 344), a Mieczysław Jastrun głosił, iż „sztuka tłumaczenia wierszy graniczy z absurdem, gdyż umieszcza niemożliwość w krainie spełnienia” (Pp, s. 362). Z kolei Anna Kamieńska w spotkaniu niemożliwości z faktycznością upatrywała głównej przyczyny zajmującego nas tu fenomenu: uporczywej żywotności języka metafor w wypowiedziach o sztuce przekładu. „Na określenie tego fenomenu, jakim jest przekład poezji, wymyślono wiele obrazowych metafor. Są one często powtarzane do znudzenia i są tylko jeszcze jednym dowodem absurdalności samego zjawiska” – pisała w szkicu *Pochwała niemożliwości* z 1972 roku (Pp, s. 379).

Nie tylko paradoksy i aporie, ale także rozmaite formy pisarstwa intymistycznego stanowią konsekwencję widzenia przekładu jako bolesnego doświadczenia pisarskiego. W obu wypadkach mamy do czynienia z pokusą przemienienia refleksji naukowej czy krytycznoliterackiej w „czystą” literaturę. Oto w zwierzeniach Karla Dedeciusa spotykają się niemal wszystkie odnotowane tu postaci metafor translatoologicznej: od gry słów do demonstracji wiedzy o świecie, od ogólnej refleksji na temat bólu tłumaczenia do wyznań osobistych; wiązka znaczeń niemieckiego słowa *Übersetzung* (jako „przekładu” i „przeprawy”, także „przekładni”, wreszcie „rozumowania”) staje się podstawą do narracji „rozkwitającej” w stronę autobiografii translatora⁶. A jednak kierunek poznawczy góruje tu nad estetycznym; wszak nie chodzi o spożytkowanie doświadczeń tłumacza czy jego pomysłowości stylistycznej do celów innych niż wykład.

Różnicę między metaforycznym nurtem w translatoologii a literaturą jako autonomiczną dziedziną kultury dobitnie pokazuje niejednakowy status metafor. Z metaforą poetycką nie polemizujemy. Metafory translatoologiczne prowokują do polemiki, odnoszą się bowiem do faktycznego świata, mogą być zatem celne lub niecelne, a i zgoła bałamutne. Gdy powiada Artur Schopenhauer, że „Księgozbiór złożony z przekładów jest jak galeria malarska – zawierająca same kopie” (Pp, s. 144), wolno zarzucić wybitnemu myślicielowi, że gubi z pola widzenia tę subtelność osłowności, iż ambicją kopisty jest obraz, który niczym nie różni się od kopowanego pierwowzoru, podczas gdy przekład z definicji zawiera elementy z pierwowzorem zarówno tożsame, jak i nietożsame. Słynne słowa „pewnego pisarza z epoki elżbietańskiej”, iż wszelki przekład jest jak „lewa strona tureckiego dywa-

^{5/} N. Davies *Przedmowa*, w: E. Tabakowska *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*, Znak, Kraków 1999, s. 7.

^{6/} K. Dedecius *O tłumaczeniu kilka uwag marginesowych*, „Nurt” 1968 nr 8, s. 29.

nu” są – jak zauważa Davies – metaforą ładną, lecz jednak „nietrafną” – „albowiem żaden przekład nie jest integralną częścią oryginału”⁷. Anna Kamieńska, przywołując zrazu własną – zapaśniczą – metaforę tłumaczenia, oddaje w końcu pierwszeństwo metaforze męża:

Transfuzja – ta metafora Jana Śpiewaka – jest jedną z najtrafniejszych, bowiem oddaje właśnie coś z żywotności utworu poetyckiego. Przetaczanie krwi to zabieg precyzyjny, przy którym żywa tkanka przenika w żywe naczynie innego organizmu. (Pp, s. 380)

Metaforą szczególną w analizowanym tu repertuarze pozostaje „duch oryginału”, wespół z towarzyszącymi jej „duchem języka” i „duchem autora”. Te wyrażenia nie odnoszą się już ani do procesu przekładania, ani do tekstu przekładu, lecz oznaczają COŚ, co uobecnia się w tekście, który staje się przedmiotem translacji. Jest owego tekstu – powiedzielibyśmy za Romanem Ingardenem – jakością metafizyczną, którą winniśmy – jak ducha – wyczuć i wywołać, a zadanie to należy najpierw do tłumacza, potem do jego krytyka.

Bolesław Leśmian pochlebnie oceniając trud Konstantego Balmonta, tłumaczącego na język rosyjski dzieła Juliusza Słowackiego, tak oto swój zachwyt wyraża: „Przekłady Balmonta pełnią się czarem, pozyskanym w drodze zapatrzenia się w ducha oryginału i zasluchania się w rytm i ton języka” (Pp, s. 196). Wiele lat później Kamieńska posługuje się tą samą metaforą, domagając się, by „przekład był nie tylko powtórką, ale samoistnym i samodzielnym utworem poetyckim, powstałym z ducha oryginału” (Pp, s. 380)⁸.

W dawniejszych refleksjach synonimem słowa „oryginał” był „wzór” – utrzymywano więc, jak to czynił Stanisław Potocki, iż „tłumaczący przejąć się powinien duchem swego wzoru, czego nie zdoła, jeśli przekłada rzecz o obcym sobie przedmiocie, bez czego przecież raczej tłumaczyć słowa pisarza, jak myśli jego przekładać będzie” (Stanisław Potocki, Pp, s. 103).

„Duch oryginału (duch wzoru)” – zadowoniony w krytyce przekładu – należy do dwóch różnych porządków. Pierwszy wykracza poza przekładoznawstwo, mieści w sobie takie metafory, jak „duch dziejów”, „duch narodu”, „duch czasu”, „duch miejsca”, duch Tassa⁹, (duch języka – Boy, Pp, s. 206; Ernst Cassirer, Pp, s. 402), duch polskiego teatru (Tadeusz Peiper, Pp, s. 203), a także duch wieczny rewolucjonista (Juliusza Słowackiego), duch opowieści (z *Wybrańca* Tomasza Manna), duch Uogólnienia¹⁰. Wyrażenia te sugerują szczególny, sakralny charakter zjawie-

7/ Tamże. Jak widać, sukces ma wielu ojców: o autorstwo metafory „dywanowej” konkurują Cervantes i „pewien pisarz z epoki elżbietańskiej”.

8/ W internecie znalazłem operujące metaforą „duch oryginału” teksty publicystyczne z ostatnich lat, odnoszące się do adaptacji filmowych i do przeróbek dzieł muzycznych.

9/ Zob. *Z ducha Tassa*, red. R. Ociecek, przy współpr. B. Mazurkowej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.

10/ S. Barańczak *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970-1995*, Znak, Kraków 1996.

ska, na które wskazują. Metafora „duch oryginału” różni się od innych, analizowanych metafor wiedzy o przekładzie tym, że nie sugeruje bynajmniej, iż przekład jest zwyczajnym, legalnym, oczywistym faktem kultury, jak lecznictwo, rękodzielnictwo, muzykowanie czy podróżowanie, lecz – przeciwnie – daje do zrozumienia, że tłumaczenie należy do praktyk tajemnych, boć translator sam żadnych duchów co prawda nie stwarza, to przecież z duchami (oryginałów) obcuje, a jeżeli zna swe rzemiosło – potrafi je wywołać i udomowić.

Zarazem gdzie o duchu, tam i o ciele mowa, za „duchem” musimy domyślać się „ciała” („materii”, „substancji”), przy czym „duch” bywa zwykle traktowany jako byt wyższy, istotniejszy. „Ciałem” literackiego pierwowzoru okazuje się jego „litera”, będąca już nie tyle metaforą *sensu stricto*, ile synekdochą „słowa”, które z kolei trzeba czytać jako synekdochę innych właściwości tekstu, materialnych, czyli niższych, a nawet złowieszczych.

Historycznym źródłem metafory dobrego ducha i złej litery jest *II List do Koryntian* św. Pawła, wołającego o „przymierze nie litery, lecz Ducha, litera bowiem zabija, Duch zaś ożywia”. Święty nie zajmuje się przekładem literackim. Komentuje czytanie znaków danych człowiekowi od Boga. W późniejszych przesłaniach adresowanych – w ślad za Pawłem – do tłumaczy, powtarza się z uporem, że i w przenoszeniu tekstu z języka do języka litera zabija ducha; zły przekład (niewolniczy wobec litery i słowa) nazywa się „literalnym” lub co na jedno wychodzi, „dosłownym”.

Tak powstaje kłopotliwy kanon dobrego rzemiosła: nie bardzo wiadomo, co czynić, by przekład został w prostej linii wywiedziony z Ducha Oryginału, wiadomo natomiast, czego czynić w tym zakresie nie należy: tłumaczyć „słowo w słowo” lub „słowo za słowem”.

Potępienie przekładu dosłownego powraca w różnych fazach dziejów piśmienictwa i ogarnia swym zasięgiem wszelkie formy mowy. „*Nec verbum verbo curabis redere*”, ten zakaz Horacego pojawia się w pierwszym polskim traktacie o obowiązkach tłumacza z 1440 roku (Pp, s. 29). „Przekładać słowo od słowa, tegom się nie ważył [...]”, zapewniał swych czytelników Piotr Skarga (Pp, s. 45). A znów Ignacy Włodek – setnie ubawiony nierozumnością tych, którzy oczywistym szkodom tłumaczenia dosłownego zaprzeczają, stwierdzał: „Śmieszne jest bardzo niektórych zdanie, że tłumaczenie i może, i powinno być co do słowa” (Pp, s. 83-84).

„Duch tekstu”, „duch utworu”, „duch dzieła” oznacza wartość cenniejszą niż zewnętrzny kształt czy wygląd (albo powab) tekstu. Ta myśl zachowuje swą ponadczasową aktualność nie tylko w odniesieniu do wypowiedzi językowych, artystycznych i nieartystycznych, ale także wobec wszelkich dzieł sztuki, zwłaszcza gdy mają one swoje adaptacje w innym niż pierwotnie materiale. Rodzi to takie oto metaforyczne spiętrzenia:

Częstokroć malarze portretów, zachowawszy z największą ścisłością kształt, rozmiar i stonunek wszystkich składników twarzy, nie trafiają jednak podobieństwa: dlatego że nie umieją całości nadać tego wyrażenia, które jest dziełem duszy ożywiającej nasze ciało, skutkiem wkorzenionych nałogów i górujących namiętności. Tłumacz, który nie przelał

w siebie duszy oryginalnego pisarza, i który mechanicznej prawie oddany pracy, mniej na moc myśli niż na liczbę wyrazów daje baczenie, taki, mówię, tłumacz, jest w przypadku wspomnianych malarzy. (Euzebiusz Słowacki, Pp, s. 129)

Z postrzegania utworu jako splotu materii i ducha wyrasta bogata i rozgałęziająca się wciąż seria podobnych opozycji, w których spotykamy metafory nowe. W analogicznej funkcji jak „duch” czy „wzór oryginału” pojawia się w poradnikach oraz manifestach translatorskich (w różnych epokach) „rzecz autorowa”, niekiedy po prostu „rzecz”: „nie na słowa, ale na rzecz w tłumaczeniu oglądać się należy”, doradza Franciszek Bohomolec (Pp, s. 71). „Duchem oryginału” bywa też „dusza autora”, lub – jak czytamy w traktacie Ludwika Osińskiego, „święty ogień, jaki pierwotnego wieszczu ożywia” (Pp, s. 113). Zastanawiające, że idea przeistoczenia tłumacza w autora, czyli odgadywanie, jak pisałby tłumaczony autor, gdyby pisał w języku tłumacza, w powojennych dyskusjach w Polsce traktowana jako wynalazek Artura Sandauera, pochodziła z repertuaru translatorskiej krytyki oświeceniowej, która nie miała wątpliwości, iż tajemnica sukcesu tkwi w tym, by „przeistoczyć się, że tak powiem, w swojego autora i pisać pod natchnieniem tegoż ducha, który go ożywia” (Euzebiusz Słowacki, Pp, s. 128). A zatem, wedle Adama Czartoryskiego, jeżeli okaże się, iż „tłumacz nie może wszędzie wydołać należycie autorowi” (Pp, s. 74), klęska go czeka niechybna.

W serii wygenerowanej z opozycji „ducha” i „materii” (bliźniaczo podobnej do treści i formy) pole synonimów „ducha” rozszerza się bezustannie. Jakością metafizyczną, decydującą o niepowtarzalności tekstu, bywa „myśl” utworu, wyrażone w nim „uczucie”, jego „energia” (Friedrich Nietzsche, Pp, s. 191), jego „życie” – przeciwstawione „martwocie” przekładu (Maksym Rylski, Pp, s. 435), wreszcie „dynamika” oryginału (Anna Kamińska, Pp, s. 381). Można odnieść wrażenie, iż wskazując na niedefiniowalne, a zaledwie pozwalające się przybliżyć za pomocą metafory – najważniejsze – cechy dzieła (jako fenotypu), autorzy tych i tym podobnych wypowiedzi pragną utrzymać w mocy przeświadczenie, iż mamy oto do czynienia z niepochwytą tajemnicą sztuki słowa. Pod tym względem nie różni się od Staszica Flukowski; dla pierwszego z nich „duch oryginału” to „Ta istotna, zachwycająca [...] moc. Która ustawicznie ma tu przedstawiać zmysłom, obudzać wielkie uczucie, porywać, unosić duszę” (Pp, s. 99), a dla drugiego – „jakiś nieuchwytny odcień”. I choć mówi się o twórczości oryginalnej, to niekiedy, zdaniem osób życzliwiej oceniających sukcesy translacji, także i tłumacz (kongenialny) może się do nobilitującej twórcy tajemnicy zbliżyć.

Tajemnica wymaga wolności. Jest wolnością. Syci się nią, nie potrafi się bez niej objawić. Ambitny tłumacz dąży do wolności, co oznacza, że usiłuje oddać „mimo więzy miary u rytmu tę samą wolność i swobodę, jaka byłaby piszącego zwyczajnym językiem, którym on bez musu i trudu zmysły i serca zniewala” (Ludwik Osiński, Pp, s. 123).

W tym porządku zniewolenie okazuje się definiowalne, podczas gdy wolność wszelkim więzom się wymyka, także i definicyjnym. (Bez trudu rozpoznamy nad

wyraz żywotne, różniące się jedynie typem inwencji metaforycznej, warianty tego myślenia w kolejnych wznowieniach „liberalnej” koncepcji sztuki, aż do paradygmatu postmodernistycznego). Stajemy oto wobec osobliwej opozycji, w której jeden człon („duch oryginału”) metaforą pozostaje również wtedy, gdy bywa zastępowany mnogością innych metafor, natomiast człon przeciwny („ciało oryginału”) ulega łatwej i bezdyskusyjnej demetaforyzacji (pamiętamy, że „ciało” utworu to tyle, co „litera”, „słowo”, „forma”, „substancja językowa”).

Spór o tłumaczenie „słowo w słowo”, jak większość sporów literaturoznawczych, wynika w dużej mierze z różnic w pojmowaniu „słowa” – już to jako hasła w dwujęzycznym leksykonie, już to jako podstawowej jednostki komunikacyjnej w tekście poetyckim. Jeżeli dosłowność rozumiemy jako słownikową zgodność między oryginałem a przekładem, szybko stajemy się sprawcami przysłowiowej „zdrady”, w takim wypadku tłumaczenie „słowo w słowo” zasługuje na dyskredytację. Inaczej jednak ukształtuje się ocena translatorskiej dosłowności, gdy „słowo” będziemy traktować jako fakt komunikacyjny, czyli to wszystko, co dany sygnał graficzny, rozpoznawalny w danym tekście jako osobna część mowy, komunikuje oraz implikuje. Tak pojmowana dosłowność translacyjna okaże się zadaniem niemalże niewykonalnym. Tłumaczyć dosłownie to tyle, co ustanawiać pełną odpowiedniość znaków i przypisanych im znaczeń w dwu różnych językach, operując tożsamością barw emocjonalnych, adekwatnością pól asocjacyjnych, ekwiwalencją sensów kulturowych, identycznością nastawień na rzeczywistość empiryczną oraz – zaprojektowanych w każdym słowie – sposobów jej postrzegania i wartościowania.

Powiada Korniej Czukowski, dwudziestowieczny, utalentowany znawca „wysokiego kunsztu” tłumaczenia: „Nie literę literą trzeba oddawać w przekładzie, lecz (jam gotów to powtarzać tysiąc razy) uśmiech – uśmiechem, muzykę – muzyką, tonację duchową – tonacją duchową” (Pp, s. 432). W tym ostrzeżeniu ujawnia się dobitnie paradoks koncepcji zwalczającej przekład „słowo w słowo”. Wszak zazwyczaj ostrzega się przed czymś, co jest łatwe i prawdopodobne (w przeciwnym razie – jakież sens miałyby przestrogi?). Tymczasem tłumaczenie „słowo w słowo” wcale do łatwo osiągalnych nie należy, stanowi byt hipotetyczny, który w praktyce artystycznej uobecnienia się nad wyraz rzadko. A skoro tak, dla tłumacza staje się arcytrudnym wyzwaniem. Na czym polegałaby rozbieżność między słowem a jego „uśmiechem”, „muzyką” i „tonacją duchową”? Rozumiejąc słowo jako komunikacyjną pełnię – przekład „słowo w słowo” musiałby zostać oceniony wcale nie jako naganna, lecz, odwrotnie, jako idealna – a zarazem utopijna – postać translacji.

Tłumaczenie artystyczne bezustannie kwestionuje równoważność słów różnojęzycznych, którą sugerują leksykony. Proces tłumaczenia ukazuje, iż między słowem a słowem w języku docelowym i wyjściowym nie ma ani stabilnych podobieństw, ani raz na zawsze uzgodnionych różnic. Wyrazy i wyrażenia frazeologiczne języka oryginału i języka przekładu na przemian różnią się i upodabniają do siebie na wielu poziomach brzmienia i znaczenia, wyzwalają raz odmienne, a kie-

dy indziej niemal identyczne impulsy wierszotwórcze, z reguły też odzywają się w nich lokalne rodowody i regionalne biografie słów, różnicujące się w lekturach indywidualnych.

Skoro przekład „słowo w słowo” jest utopią, w której doskonałość tłumaczenia spotyka się z niemożliwością, nie należy się dziwić, że nieliczni zwolennicy dosłowności – operują paradoksami. Gdy Aleksy Kruczonych i Julian Przyboś – niezależnie od siebie – opowiadali się za przekładem dosłownym poezji, czy, jak to nazwał Kruczonych, „słownikarskim”, ich tezy wynikały z przesłanek o zasadniczej niemożliwości tłumaczenia artystycznego (przekład dosłowny wydawał się mniejszym złem). Dla Kruczonych wartość pierwszą poezji stanowiła jej strona brzmieniowa, dlatego wołał zastąpić translację transliteracją, do której dodawałoby się „bryk” w postaci tłumaczenia filologicznego (Pp, s. 62). Z kolei Przyboś twierdził, że w najwybitniejszych, nowatorskich poematach niepowtarzalne są psychologiczne, autorskie genyzy wiersza, zwane sytuacjami lirycznymi. I właśnie takich wierszy „nie można przekładać, można tylko – tworzyć lub obcy tekst w przybliżeniu opisać, to jest podać słowo po słowie, dosłowne brzmienie oryginału. Czuły słuchacz dośpiewa sobie poezję z surowej dosłowności” (Pp, s. 343).

Praktycznym powodem dawnych ostrzeżeń przed literalnością przekładu była konieczność ochrony języków „docelowych” przed kalkowaniem obcej składni. W istocie bowiem „dosłowność” oznaczała tu nasamprzód „doskładniowość”. A przecież i owe kalki nie zawsze uchodziły za szkodliwe. Reguła dopuszczała wyjątki. Obronę obcojęzycznego szyku w mowie rodzimej znajdujemy u św. Hieronima, który co prawda „wprost i otwarcie” oświadczał, „że w tłumaczeniu pism greckich” wyraża „nie słowo za słowem, ale myśl za myślą”, a jednak wyjątek czynił dla Biblii, „gdzie i porządek słów kryje tajemnicę” (Pp, s. 49). Analogiczną, szczególną rolę kolejności słów, nieporównanie donioślejszą niż w komunikacji potocznej, przypisuje się dziełom poezji. (Zwracali na to uwagę i starożytni, i Gotthold Ephraim Lessing.) A więc i kalka składniowa w tłumaczeniu poetyckim nie zawsze musi być grzechem, może sprzyjać deautomatyzacji stereotypów rodzimych, dawać efekt uniezwyklenia. O uznanie takiej możliwości upominał się w swym translatorskim manifestie Witold Wirpsza, głosząc prowokacyjnie, iż „rzetelność znaczy dosłowność”¹¹.

Uznanie ograniczonych praw tłumaczenia dosłownego w translacji poetyckiej łączy się w sposób naturalny z myśleniem o tekstach w kategoriach lingwistyki i poetyki. Mamy tu do czynienia z innym niż „duchologiczne” spojrzeniem na literaturę, z poszukiwaniem w niej miejsc i jakości definiowalnych, pozwalających się racjonalnie uchwycić przy pomocy terminów badawczych. W tym paradygmacie nie tylko „ciało” tekstu, ale i jego „duch” ulegają demetaforyzacji. To, co wydaje się duchem oryginału, tu bywa określane jako jego „idea” lub „idee” (Tadeusz Peiper, Pp, s. 205). W szkicu Wacława Borowego *Boy jako tłumacz* znajdujemy całą wiązkę terminów demetaforyzujących „ducha”, a więc: „ekspresja

oryginału” (Pp, s. 211), „koloryt poetycki” (s. 218) „styl” (s. 218, 222), „charakter stylowy” (s. 219), „ton stylowy” (s. 221). Z kolei w pracach Walerego Briusowa, Jefima Etkinda, w wypowiedziach Juliana Tuwima, w manifestach Stanisława Barańczaka pojawia się w tej samej funkcji termin „dominanta”. Nie mechaniczne zastąpienie metafory terminem jest tu celem finalnym, lecz ukazanie, iż oba człony opozycji mieszczą się w tej samej rzeczywistości, należą bowiem do struktury tekstu. Oto oryginał, wiersz Leopolda Staffa *Podwaliny*:

Budowałem na piasku
I zwało się
Budowałem na skale
I zwało się
Teraz budując zaczął
Od dymu z komina

Rosyjski przekład Borysa Słuckiego nosi tytuł *Fundamenty*¹²

Ja stroił na piaskie
I razwalił
stroił na skale
I razwalił
Tępier' nacznu stroit'
Na dymie

Przekład (filologiczny) przekładu: *Fundamenty*: Budowałem na piasku /
I rozwalił się / Budowałem na skale / I rozwaliło się / Teraz zaczął budować /
Na dymie

W wariacie zaproponowanym przez rosyjskiego tłumacza cztery pierwsze wersy są przełożone niemalże dosłownie. Nic nie traci na tym poetyckość tłumaczenia. Odstępstwo od „lityry”, zarazem od „ducha”, pojawia się w dwóch wersach finalnych. Zmienia się przestrzeń, ściślej: ruch w przestrzeni. W wierszu Staffa podejmowany dwukrotnie ruch z dołu do góry, od podwalin ku (domyślnemu) „dymowi z komina”, po drugiej nieudanej próbie zostaje odwrócony, a budowlane plany przez samego budowniczego sprowadzone są do absurdu. Nie da się wznieść budowli z góry na dół, od dymu z komina ku podwalinom. W utworze rosyjskim pozostaje zachowany wciąż ten sam, w trzech kolejnych próbach budowania, kierunek ruchu. Po raz trzeci ma być podjęty identyczny trud. Dym jako fundament może oznaczać triumf absurdu, jak w oryginale. Ale nie musi. W rozwiązaniu Słuckiego mamy prawo dostrzec polityczną aktualizację i ów snujący się po ziemi dym potraktować jako metonimię zniszczeń wojennych (bombardowań, pożarów etc.). W takim ujęciu absurd zostaje oddalony: na zgłiszczach można budować.

^{11/} W. Wirpsza *Rzetelność znaczy dosłowność*, „Nowa Kultura” 1962 nr 11.

^{12/} L. Staff *Stichi*, Moskwa 1973, s. 196.

Tego rodzaju analizy zdają się potwierdzać tezę, iż w tłumaczeniu żadna decyzja nie odnosi się tylko do „ducha” (z wyłączeniem „litery”), ani tylko do „litery” (z wyłączeniem „ducha”). Różnica postaw wykracza tu poza teorię przekładu. Jest konfrontacją dwóch wizji utworu literackiego: treściowo-formalnej oraz strukturalnej.

*

– A pan po której stronie jest w tym sporze? – zapytali mnie w czerwcu bieżącego roku (2005) słuchacze krakowskiego, translatologicznego kursu Elżbiety Tabakowskiej, prowadzonego „w duchu” kognitywistycznym. – Czym dla pana jest „duch oryginału”?

Odpowiedziałem: – Poetyką tekstu. A dla was?

– Językowym obrazem świata – oświadczyli bez wahania młodzi translatologowie. Strukturalizm i kognitywizm nigdy dotąd nie były tak blisko siebie.

Tamara BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ

Morfologizm w literaturoznawstwie rosyjskim 1920-1939

Biologia jako wzorzec metodologiczny i źródłowa domena pojęciowa naukowych metafor

Biologistyczne nastawienie rosyjskiego literaturoznawstwa pierwszych dekad XX wieku pozostaje wciąż słabo rozpoznane. Biologizm uczonych z tak rozmaitych metodologicznych wyznań, jak rosyjski formalizm (sam zresztą wielopostaciowy), symbolizm z ducha Aleksandra Potebni, paleontologia folkloru na modłę Aleksandra Wiesiełowskiego i Lwa Szternberga, paleontologiczna semantyka kulturowa spod znaku Nikołaja Marra, wreszcie – nieoczekiwany w tym zestawieniu – biologizm czcicieli fenomenologii Gustawa Szpeta – stanowił wycinek problematyki dużo rozleglejszej niż teoretycznoliteracka. I nie chodzi tu tylko o dostrzeżenie paraleli myśli teoretycznej z nurtami organicznymi w literaturze rosyjskiego modernizmu – mitotwórstwem kubofuturystów, antropokosmizmem OBERIU-tów, ruchem biokosmicznym lub lamarkizmem akmeistów¹. Zasadniczo pre- i antydarwinistyczna orientacja rosyjskiego literaturoznawstwa pozwala też rozrysować

^{1/} Zob. zwłaszcza A. Pomorski *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX-XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatonowa)*, Open, Warszawa 1996; B. Szyfrin, *Maski i jestestwo: morfologiczeskaja tiema Daniila Charmsa. Szkoła organiczeskogo iskusstwa w russkom modierinizmie*, „Studia Slavica Finlandensia” Helsinki 1999 t. XVI/2; *Litieraturnyje manifesty ot simwoliczma do naszych dniej*, sostaw. i predisl. S. Dżymbinow, Moskwa 2000.

jego wielostronne korelacje z historiozoficznymi, antropologicznymi i społeczno-politycznymi tendencjami w Rosji Radzieckiej, które wskrzeszały idee biologii romantycznej, zwłaszcza lamarkizm². Teoretycznoliteracki biologizm włączał się bowiem w nurt witalistyczny, uznawany za jedną z dominant modernistycznej formacji umysłowej³.

W drugiej dekadzie XX stulecia rosyjska myśl literaturoznawcza weszła w znak morfologizmu⁴. Posługując się tym pojęciem wyłączam jego wtórne konotacje językoznawcze⁵ oraz historiozoficzne⁶. To właśnie biologia, a nie lingwistyka, posłużyła morfologom za wzorzec metodologiczny i źródłową domenę pojęciową naukowych metafor⁷.

Rosyjskie morfologie literackie aktywizowały zatem ujęcia konceptualne właściwe przyrodoznawstwu. Nie przeczy temu fakt, że związani z Opojazem morfologów – Aleksandr Reformatycki i Wiktor Winogradow – przeszli ostatecznie na pozycje lingwistyczne, a paleontologiczne koncepcje Olgi Freudenberg, Wasilija Abajewa, Iwana Tołstoja oraz Władimira Proppa krystalizowały się w horyzoncie jafetydo-

logii⁸. Czym była Marrowska koncepcja jedności glottogonicznego procesu i stałości teleologicznego rozwoju języków celnie wyłożył Osip Mandelsztam, nazywając ją „jafetyckim lubomudriem”. Jafetydologię spokrewnił zatem z programem moskiewskich idealistów – czcicieli „organicznej” metafizyki Schellinga, filozofii przyrody Okena i Goetheańskiego przyrodoznawstwa⁹. Jedyny bodaj wyjątek od biologizycznej reguły w rosyjskim literaturoznawstwie morfologicznym stanowi morfologia bajki Aleksandra Nikiforowa, w której folklorysta, uznawany za prekursora Proppa, opierał się na podwójnej paraleli: między prawidłami fabularnej kompozycji a regułami syntaktycznymi oraz między strukturą bajki a morfologiczną strukturą słowa¹⁰.

Genezy rosyjskiego morfologizmu nie tłumaczy teoria samoródtwa, choć świeciła ona triumfy i obdarzana była znaczną mocą wyjaśniającą tak w Opojazdowej morfologii literatury, jak w antyformalistycznej morfologii Freudenberg¹¹. Trudno o dobitniejsze wysłownienie odwiecznych poznawczych przeświadczeń biologistów¹² niż teoretycznoliteracki manifest Olgi Michajłowny z 1925 roku: „Ostre

- 2/ Na podłożu społecznego neolamarkizmu wykrystalizowały się takie koncepcje, jak m.in. socjobiologia N. Fiodorowa, empiriomonizm i tektologia A. Bogdanowa oraz inspirowane gleboznawstwem idee bio-i noosfery W. Wiernadskiego. Omawia je A. Pomorski (*Duchowy proletariusz...*), ujawniając ich wieloaspektowe związki z niemiecką biohistoriozofią.
- 3/ Zob. W. Bolecki *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002 nr 4, s. 24.
- 4/ Za wyznacznik rosyjskiego literaturoznawstwa lat dwudziestych uznają morfologizm m.in.: P. Steiner, S. Davydov *The Biological Metaphor in Russian Formalism: The Concept of Morphology*, „Sub-Stance” 1977 Vol. 16; P. Steiner *Russian Formalism. A Meta-poetics*, Ithaca 1984, s. 68-98; V. Toporov *A Few Remarks on Propp's „Morphology of the Folktale”*, w: *Russian Formalism: A Retrospective Glimpse*, ed. by R.L. Jackson, S. Rudy, New Haven 1985; W. Iwanow, W. Toporov *Invariant w transformacji w mifologicznych i folklornych tekstach. Typologiczskie issledowanija po folkloru. Sbornik statiej pamjati Władimira Jakowlewicza Proppa (1895-1970)*, Moskwa 1975, s. 44-48.
- 5/ Utrwalone np. w opozycji „morfologizmu” i „semantyzmu” W. Winogradowa *Osnownyje woprosy sintaksisa priedłożenija*, w: tegoż *Issledowanija po russkoj grammatike*, Moskwa 1975.
- 6/ Zyskało je w pismach G. Fłorowskiego (*Jewrazijskij soblazn*, „Sowriemiennye zapiski”, Paryż 1928) i w rosyjskim rezonansie Spenglerowskiego *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (przekład ros. 1923). Zob. N. Bierdiajew, Ja. Bukszpán, F. Stiepun, S. Frank *Oswal'd Szpiengler i „Zakat Jewropy”*, Moskwa 1922.
- 7/ Wbrew zacierającym eksponenty biologizmu odczytaniom np. *Morfologii bajki* W. Proppa w zachodnim literaturoznawstwie opartym o wzorzec strukturalizmu de Saussure'owskiego, a następnie – gramatykę transformacyjno-generatywną i glossematykę.

- 8/ Związki Proppa z marryzmem uwidaczniają się zwłaszcza w *Istoriczeskich kornicach wolszebnij skazki* (1946) oraz w zbiorze: *Folklor i diejstwitiel'nost'. Izbrannyje stat'i*, red. B. Putilow, Moskwa 1976. Oddziaływanie szkoły jafetyckiej na historyczno-typologiczne badania starożytników-orientalistów i folklorystów (w tym również Proppa) omawiają: B. Putilow *Metodologija srawnitiel'no-istoriczeskogo izuczenija folkloru*, Leningrad 1976, s. 39-42; I. Sorlin *Aux origines de l'étude typologique et historique du folklore. L'Institut de linguistique de N. Ja. Marr et le jeune Propp*, „Cahiers du monde russe et soviétique” 1990 nr 2-3. Założenia lingwistycznej paleontologii Marra wyklada np. W. Alpatow *Istorija odnogo mifa. Marr i marryzm*, Moskwa 1991.
- 9/ Zob. O. Mandelsztam *Putieszestwie w Armeniju*, w: tegoż *Sobranije soczinienij w czetyriech tomach*, Moskwa 1991, t. 3; Z. Kamiński *Moskiewskij krużok lubomudrow*, Moskwa 1980.
- 10/ Zob. A. Nikiforow *K woprosu o morfologičeskom izuczenii narodnoj skazki*, „Sbornik statiej w czest' akad. A. Sobolewskiego”, Leningrad 1928; H. Jason *Precursors of Propp: formalist theories of narrative in early Russian ethnopoetics*, Amsterdam 1977. Folklorysta dokonał rozróżnienia między stałymi „działaniami rdzennymi” a podlegającymi zmianom i multiplikacji działaniami afiksalnymi (prefiksalnymi, sufiksalnymi i fleksyjnymi).
- 11/ Formalistyczna teoria „samorożwoju” fabuł i konwergencyjnego powstawania motywów uznawana jest za schedę po A. Wiesiełowskim. Zob. m.in. O. Freudenberg *Poetika sjużeta i žanra*, podgot. tekst i obszczaja ried. N. Braginskoj, Moskwa, 1997, s. 20-22; *Celewaja ustanowka kollektiwnoj raboty nad sjużetom Tristana i Isol'dy, Tristan i Isol'da. Ot gieroini lubwi feodal'noj Jewropy do bogini matriarchal'noj Afriewrazii*, kollektiwnyj trud Siektora siemantiki mifa i folkloru pod ried. akad. N. Marra, Leningrad 1932, s. 5.
- 12/ Założenia biologizmu romantycznego i pozytywistycznego referuje S. Skwarczyńska *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*, t. 1, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1948, s. 41-59 i 135-155.

rozgraniczanie zjawisk duchowych od fizycznych przypomina archaiczne rozgraniczenia w jednym i tym samym obiegu cielesnej krwi żyłnej od uduchowionej tętniczej [...] od czego by nie zacząć, naukowy rezultat winien być ten sam”¹³. Trudno też o radykalniejsze ontologiczne implikacje utożsamienia domeny ducha i materii niż przenoszenie na twór literacki pojęcia życia w sensie biologicznym oraz przypisywanie mu dyspozycji ewolucyjnych, struktury i funkcji organizmu naturalnego: cech morfologicznych, anatomicznej budowy i procesów fizjologicznych¹⁴. Literaturę konceptualizowaną jako przyroda organiczna rosyjscy morfologowie czynili obszarem działania praw odkrywanych przez biologów, a literaturoznawstwo stawiało się rozgłośnią biologicznych odkryć. „Życie słowne – ogłaszał Hylaejczyk Nikołaj Burluk – jest tożsame z biologicznym, w nim także królują twierdzenia w rodzaju darwinowskich i de-vriesowskich”¹⁵.

Tego typu deklaracje składano nie tylko w futurystycznych manifestach, ale i w dyskursie naukowym. Olga Freudentberg wykladała modelowaną na wzór dwóch teorii: filembriogenezy Aleksieja Siewiercowa oraz nomogenezy Lwa Berga koncepcję embriologii tropów w sposób tak hermetyczny, że Lew Szczerba nazywał jej biologizyczne idee naukowym *zaumem*¹⁶. Natomiast Boris Jarcho, największy biologista wśród rosyjskich formalistów¹⁷, ustanawiał prawidłowości historycznego rozwoju form dramatycznych w oparciu o całą wiązkę praw biologicznych, wykładanych *expressis verbis*: Siewiercowowskie prawo morfofizjologicznego postępu, zasadę morfologicznej koordynacji organów, prawo kompensacji Geoffroy Saint-Hilaire’a, łączone z Goetheańską teorią typu morfologicznego, prawem ewolucyjnej ciągłości Leibniza, prawem nieodwracalności ewolucji paleobiologa Luisa Dollo,

prawem niezależności cech z genetyki Jurija Filipczenki, wreszcie – z prawem synowskiej regresji Sir Francis Galtone¹⁸. Rozpoznane morfologiczno-ewolucyjne prawidłowości gatunku dramatu Boris Jarcho podporządkowywał ogólniejszemu prawu „ewolucji falowej”, podejrzewając, że jego działanie w literaturze „jest o wiele rozleglejsze, niż da się obecnie przejrzeć”¹⁹.

Przeszczepianiu formuł biologicznych na grunt badań literackich towarzyszyło przekonanie o zbieżności i porównywalnej ścisłości rozpoznawanych w obu dziedzinach. Twórca „metodologii ścisłego literaturoznawstwa” głosił nawet, że nauki o literaturze są tworem homologicznym wobec przyrodoznawstwa²⁰. Mykologiczne, parazytologiczne i paleontologiczne metafory uczonego, spisującego historię naturalną gatunków literackich, wynikały z przekonania, że typologiczna bliskość obiektów biologicznych i filologicznych wymaga jednakowych metod badawczych, a jeśli to możliwe – również jednakowego języka opisu²¹.

O tym, że biologizm w rozpoznaniach rosyjskich literaturoznawców nie był tylko retorycznym ozdobnikiem, ale wykładnikiem postawy poznawczej, świadczy też naukowe piśmarstwo Andrieja Bielego. Rytm, styl i zgłoska to – w ujęciu symbolisty układającego morfologiczny traktat o formalnej budowie utworów Gogola – trzy typy „tkanek słownego organizmu, jak nabłonek, mięśnie i tkanka łączna, które przeniknięte są nerwami formotwórczego procesu”²².

Tak zwana metoda formalna, czyli morfologiczna

Chociaż pojęcie morfologii uzyskało status podstawowej kategorii teoretycznej w nieomal całej rosyjskiej nauce o literaturze lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, zasięg morfologizmu zawęża się zwykle do naukowej aktywności założycieli tzw. szkoły formalnej, którzy preferowali nazwę „szkoła morfologiczna”²³.

13/ O. Freudentberg *Sistema literaturnogo szużeta*, „Montaż: Literatura. Iskustwo. Tiatr. Kino”, Moskwa 1988, s. 219.

14/ O trojakim podobieństwie formalnym między utworem literackim a organizmem biologicznym zob. np. B. Jarcho *Granicy naucznoego literaturowiedienija*, „Iskustwo” 1925 nr 2, s. 59.

15/ N. Burluk *Supplementum k poetičeskomu kontrapunktu* [1914]; cyt. za: *Literaturnyje manifesty ot simwoliczma do naszych dnjej*, s. 153.

16/ Problem ten omawiam w artykule *Obraz – pojęcie – narracja: „noologia” Olgi Michajłowny Freudentberg*: w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, IBL, Warszawa 2004.

17/ Uczestnik Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, a następnie profesor poetyki teoretycznej w leningradzkiej GACHN otwarcie deklarował, że jego metoda, w przeciwieństwie do „klasycznej” metody Opojazdu, nie jest nauką rewolucyjną, lecz przedłużeniem pozytywistycznej metodologii naukowej. Zob. B. Jarcho *Mietodologija tocznoego literaturowiedienija (nabrosok plana)*, wstęp. stat’ja, podgot. teksta M. Gasparow, „Kontiekt. Litieraturno-teorietičeskie issliedowanija” 1983. Otwietst. ried. P. Palewskij, Moskwa 1984, s. 195. Przedstawiane tu rozpoznania wskazują jednak na potrzebę rewizji przekonań o antypozytywistycznym nastawieniu rosyjskiej szkoły formalnej.

18/ B. Jarcho *Raspriedielenije rieczy w pjatiaktoej tragiedii (K woprosu o klassicizmie i romantizmie)* [1928], podgot. teksta, publikacja i primiecz. M. Akimowej, przedisl. M. Szapira, „Philologica” 1997 t. 4, nr 8/10.

19/ Tamże, s. 254.

20/ B. Jarcho *Mietodologija tocznoego literaturowiedienija*, s. 236. Jak informuje odkrywca Jarcho – Gasparow, w archiwum uczonego zachowały się konspekty publikacji z zakresu systematyki, embriologii, genetyki i metodologicznych problemów biologii, których marginesy wypełnione są literackimi analogiami biologicznych ustaleń (tamże, s. 195).

21/ Zob. niepublikowaną redakcję rozprawy B. Jarcho *Mietodologija tocznoego literaturowiedienija*, cyt. wg B. Jarcho *Raspriedielenije rieczy w pjatiaktoej tragiedii*, s. 264.

22/ A. Bielyj *Mastierstwo Gogola. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1934 mit einer Einführung von D. Tschizewskij*, München 1969, s. 40.

23/ Zob. W. Szklowski *Litieratura i kinematograf*, Berlin 1923, s. 50.

Hasłową metodę formalną, czyli morfologiczną, utrwaliły zarówno metateoretyczne wypowiedzi samych adeptów szkoły i ówczesne rozumowane bibliografie rosyjskiego literaturoznawstwa²⁴, jak wystąpienia krytyczne wobec „naukowego salierizmu”²⁵ oraz późniejsze oceny formalistycznej spuścizny w światowym literaturoznawstwie²⁶.

Za prawodawcę synonimicznych użyc pojęć „formalny” i „morfologiczny” uznaje się Borisa Eichenbauma, który w monografii o kompozycyjnych i stylistycznych chwytach Tołstoja odsłaniał swój metodologiczny warsztat: „metodę tę zwykło się u nas opatrywać mianem «formalnej», chociaż chętniej przydałbym jej nazwę morfologicznej, w odróżnieniu od innych (psychologicznej, socjologicznej itd.), dla których przedmiotem badania jest nie sam utwór artystyczny, lecz jakoby «odzwierciedlana» w nim rzeczywistość”²⁷. Eichenbaumowska konwersja pojęciowa niosła podwójną korzyść: umożliwiała wycofanie niejednoznaczności i deprecjującego epitetu „formalny”, a zarazem oferowała adekwatne i precyzyjne określenie nowej metody analizy²⁸. Moment morfologicznego przełomu w badaniach literackich – „nie osobistego i nie przypadkowego, ale znamienne i organicznego” zarejestrował Eichenbaum, unaoczniając metodologiczne i stylistyczne rozpiętnięcie zbioru *Skwóz’ literatury*²⁹.

24/ Zob. m.in. A. Bagrij *Formal’nyj metod w literaturie (bibliografija)*, Władikawkaz 1924; S. Bałuchatyj *Tieorija literatury. Annotirowannaja bibliografija. I. Obszczije woprosy*, Leningrad 1929, s. 60-70.

25/ Zob. m.in. P. Miedwiediew *Uczenyj salerizm (O formal’nom (morfologiczeskom) metodie)* [1925], M. Bachtin (Pod maskoj) *Friejdizm. Formal’nyj metod w literaturowiedienii. Marksizm i filosofija jazyka. Stat’i*, sostaw., tiekstologicz. podgot. I. Pieszkowa, komment. W. Machlina, I. Pieszkowa, Moskwa 2000, s. 6-17, s. 6, 7, 16, 17; I. Oksenow *Nieskol’ko slow o tak nazywajemom formal’nom (morfologiczeskom) metodie*, w: *O kompozicii „Dwienadcati”*, „Kniga i Riewolucija” 1923, nr 1(25); M. Bachtin *K woprosam metodologii estetiki slowiesnogo tworczestwa* oraz komentarze N. Nikołajewa, w: M. Bachtin *Sobranije soczinienij*, t. 1: *Filosofskaja estetika 1920-ch godow*, ried. S. Boczarow, N. Nikołajew, Moskwa 2003, s. 267 i 742.

26/ Zob. m.in. *Morfologiczeskij (formal’nyj) metod w literaturowiedienii (istoriko-bibliograficeskaja sprawka)*, w: *Chriestomatija po tieoreticeskomu literaturowiedieniju*, izd. podgotow. I. Czernow, Tartu 1976; V. Toporov, *A Few Remarks...*, s. 252; V. Erlich *Russian Formalism. History-Doctrine*, with a Preface by R. Wellek, The Hague 1955, s. 145, 217, 219; P. Steiner, S. Davydov *The Biological Metaphor...*

27/ B. Eichenbaum *Mołodoj Tołstoj*, Peterburg/Berlin 1922, s. 8.

28/ W. Szklowski *Pamiatnik naucznoj oszybki* [1930], „Nowoje Litieraturnoje Obozrienije” 2000 nr 44, s. 155.

29/ Zob. B. Eichenbaum *Priedisłowie*, w: tegoż *Skwóz’ literaturu. Sbornik statiej* [1924], ed. by C.H. Van Schooneveld, 'S-Gravenhage 1962, s. 3. Estetykę morfologiczną reprezentowały w zbiorze szkice: *Kak sdielana „Sziniel”* Gogolja, artykuły: *O Lwie Tołstom*, *O krizisach Tołstogo*, *O tragiedii i tragiczeskom*, *Illuzija skaza Problema poetiki Puszkina*, *O prozie M. Kuzmina*, *Mielodika sticha*, *Sud’ba Błoka*, *Niekrasow*.

Z rozpoznania w zakresie rosyjskich praktyk literaturoznawczych pierwszych dekad XX wieku wynika jednak, że działalność Opojazowego triumwiratu (Eichenbauma, Szklowskiego, Tynianowa) była zaledwie zawiązkiem teoretycznoliterackiego morfologizmu w Rosji – jeśli nie liczyć jego prehistorii m.in. w postulatach morfologii i fizjologii bajki Aleksandra Wiesiełowskiego. To właśnie jemu przypisuje się wprowadzenie do rosyjskiego dyskursu literaturoznawczego zarówno pojęć „morfologia” i „metoda morfologiczna” oraz wydzielenie najstarszych morfologicznych jednostek: fabuły i motywu³⁰. Morfologia Wiesiełowskiego polegała na badaniu motywów oraz układów fabularnych i gatunkowych migrujących w różnych kulturach i dających się ujawnić w analizie porównawczej ich wielopostaciowych realizacji. Wykrywane w takiej konfrontacji wielkości stałe były następnie porządkowane w ciągi zaś zbieżności zjawisk literackich – objaśniane paralelizmem psychologicznym i jednorodnością faz rozwoju społeczeństw. Tę „Wiesiełowską” proveniencję literaturoznawczej morfologii w Rosji potwierdza historyczno-taksonomiczna *Morfologija romana* wykładowcy Uniwersytetu Helsińskiego i popularyzatora Kierkegaarda w Rosji – Karła Tiandera, zamieszczona w zbiorze upowszechniającym poetykę historyczną Aleksandra Nikołajewicza i opatrzona komentarzem, poświęcającym metodologiczną zawisłość skandynawisty od ustaleń rosyjskiej szkoły porównawczo-historycznej³¹. Jeśli jednak Wiesiełowski badał morfologię anonimowych i uschematyzowanych gatunków ludowych, to Tiander stosował jego metodę na obszarze, który dotychczas nie był analizowany z tego punktu widze-

Za najbardziej reprezentatywne dla aktywności rosyjskiej szkoły morfologicznej uznawane są też m.in.: *Razwiertywanie szużeta* W. Szklowskiego (Pietrograd 1921), *O kompozicii turgieniewskich romanow* W. Hippiusa (*Wienok Turgieniewu 1818-1918. Sbornik statiej*, Odiessa 1919) i *Szużetnoje postrojenije* B. Tomaszewskiego (*Tieorija literatury*, Moskwa-Leningrad 1928). Zob. też G. Winokur [rec. z:] B. Eichenbaum *Skwóz’ literaturu, Filologiczeskije issledowanija. Lingwistika i poetika*, otwiet. ried. G. Stiepanow, W. Nieroznak, Moskwa, 1990, s. 81-82.

30/ Zob. I. Szajtanow *Klassiczeskaja poetika nieklassiczeskoj epochi. Była li zawierszena „Istoriceskaja poetika”?*, „Woprosy literatury” 2002 nr 4; I. Shaitanov *Aleksandr Veselovskii’s Historical Poetics: Genre in Historical Poetics*, „New Literary History” 2001 nr 32. Prawdopodobnie morfologizm zostały wyłożone w: A. Wiesiełowski *Iz liekkii po tieorii eposa* [1884] oraz *Poetika szużetow*, w: tegoż *Istoriceskaja poetika*, ried., wstupil. stat’ja i primiecz. W. Żyrmunskiego, Moskwa 1940, zwł. s. 455, 459, 494-500. Doniosłość rozłączenia motywu i fabuły dla rosyjskich badań morfologicznych akcentują: W. Propp *Russkaja skazka* Moskwa 2000, s. 192; W. Propp *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 47-49; W. Szklowski *Swjaz’ prijemow szużetosłoženija s obszczimi prijemami stilja*, w: tegoż *O tieorii prozy*, Moskwa 1929.

31/ K. Tiander *Morfologija romana. Woprosy tieorii i psichologii tworczestwa*, t. 2, wyp. 1 (*Opyt popularyzacii „Istoriceskoj poetiki” Aleksandra N. Wiesiełowskiego dla wyszych i sriednich uczebnych zawiedienij*). *Sinkrietizm w poezii. Drama. Epos. Roman. Lirika. Stat’i gg.: K. Tiandiera i F. Kartaszowa*, ried. B. Lezin, Moskwa 1909.

nia. Przedstawiał w porządku chronologicznym wielonurtowy rozwój powieści europejskiej – od przygodowej hellenistyczno-aleksandryjskiej po dziewiętnastowieczną powieść realistyczną. Tropił powtarzalność schematów fabularnych, a na podstawie zaobserwowanych zbieżności tematycznych przeprowadzał systematykę odmian nowożytnej powieści, odzwierciedlającą przemiany społeczne.

Do prehistorii rosyjskiego morfologizmu należą też: „literacka histologia” Potiebniasty Josifa Mandelsztama, która zaskarbiła sobie miano poprzedniczki morfologii wczesnoformalistycznych³², oraz embriologiczno-fenomenologiczna teoria literatury metafizyka-darwinisty Władimira Płotnikowa³³. Ta ostatnia wpisywała się w nurt rozpoznania rosyjskiej szkoły ewolucjonistycznej, której przedstawiciele ideę biologicznego transformizmu wprowadzali do badań literackich na długo przed Ferdinandem Brunetierem³⁴.

Uznawanie (jak dotychczas) metody morfologicznej za typowy fortel formalistów³⁵ prowadzi do ujednolicenia ich biologizacyjnych propozycji teoretycznych i wyłączenia z pola uwagi refleksji morfologicznej o innych niż Opojazowe źródłach. Częściej zaś skutkuje doszukiwaniem formalistycznych korzeni do wszystkich realizacji morfologizmu. Taki los spotkał na przykład morfologię bajki Proppa. Tymczasem nie była ona koncepcją preformowaną (czyli wedle głośnej wówczas w Rosji idei biologicznej – załążkowo już całkowicie wykształconą, a następnie tylko wzrastającą) w teoriach *sjużetosłożenija* z kręgu Opojazdu i Moskiewskiego Koła Lingwistycznego³⁶, ale wielostronnie i ewolucyjnie skorelowaną zarówno z morfologizmem założycieli rosyjskiej szkoły formalnej (zasadnie wskazywanym

jako genetycznie jej bliski), z komponemowo-dynamistycznymi analizami satelitów Opojazdu i GACHN-owskich młodoformalistów, jak z teoretycznoliterackim biologizmem uczonych o odmiennym niż formalistyczne zakorzenieniu.

O odrębności koncepcji Proppa wobec współczesnych formalistów przesądziło głównie wskrzeszenie w niej biologii Goetheańskiej. Chociaż również formalistom patronowała biologia teoretyczna, to jednak była to biologia na tyle odmienna od tej, która inspirowała Proppa, że musiała prowadzić do odmiennych wniosków.

Systematyka odmian morfologizmu w rosyjskich badaniach literackich

Przegląd realizacji rosyjskiego morfologizmu unaocznia dwa wielkie skrzydła tej formacji literaturoznawczej: mechanicyzm i antymechanicyzm. Skrzydła te są do siebie tak niepodobne, jak błona skórna latającego jaszczura opisanego przez Georges’a Cuviera i błoniaste skrzydło ważki w gablocie kopalnych owadów Jeana Baptisty Lamarcka. Porównania z paleontologii niedescendencyjnej (Cuvierowskiej) i transformistycznej (Lamarckowskiej) nie są czysto retoryczne. Biegunowe zróżnicowanie odmian morfologizmu odzwierciedlało bowiem polaryzację stanowisk teoretycznych w samej biologii przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia, a także rozkład tendencji we wczesnodwudziestowiecznych naukach morfologicznych, które aktywując neokatastrofizm, neolamarkizm i neodarwinizm ponowiły dawne spory³⁷.

32/ Zob. N. Piksanow *Dwa wieka russkiej literatury*, Moskwa 1924, s. 135 i 250-251 oraz krytykę studium Mandelsztama o „mikrostrukturze” utworów Gogola (*Ź charakterie gogolewskiego stilja*, 1902) przeprowadzoną przez W. Winogradowa (*Gogol i natural’naja szkoła*, Leningrad 1925) i przez A. Biełego, który uprzedzał, że sam „nie zamierza zbyt często spoglądać w mikroskop” (A. Bielyj *Mastierstwo Gogola...*, s. 41).

33/ Zob. W. Płotnikow *Osnownyje principy naucznoj teorii literatury. Metodologičeskij etjud*, Woroneż 1888.

34/ M.in. N. Kariejew (*Czto takoe istorija literatury?*, 1883, *Litieraturnaja ewolucija na Zapadzie*, 1886; *K teorii literaturnoj ewolucii*, 1887), K. Arsien’jew (*Nowyj opyt francuskoj kritiki*, 1890), E. Aniczkow (*Naucznyje zadaczi istorii literatury*, 1896); F. de la Bart (*Mietod Darwina w chudożestwiennio-literaturnoj kritike*, 1905), W. Sipowski (*Istorija literatury kak nauka*, 1911, *O metodach jestiestwoznaniia w literaturie i istorii literatury*, 1921). Zob. też *Russkaja nauka o literaturie w konce XIX – naczale XX w.*, otw. r. P. Nikołajew, Moskwa 1982.

35/ V. Erlich *Russian Formalism...*, s. 219.

36/ Najczęściej wskazywane są w tym kontekście: W. Szklowski *Szwaz’ prijemow sjużetosłożenija s obščimi prijemami stilja* (1919) i wykład P. Bogatyriewa *Narodnyje skazki o durakach*, wygłoszony na spotkaniu Moskiewskiego Koła Lingwistycznego w 1919 roku.

37/ Tezy niniejszego artykułu formułuję w oparciu o następujące pozycje z zakresu historii i teorii biologii: *Istorija biologii s drevniejszych wremien do naczala XX wieka*, r. S. Mikulinski, Moskwa 1972; *Istorija biologii s naczala XX wieka do naszych dnjej*, r. L. Blachier, Moskwa 1975; *Biologiczeskij enciklopedičeskij słowar’*, główny r. M. Gilarow, Moskwa 1986; W. Coleman *Biology in the Nineteenth Century: Problems of Form, Function, and Transformation*, Cambridge-London-New York-Melbourne 1977; A. Siewiercow *Głównyje napravlenienija ewolucionnogo processa: Morfologičeskaja teorija ewolucii*, Moskwa-Leningrad 1934; A. Sjewiercow *Morfologičeskie prawidlowości ewolucji*, wybór i oprac. K. Petrusiewicz, Z. Raabe, Warszawa 1956; *Uspiechi biologiczeskich nauk w SSSR za 25 let (1917-1942)*. *Sbornik statiej*, otw. r. akad. A. Orbieli, Moskwa-Leningrad 1945; L. von Bertalanffy *Problems of life*, New York 1960; A. Bednarczyk *Z dziejów pojęcia prawa w naukach biologicznych*, Warszawa 1967; *Johann Wolfgang Goethe. Problemy metodologičeskie teorii typu morfologičeskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973; Georges Cuvier (1769-1832). *Mechanistyczna teoria organizmu i kreacjonistyczna teoria przyrody*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1983 nr 1; L. Berg *Nomogieniez ili ewolucija na osnovie zakonomiernostiej*, Pietierburg 1922; *Razwitiie ewolucionnoj teorii w SSSR (1917-1970-e gody)*, r. S. Mikulinski, J. Polanski, Leningrad 1983; P. Bowler *The Eclipse of Darwinism: Anti-Darwinian Evolution Theories in the Decades around 1900*, Baltimore 1992; W. Naumow, A. Marasow, W. Gurkin, K. Kull *Outlines for a post-Darwinian biology*, „Folia Baeriana” 1999 nr 7; Goethes Werke, Band XIII: *Naturwissenschaftliche Schriften*, textkritisch durchgesehen mit Anmerkungen versehen von D. Kuhn (Allgemeine Naturwissenschaft – Morphologie – Geologie)

Paralela między „przewyciężaniem formalizmu” w literaturoznawstwie lat trzydziestych a polemiką z genetyką formalną i ahistoryczną mechaniką rozwoju była wówczas tak ścisła, że relację tę opisywano jako wzajemne metaforyczne parafrazowanie. Oceny formalistycznej koncepcji budowy i przemian słownego organizmu, głoszone przez Pawła Miedwiediewa i Walentina Wołoszynowa, zbiegały się z krytyką mechanistycznej genetyki w pismach Trofima Łysenki – ostatniego ektogenicznego lamarkisty³⁸. W biologii teoretycznej zmianę mechanistycznych tendencji zapowiadały m.in. teoria aromorfozy i filembriogenezy Siewiercowa oraz nomogeneza Berga; w literaturoznawstwie – oparte o ich ustalenia morfologiczne rozpoznania, których dokonali Freudenberg i Jarcho. Tak więc – w najogólniejszych zarysach – podział morfologizmu w literaturoznawstwie rosyjskim przebiegał wzdłuż linii rozgraniczającej prace spod znaku Cuvierowskiego mechanicyzmu (który w historii biologii był łączony z formalizmem) od prac o charakterze antymechanistycznym: to znaczy całościujących i transformistycznych. Założenia antymechanistyczne znalazły swój wyraz w rozprawach objętych patronatem Goethego, Darwina, Siewiercowa i Lamarcka (za sprawą odniesień do ortogenezy Berga).

Rozwój rosyjskiego morfologizmu, odsłaniający się w zróżnicowaniu jego odłamów, odzwierciedlał historyczny rozwój biologii teoretycznej (od koncepcji samoródtwa i zasady niezmienności gatunków do descendencji, od preformacji do ewolucyjnych modyfikacji, od formalizmu do funkcjonalizmu, od teleologii do kauzalności, od atomizmu do ujęć całościujących, od katastrofizmu do transformizmu). Stanowił też rekapitulację (w znaczeniu przydawanym temu pojęciu przez Haeckla) rozwoju poglądów biologistycznych w badaniach literackich: od dogmatu o niewzruszoności gatunku literackiego do jego ujęć ewolucjonistycznych. Prawem wielowiekowych użyć języka biologicznego w opisie literaturoznawczych zagadnień można nawet powiedzieć, że ontogeneza rosyjskiego morfologizmu powtórzyła filogenezę biologizmu w badaniach literackich ubiegłych stuleci. Płazyczna styczna większości odmian morfologizmu wyznaczała teleologia, dziedziczona po kreacjonizmie Cuviera i Lamarckowskim witalizmie³⁹. Przegląd odmian

und R. Wankmüller (Farbenlehre), mit einem Nachwort von C. Friedrich v. Weizsäcker, Hamburg, 1955; W. Lichtensztadt *Giete. Bor'ba za realističeskoje mirowozzrenije. Iskanija i dostiženija w oblasti izučenija prirody i teoriji poznanija*, ried. i priedisl. A. Bogdanow, Pietierburg 1920.

38/ Zbieżności te omawia B. Gasparow *Razwitiye ili riestruktirowanije: Wzglady akad. T. D. Eysienko w kontekście późnego awangarda (koniec 1920-1930-je gody)*, pieriew. s angijskiego M. Dżubienko, „Logos” 1999 nr 11/12, s. 21-36. Zob. P. Miedwiediew *Formal'nyj metod w literaturowiedienii. Kriticzeskoje wwidienije w sociologičeskoju poetiku*, Moskwa 1928; W. Wołoszynow *Marksizm i filosofija jazyka. Osnownyje problemy sociologičeskogo metoda w naukie o jazykie*, Leningrad 1930.

39/ Teleologiczne nastawienie literaturoznawców-morfologów lub – szerzej – niedarwinistyczny porządek ich myślenia i mowy tłumaczy zapewne reakcję radzieckich marksistów na „neokantyzm” szkoły formalnej i „idealizm” marrystów.

morfologizmu uwidacznia też nierozłączność zagadnień morfologii i ewolucji, które sytuowały się w ścisłym centrum rosyjskiego dyskursu literaturoznawczego lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku⁴⁰.

O rozgałęzieniach morfologizmu w obrębie dwóch wielkich odłamów zdecydowała specjalizacja języków opisu utworu literackiego oraz określanych przez nie trybów postępowania badawczego. Do języków tych należały: anatomia, fizjologia, morfologia transformacyjna i ewolucyjna, paleontologia oraz embriologia.

Mechanicyzm rozgałęzia się zatem na trzy odłamy, wyodrębniane ze względu na stopień wyostrenia w analizie określonych własności utworu postrzeganego bądź jako mechaniczny, bądź architektoniczny układ biologiczny. Wariant pierwszy (anatomiczno-taksonomiczny) akcentował przestrzenną korelację i subordynację elementów poddawanych anatomicznemu rozczłonkowaniu i taksonomii, wariant drugi (funkcjonalistyczny wariant fizjologiczny) uwypuklał dynamiczną równowagę układu i teleologiczne nastawienie jego komponentów. Z kolei wariant trzeci (funkcjonalistyczny wariant organizmalistyczny) oparty był na podkreślaniu całościowości i integralności „organów literackiego organizmu”, jeśli wolno antycypować pojęciową metaforę Bielego⁴¹. W odłamie antymechanistycznym można wskazać natomiast dwa typy transformacyjnego (niedescendencyjnego) morfologizmu Goetheańskiego (wariant typologiczny oraz wariant embriofizjologiczny) oraz trzy odmiany transformistyczne: 1) Lamarckistowski morfologizm paleoembriologiczny, 2) teoretycznoliteracką morfologię ewolucyjną spod znaku Siewiercowa oraz 3) paleontologię opartą o Darwinowską teorię adaptacji.

Proponowana tu systematyzacja pozwala wyostrzyć opozycje postaw poznawczych w obrębie rosyjskiego morfologizmu dostrzeżone przez Petera Steinera i Siergieja Dawydowa oraz uwzględnić rozleglejszą skalę praktyk literaturoznawczych niż ta, którą opisuje ich dychotomiczny, Cuvierowsko-Goetheański podział rosyjskiego morfologizmu na holizm i transformacjonizm⁴². Podział ten wyłączał z dziejów rosyjskiego morfologizmu nie tylko symbolistyczną morfologię Bielego lub Lamarckistowską morfologię Olgi Freudenberg, ale również analityczne praktyki i obsługujące je pojęcia-metafory samego luminarza rosyjskiego morfologizmu – Wiktora Szkłowskiego, ujmowane dotąd jako „mechanistyczne”, ale niewiązane z biologizmem⁴³.

40/ W. Iwanow *Wwodnyje zamieczanija k stat'je O. Freudenberg*, „Sistiemia literaturnogo sjużeta. Tynjanowskij sbornik. Wtoryje Tynjanowskije cztenija”, Riga 1986, s. 214-215.

41A. Bieliy *Mastierstwo Gogola...*, s. 10.

42/ Rozpoznania P. Steinera, S. Dawydowa (*The Biological Metaphor...*) dotyczą zaledwie czterech badaczy: B. Eichenbauma i W. Żyrnurskiego (uznanych za reprezentantów holistycznego wariantu morfologizmu spod znaku Cuviera) oraz W. Proppa i M. Pietrowskiego (w roli przedstawicieli Goetheańskiego transformacjonizmu).

43/ Zob. P. Steiner, S. Dawydov *The Biological Metaphor...*, s. 150-151. Na „organiczne” podłoże mechanistycznych metafor Szkłowskiego wskazywał np. I. Kalinin *Istorija*

Morfologizm mechanistyczny

Morfolodzy, którzy nawiązywali do Cuviera, podobnie jak formalisci-biolodzy głosili pierwotność morfologicznej struktury wobec funkcji i przenikającego ją ruchu życiowego, uznając, że forma nie tylko determinuje ruch, ale również w ruchu tym ulega zachowaniu. Uchylali zatem pytania o pochodzenie i metamorfozy struktury morfologicznej, a pojęciu rozwoju nadawali znaczenie preformistyczne, zakładając, że organizacja biologiczna – od początku kompletnie ukształtowana i preegzystująca w postaci zminiaturyzowanej (lub potencjalnej) – podlega wyłącznie przemianom ilościowym, nie zaś jakościowym. Pogłos teorii preformacji błąka się zapewne w definicji „immanentnej struktury *szużetu*” Reformatskiego, zgodnie z którą „tematyka *szużetowego* ziarnka zawiera w sobie *implicite* cały *szużet*, tak że kompozycyjne przedstawienie jest tylko *explicitnym* wyjawieniem tego *szużetu*”. Innymi słowy: rozwój lub dynamika utworu jest „naturalnym rozwojem ziarnka danego *implicite* w początkowej sytuacji”⁴⁴. Poglądy mechanistów sugestywnie oddawała metafora maszyny, nawiązująca do biologii Cuviera: „Wiem, jak jest zrobiony automobil – pisał Szklowski do Romana Jakobsona – i wiem też, jak jest zrobiony Don Kichot”⁴⁵. Postulując badania nad kompozycją, a nie nad emocjonalną wartością sztuki, zaznaczał: „Dokładnie tak samo – chcąc zrozumieć maszynę – należy patrzeć na pas transmisyjny jako na element maszyny, nie zaś rozpatrywać go z punktu widzenia vegetarianina”⁴⁶. W utworze opisywanym jako algebraiczna suma atemporalnych, migrujących z tekstu do tekstu, więc swoiście „preegzystujących” chwytów – dodanie lub od-

kak iscusstwo czlenorazdiel'nosti (istoriczeskij opyt i mietaliteraturnaja praktika), „Nowoje Litieraturnoje Obozrienije” 2005 nr 71. Proponowany tu podział morfologizmu jako biologistycznego stylu myślenia o literaturze nie pokrywa się zatem z podziałem rosyjskiego formalizmu na fazy: mechanistyczną (Szklowski), organiczną (Propp, Żyrmunski, Skaftymow) i systemową (Tynianow) w: P. Steiner *Russian Formalism...*, s. 44-137. Zob. też polemikę R. Welleka (*Metapoetics: Two Views*) i P. Steinera (*History of Theory/Theory of History*) w sprawie tych ustaleń: „Poetics Today” 1986 vol. 7.

44/ A. Reformatski *Struktura szużeta u L. Tolstogo*, w: tegoż *Lingwistika i poetika*, otw. ried. G. Stiepanow, Moskwa 1987, s. 181-182. O organicznych inspiracjach w pismach Szpeta, patronującego rozważaniom Reformatskiego, zob. m.in. W. Zinczenko *Mysl' i slovo Gustawa Szpeta (wozwraszczenie iz izgnanija)*, Moskwa 2000.

45/ Cyt. wg B. Łarin *O raznovidnostjach chudożestwiennoj rieczy*, „Russkaja riecz”, vol. 1, ed. by L. Szerbera, Petersburg 1923, s. 89. Szklowski rozwijał metaforę literatury jako automobilu i zegara także w broszurze *Tiechnika pisatel'skogo riemiestla*, Moskwa 1928, s. 7-8. W przedmowie do zbioru *O tieorii prozy* zastąpił ją metaforą industrialną (s. 5).

46/ W. Szklowskij „*Tristram Szendi*” i *tieorija romana*, cyt. za: L. Wygotski, *Psichologija iskusstwa*, Moskwa 1968, s. 73.

jęcie elementów skutkowało co najwyżej zmianą jego rozmiaru, ale nie natury⁴⁷. Rozpatrując organizm jako statyczną (to znaczy wewnętrznie zdynamizowaną, ale niezdolną do przeródtwa) strukturę złożoną z elementów przestrzennie skorelowanych, zarówno formalisci-biolodzy, jak formalisci-literaturoznawcy, porównywali organy w płaszczyźnie geometrycznej. Mechanistyczną ontologię tworu literackiego wyraził Szklowski: „Duszą utworu literackiego są stosunki geometryczne między materiałami”⁴⁸. Przedłużeniem biologii Cuvierowskiej były nawet koncepcje ewolucji szeregu literackiego, wypracowane później przez Tynianowa i Szklowskiego. Ich idea nagłej przestrzennej reorganizacji gotowych całości wewnątrz ustalonego, hierarchicznego układu, zakładająca niezmiennosc budowy formalnej wobec zmienności jej funkcji, była literaturoznawczą aplikacją saltacionizmu (teorii ewolucji skokowej) oraz teorii mutacji⁴⁹. A te skrytykowały się w pismach neokatastrofistów – spadkobierców niedescendencyjnej teorii rozwoju świata organicznego Cuviera⁵⁰.

Morfologizm anatomiczno-taksonomiczny

Morfologiczny mechanicyzm najwcześniejszą realizację uzyskał w anatomiczno-taksonomicznych praktykach Opojazu. „Badać sam utwór to znaczy przeprowadzać jego sekcję, jednak aby tego dokonać należy [...] wpięć uśmiercić żywą istotę. Nieustannie zarzucano nam popełnianie tego przestępstwa”⁵¹ – pisał Eichenbaum, porównując postępowanie literaturoznawcy-morfologa do anatomicznej preparacji organizmu biologicznego. Przestępstwo to, znawca ruskich bylin – Aleksander Skaftymow rozpoznawał też w folklorystyce: „Roznosimy bylinę na strzępy i ponownie je składając, myślimy, że rekonstruujemy przeszłe formy. Z żywego organizmu uczyniliśmy mechanikę”⁵².

Tworzenie typologii i morfologii utworu literackiego we wczesnych wystąpieniach formalistów było – jak przyznawał Szklowski – „tylęz nieodzowne, co niedostateczne, przedstawiało bowiem nawet nie anatomie utworów literackich, ale za-

47/ Por. W. Szklowski *Szużet, kak jawlenije stila i Ornamental'naja proza*. Andriej Biebyj, w: tegoż *O tieorii prozy*, s. 228, 226, 215.

48/ W. Szklowski *Rozanow*, B. M. 1921, s. 8. Zob. też W. Szklowski *Litieratura wnie „szużeta”*, w: tegoż *O tieorii prozy*, s. 228.

49/ Zob. W. Szklowski *Pamiatnik naucznoj oszybkie*, s. 158; *Szużet, kak jawlenije stila*, s. 227; J. Tynianow *Fakt literacki*, przeł. M. Plachecki; *O ewolucji literackiej*, przeł. A. Pomorski, w: tegoż *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978.

50/ Dlatego właśnie Miedwiediew kwestionował zasadność użycia pojęcia „ewolucja” przez Tynianowa (*Formal'nyj metod w litieraturowiedienii*, s. 220-221).

51/ B. Eichenbaum *Molodoj Tolstoj*, s. 8.

52/ A. Skaftymow *Poetika i gienieizs bylin*. Oczerki [1924], *Slavic Printings and Reprintings*, ed. by C. H. Van Schooneveld, The Hague-Paris 1970, s. 43.

ledwie protokół otwarcia słownego organizmu”⁵³. W rozpoznaniach Szklowskiego i Eichenbauma pojęcia morfologii i anatomii miały wymienne zakresy. Anatomia przylgnęła zresztą do analiz formalistów jak przezwą i kiedy w latach trzydziestych pod adresem wzorcowo jakoby formalistycznej *Morfologii bajki* Proppa formułowano zarzuty, to dotyczyły one właśnie anatomizacji badanych struktur: zastąpienia żywego organizmu bajki zdjęciami rentgenowskimi i analizą jej szkieletu⁵⁴. Uznając anatomię za nieodzowną czynność badawczą, Propp nigdy się do niej jednak nie ograniczał: „Zoolodzy dopiero wówczas mogli dokonać naukowej systematyki, gdy zostały zbadane szkielety zwierząt, budowa ich ciała, sposoby poruszania się, a także ich stosunek do otaczającego środowiska, właściwości odżywiania, rozmnażania itd. To samo *mutatis mutandis* dotyczy również naszej nauki”⁵⁵.

Procedury anatomiczne służyły Opojazowcom do „obnażenia” konstrukcji utworu literackiego, klasyfikacji zastosowanych w nim chwytów kompozycyjnych oraz do wykrycia jego wewnętrznej dynamiki. Mechanizm działania czynnika konstrukcyjnego lub dominanty, deformujących czynniki podporządkowane, odpowiadał Cuvierowskim zasadom korelacji i subordynacji cech. Efektem analitycznej fragmentacji utworu i ujawnienia „braku wiązania elementów wewnątrz całości” (formuła Tynianowa) była koncepcja przemieszczania się jego komponentów, które – jak skarżył się Szklowski, sklejając fragmenty Zoo – wykluczało możliwość złożenia wyjściowej całości⁵⁶. Analogią dla zabiegów anatomów-formalistów mogłoby być „niefortunne uzdrawianie”, odnajdywane przez leningradzkiego starożytnika Iwana Tolstoja w folklorystycznych opowieściach o naśladowcy boskiego uzdrowiciela, który nie potrafi ponownie złożyć części rozkawałkowanego przez siebie chorego i go ożywić⁵⁷. Skutki formalistycznych operacji były jednak odmiennie. Zniekształcenie formy, rozczłonkowanie całości i roztasowanie jej elementów, nie tylko czyniły formę bardziej „wyczuwalną”⁵⁸, lecz także, paradoksalnie, przywracały ją do życia. „Kiedy artysta zatęsknił do żywej formy i żywego, a nie martwego słowa – pisał Szklowski – chcąc mu nadać oblicze, przełamał je i wykoślawił”. Wtórował mu Tynianow, który widział możliwość „odratowania kon-

strukcyjnego waloru zautomatyzowanego metrum w drodze rozbicia wierszowego systemu”⁵⁹. Rozkawałkowane w analizie utwory badacze zszywali na powrót ciemną nitką – ciemną, żeby szew był bardziej widoczny. Nowelistyczny i powieściowy chwyt zszywania lub wymuszania zrostu (*sraszczivanie*) poszczególnych części obnażali u Sterne’a i Lesage’a⁶⁰. Formaliści-anatomowie (a także bohaterowie ich dociekań) dokonywali zatem swoistego wskrzeszania form poprzez *sparagmos* (rozłożenie na części i ożywcze „przeobrażenie”), które opisywała Olga Freudenberg⁶¹. Teoretycznoliteracka anatomizacja znajdowała ekwiwalent w literackiej praktyce rosyjskich futurystów oraz w *quasi*-autobiograficznych i historycznych powieściach rosyjskich formalistów – zarówno w narracyjnej strukturze wypowiedzi, jak w jej tematyce⁶².

Trwałości anatomicznej retoryki i praktyki analitycznej w rosyjskim dyskursie literaturoznawczym dowodzą m.in. studia nad kompozycją *Dwunastu* Błoka, w których Innokentij Oksenow zestawia „metodę formalną, czyli morfologiczną” w nauce o literaturze z metodą anatomiczną w naukach przyrodniczych⁶³ oraz metafory anatomiczne w studium Andrieja Bielego o wczesnej twórczości Gogola: „Aby zbadać system gruczołów, kosteczek itd. anatomowie przeprowadzali sekcję organizmów, [...] ja spróbuję dokonać sekcji chwytu”⁶⁴.

Jednak retoryka anatomiczna nie szła już u nich w parze z akceptacją badawczych priorytetów Opojazdu. Rozprawa o poetyce Gogola oznaczała zerwanie ze statycznością metafor anatomicznych i realizację transformacyjnego morfologizmu w wariacie embriofizjologicznym – *notabene* zabarwionego Goetheańskim Gestaltyzmem. Bielyj pisał:

Moim celem jest nie drobniagowa systematyzacja mnogości zgłoskowych odcieni, lecz [...] zdjęcie planu z głównego reliefu, powstałego ze splotu warstw: zgłoskowej, stylistycznej i rytmicznej, zdiagnozowanie tych warstw oraz procesu semantycznego ujmo-

53/ W. Szklowski *Pamiętnik naukowej oszuby*, s. 154.

54/ W. Propp *Russkaja skazka*, Leningrad 1984, s. 14.

55/ W. Propp *Principy klassifikacii fol’klornych žanrow* [1964], w: tegoż *Sobranije trudow. Poetika „fol’klora”*, Moskwa 1998, s. 175. Zob. też ekwiwalentyzację porównywania części składowych bajki i „porównywania kręgosłupów z kręgosłupami, uzębienia z uzębieniem”, w: *Transformacje bajek magicznych*, W. Propp *Nie tylko bajka*, wyb. i przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 144-145.

56/ W. Szklowski *Gamburgskij szczet*, Leningrad 1928, s. 108.

57/ I. Tolstoj *Nieudacznoje wraczewanie*, „Jazyk i literatura” Leningrad 1932, t. 8.

58/ Zob. m.in. W. Szklowski *Parodijnij roman. „Tristram Szendi” Stierna*, w: tegoż *O teorii prozy*, s. 180.

59/ Oba cytaty z: W. Szklowski *Wskrzeszenie słowa* i J. Tynianow *Zagadnienie języka wierszy*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 61, 71.

60/ W. Szklowski *Strojenije rasskaza i romana; Parodijnij roman. „Tristram Szendi” Stierna*, w: tegoż *O teorii prozy*, s. 85 i 180.

61/ Zob. O. Freudenberg *Mif i literatura dżewnosty*, sost., podgot. teksta, kommentarii i posł N. Braginskoj, otw. ried. E. Mielecinski, Moskwa 1978, s. 543-544.

62/ Zob. np. motywy rozczłonkowania ludzkiego ciała w: W. Szklowski *Sientimental’noje putieszestwie. Wospominanija 1917-1922*, Moskwa-Berlin 1923 i J. Tynianow *Śmierć Wazyr-Muchtara* (1927-29), przeł. N. Drucka, Warszawa 1949. Anatomiczną tematykę powieści formalistów omawia I. Kalinin *Istoriija kak iscusstwo czlenorazdiel’nosti...*, ich poetykę fragmentacji i dekompozycji – D. Ulicka *O powieści formalistów*, „Przegląd Humanistyczny” 1994 nr 4.

63/ Zob. I. Oksenow *Nieskol’ko słow...*, s. 26.

64/ A. Bielyj *Mastierstwo Gogola...*, s. 41.

wanego w transformacjach od dźwiękoobrazu do obrazu myśli i od obrazu myśli do tendencji; a zatem nie morfologia sama w sobie, lecz dane w morfologii – fizjologia i embriologia.⁶⁵

Tę samą „czystą morfologię” (formuła Miedwiediewa), to znaczy systematykę i anatomię, wyłączał z pola swoich dociekań Propp, nazywając ją „powierzchnowym katalogiem formalnych chwytów”⁶⁶ – niedostatecznym dla uchwycenia życia bajki, czyli dla wykrycia prawidłowości jej formotwórczego procesu i skonstruowania bajkowego typu morfologicznego na wzór Goetheańskiego osteologicznego typu kręgowców i morfologicznego typu dwuliściennych.

Mastierstwo Gogola Bielego oraz *Morfologia bajki* Proppa reprezentują dwie odmiany teoretycznoliterackiego Goetheanizmu w Rosji, stanowiąc rozwinięcia dwu różnych i fundamentalnych obszarów przyrodoznawczych dociekań Goethego. Jeśli Propp przeniósł na grunt literaturoznawczy osteologiczne i botaniczne rozpoznania Goethego, to Biełyj w studium o kolorach w prozie Gogola rozwijał idee z *Farbenlehre*⁶⁷.

Funkcjonalistyczny wariant fizjologiczny

Żywą wodą dla poddanego literaturoznawczej sekcji „organizmu słownego” stało się uwypuklenie „teleologicznego nastawienia jego budowy”, czyli funkcji elementów morfologicznych. Lew Wygotski przekonywał, że dopiero „zbadać teleologii chwytu, czyli funkcji każdego elementu stylistycznego, jego celowego ukierunkowania, teleologicznej doniosłości każdego komponentu, wyjaśni nam pełnię życia [...] opowiadania i zamieni jego martwą konstrukcję w żywy organizm”. W dyskursie morfologów metafora przeobrażania martwej konstrukcji w żywy organizm wskazywała, że „statyczny schemat konstrukcji” (nazywany anatomią utworu) zostaje zastąpiony przez „dynamiczny schemat kompozycyjny” (nazywany fizjologią utworu). Zbadać dynamikę utworu znaczyło tyle, co wykryć celowość jego kompozycyjnego ukształtowania, czyli „dokonać przeskoku od analizy do syntezy i spróbować przeniknąć fizjologię [utworu] na podstawie jego sensu i życia całego jego organizmu”⁶⁸.

Morfologodzy-funkcjoniści nie kwestionowali jednak zasadności wczesnoformalistycznych anatomii i systematyki chwytów. Wskazywali jedynie na niedostateczność tego typu praktyk. Żywa woda jest, jak wiadomo z rosyjskich bajek ludowych, skuteczna dopiero po podaniu bohaterowi uśmiercającej go martwej wody.

65/ Tamże, s. 40.

66/ W. Propp *Morfologia bajki*, s. 52.

67/ A. Biełyj *Mastierstwo Gogola...*, s. 116 i nast.

68/ Kolejne cytaty pochodzą z wydania: L. Wygotski *Lekki oddech* [1925], w: *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, opracowanie przekładu T. Szyma, opracowanie naukowe tekstu, wstęp oraz komentarze S. Balbus, Kraków 1980, s. 221, 224.

Rozróżnienie anatomii i fizjologii, sformułowane w rosyjskim literaturoznawstwie po raz pierwszy przez Władimira Płotnikowa w 1880 roku⁶⁹, przyjął też w latach dwudziestych Michaił Pietrowski, który wskazywał dwa kierunki analizy utworu artystycznego: morfologiczny oraz morfogenetyczny. Dla Pietrowskiego również badanie „teleologii chwytu” gwarantowało przeobrażenie „statycznej konstrukcji opowiadania” (anatomii) w „dynamiczną kompozycję” (fizjologię)⁷⁰. Fizjologia była w ujęciu Wygotskiego i Pietrowskiego komplementarna wobec anatomii w całościowej, zdynamizowanej i zamkniętej organizacji utworu. Także Propp za nieusuwalne dopełnienie morfologii bajki uznawał fizjologię folkloru, wyłożoną w *Historycznych korzeniach bajki magicznej*. W dyptyku o bajce Propp przepracował sformułowane jeszcze w roku 1873 postulaty Wiesiełowskiego tak, jak przepis na czarodziejską miksturę: „Aby zbadać morfologię bajki, weź bajkę w jej integralnej jedności, zbadaj w niej stop rozmaitych motywów, rozważ jej związek z bajkami tego samego narodu, określ właściwości jej fizjologicznej budowy, a wreszcie – porównaj ją z bajkami innych narodów”⁷¹. Jeśli jednak dla Wiesiełowskiego i jego spadkobiercy Proppa fizjologia oznaczała „historyczną podstawę, powołującą bajkę magiczną do życia”⁷², to Wygotski i Pietrowski przez fizjologię rozumieli wewnętrzne zdynamizowanie struktury utworu literackiego i jej teleologiczne nastawienie. Literaturoznawcy spod znaku funkcjonalistycznego morfologizmu fizjologicznego, jak biolodzy-mechanicyści, wyjaśniali procesy fizjologiczne własnościami struktury morfologicznej organizmu. Goetheaniści, darwiniści i lamarkiści – w biologii i literaturoznawstwie – fizjologię uzależniali już od wymiany materii między organizmem a środowiskiem zewnętrznym.

Funkcjonalistyczny wariant organizmalistyczny

Różnice między anatomizmem a literaturoznawczym organizmalizmem⁷³ (morfologią całościującą) wyświetlił Wiktor Żyrmunski. Wprowadził on pojęcia „sys-

69/ W. Płotnikow *Osnownyje principy...*

70/ M. Pietrowski *Morfologija puškinskogo „Wystrielu”*, w: *Problemy poetiki*, ried. W. Briusow, Moskwa 1925, s. 173-204. Por. tegoż: *Kompozicija nowielny u Mopassana* („Naczała” 1922, nr 1) oraz studium słuchacza seminarium Pietrowskiego o morfologii Maupassantowskich nowel (1921/22) – A. Reformatskiego *Opyt analiza nowiellisticeskoj kompozicii*, Moskwa 1922.

71/ A. Wiesiełowski *Sraznitiel’naja mifologija i jejo mietod*, w: tegoż *Sobranije soczinienij*, t. 16, Moskwa-Leningrad 1938, s. 92.

72/ W. Propp *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 7.

73/ Opatrując tym mianem stanowiska W. Żyrmunskiego i A. Skaftymowa, ustalam analogie ich ustaleń do teorii świata organicznego L. Bertalanfy’ego, scalającej elementy biologii Cuvierowskiej i Goetheańskiej. Dotychczasowe porównania koncepcji obu rosyjskich literaturoznawców do biologicznego holizmu odsuwam

temowości” i „żywej jedności” utworu literackiego jako układu celowego i podporządkowanego prawom niesprowadzalnym do sumy praw rządzących jego składnikami. Postulował też badanie chwytów w ich wzajemnym teleologicznym powiązaniu. Opojazowej koncepcji dominanty oraz zasadzie współlistnienia odosobnionych i samowartościowych chwytów przeciwstawiał harmonijność stylu jako jedności chwytów oraz ich wzajemną ekwiwalencję. Zyskiwała ona uzasadnienie w koncepcji jedności artystycznego zadania⁷⁴.

Żyrmunskiemu wtórował Miedwiediew, argumentując, że forma „nie jest ani pojęciem arytmetycznym, ani mechanistycznym, lecz teleologicznym. Jest nie tyle dana, co zadana, a sam chwyt stanowi tylko jeden z materialnych wykładników jej celowości” i „organicznej jedności”. Forma – według Miedwiediewa – nie może być rozumiana jako „mechaniczne połączenie izolowanych i estetycznie nierelevantnych elementów”. Opojazowcy, odrzucając całościowo-teleologiczne rozumienie formy, badali, jego zdaniem, tylko kompozycję, lecz nie architektonikę utworów⁷⁵. Również dla Winogradowa pojęcie architektoniki oznaczało „badanie morfologicznej budowy *szużetowego* szkieletu [...] chwytów, jego przeobrażenia w organiczną całość oraz teleologii tego aktu”⁷⁶.

Architektonika – jako synonim morfologii – była więc modelem reprezentującym statyczną naturę utworu literackiego. Architektoniczno-biologiczna paralela Żyrmunskiego wskazywała na Cuvierowskie źródła jego paleontologii stylu:

Jak uczony-paleontolog na podstawie kilku kości kopalnego zwierzęcia, znając ich funkcję w organizmie, rekonstruuje całościową budowę zwierzęcia, tak badacz stylu artystycznego, na podstawie [...] pozostałości frontonu może w ogólnej formie zrekonstruować organiczną całościową budowę oraz „prognozować” jej przypuszczalne formy. Tego rodzaju „prognozy” [...] uznajemy za [...] możliwe także w dziedzinie poetyckiego stylu,

jako nieadekwatne – holizm zakłada bowiem nie tylko wewnętrzną integralność i zdynamizowanie, ale i ewolucyjną dyspozycję całości. A tej nie da się w ich koncepcjach odnaleźć. (A. Dmitriew, J. Lewczenko *Nauka kak prijem: jeszcze raz o metodologičeskom nasledii russkogo formalizma*, „Nowoje Litieraturnoje Obozrenije” 2001 nr 50, s. 220; P. Steiner, S. Davydov *The Biological Metaphor...*, P. Steiner *Russian Formalism...*, s. 68-98).

^{74/} W. Żyrmunski *Priedistlowije*, w: *Woprosy tieorii litieratury. Stat'i 1916-1926*, Leningrad 1928, s. 11-12, 50, 65.

^{75/} P. Miedwiediew *Uczenyj salerizm*, s. 11-13.

^{76/} W. Winogradow *Szużet i architektonika romana Dostojewskiego „Biednyje ljudi” w swjazi s woprosom o poetike „natural'noj” szkoły, Tworczeskij put' Dostojewskiego*, zbiórnik statiej pod ried. N. Brodskiego, Leningrad 1924, s. 81. Zob. też A. Skaftymow *Architektoničeskije sootnošenije wnutrienniego sostawa bylin o bogatyrskich podwīgach*, w: tegoż *Poetika i gieniezis bylin*, s. 46-95. Pojęcie architektoniki wprowadził do rosyjskiego literaturoznawstwa Żyrmunski jako tłumacz i komentator *Shakespeares dramatische Baukunst* O. Walzla (*Architektoniki dram Szekspira*).

jeśli nasza znajomość jedności artystycznych chwytów [...] będzie mogła się zmierzyć z wiedzą znawców sztuki lub paleontologów.⁷⁷

U podstaw uprawianej przez Żyrmunskiego paleontologii stylu, tak jak u podstaw paleontologii Cuviera, tkwiły jeszcze założenia anatomii porównawczej i teorii preformacji. W koncepcji paleontologii stylu Żyrmunskiego brak było elementu transformistycznego, dlatego koncepcja ta różniła się zasadniczo od darwinistycznej paleontologii bajki Proppa i od Lamarckowskiej paleontologii Freudenberg⁷⁸.

Wprowadzone przez Żyrmunskiego pojęcie stylu wciąż przypominało Cuvierowską korelację części w całości biologicznej. To scalające, całościujące i teleologiczne ujęcie wyrastało jeszcze z ducha mechanistycznej teorii przyrody ożywionej, ale już przygotowywało podstawy dla koncepcji morfologizmu transformacyjnego opartego o rozumienie formy jako *Gestalt*. Jednak teoretycznobiologiczne pojęcie organizmalizmu, zakorzenione zarówno w biologii Cuvierowskiej, jak w Goetheańskim Gestaltyzmie, najlepiej na gruncie literaturoznawczym opisuje stanowisko Aleksandra Skaftymowa, zaprezentowane w rozprawie o teleologicznej zasadzie kształtowania utworu literackiego⁷⁹. Posługując się Goetheańskim epigrafem o poznawaniu organicznej i jednorodnej całości na podstawie jej części, Skaftymow prezentował prawa mechanicznej subordynacji chwytów, a zarazem dążył do wykrycia immanentnych i kierunkowych sił całościowego układu literackiego. Takie ujęcie „wewnętrznej teleologii” było obce biologii Goetheańskiej.

Morfologizm antymechanistyczny

Antyformalistyczne (antymechanistyczne) nastawienie prac literaturoznawczych opartych na ewolucyjnej paleontologii Lamarcka, Darwinowskiej teorii pochodzenia gatunków, koncepcji aromorfozy Siewiercowa oraz transformacyjnej morfologii Goethego (która – faktycznie pozbawiona aspektu ewolucjonistycznego – była często odczytywana jako predarwinowska) przejawiało się głównie w: 1) odrzuceniu preformacji i neokatastrofizmu jako teorii służących wyjaśnianiu przemian utworów literackich; 2) docenieniu roli środowiska zewnętrznego w ich kształtowaniu; 3) podjęciu badań filogenetycznych w domenie embriologii i paleontologii; a przede wszystkim – 4) w uznaniu zdolności „organizmu słownego” do wielokierunkowych przeobrażeń – w wymiarze typologicznym lub historycznym.

^{77/} W. Żyrmunski, *Zadaczi poetiki*, w: tegoż, *Woprosy tieorii litieratury*, s. 51.

^{78/} Paleontologia Żyrmunskiego ma się zatem do paleontologii Proppa i semantycznej paleontologii Freudenberg tak, jak paleontologia Cuviera do darwinistycznej paleontologii Kowalewskiego lub, by zaczerpnąć przykład z bliższej Freudenberg predarwinistycznej linii biologii teoretycznej: do paleontologii Lamarcka.

^{79/} A. Skaftymow *Tieologiczeskij princip w formirowanii litieraturnogo proizwiedienija. Tiematiczeskaja kompozicija romana „Idiot”* [1924], w: *Poetika. Trudy russkich i sowietskich poetičeskich szkoł*, zestaw. D. Kiraj, A. Kowacz, Budapest 1982.

Transformacyjny morfologizm typologiczny spod znaku Goethego

Jeśli dyskurs mechanistyczny przywoływał metodologię i ontologię organizmu Cuviera jedynie domyślnie, wyznaczając tylko pole możliwych odniesień do biologicznego formalizmu, to transformacjoniści – Władimir Propp jako autor *Morfologii bajki* i Michaił Pietrowski jako autor *Morfologii noweli* – wprost sygnalizowali zależność swoich literaturoznawczych dociekań od koncepcji Goethego⁸⁰. Więż ta uwidaczniała się we wskrzeszeniu pierwotnego znaczenia morfologii jako nauki o przekształcaniach, w aktualizacji Goetheańskiego rozumienia formy jako *Gestalt*⁸¹, w epigrafach z pism Goethego o roślinach i kościecu⁸², wreszcie – w języku opisowo-analitycznym⁸³. W *Morfologii bajki* Proppa patronat Goethego przejawiał się już na poziomie retorycznego ukształtowania wypowiedzi. Wskazują na to stałe epitety oraz metafora labiryntu form organicznych i przewodniej nici w postaci odnajdywanych podobieństw morfologicznych⁸⁴.

80/ Zależności te omawiają P. Steiner i S. Davydov *The Biological Metaphor...*; P. Steiner *Russian Formalism...*, s. 80-96, V. Toporov *A Few Remarks...*

81/ O *Gestalt* symbolizującej zakrzepłą fazę procesu rozwojowego organizmu, momentalny przekrój przez jego ontogenezę zob. Goethego *Die Absicht eingeleitet*; W. Lichtensztadt *Giete. Bor'ba za rialisticzeskoje mirowozzrienije*, s. 40; E.M. Wilkinson *Goethe's Conception of Form, Goethe. A Collection of Critical Essays*, ed. by V. Lange, New Jersey 1968 oraz prace A. Bednarczyka.

82/ Pietrowski spiął swoje rozważania klamrą Goetheańskiej formuły *Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre* z przyczynków do *Die Metamorphose der Pflanzen*. Ten sam epigraf wykorzystał Propp w VIII rozdziale *Morfologii bajki*. Pozostałe rozdziały otwierały epigrafy z: *Betrachtung über Morphologie überhaupt, Tibia und Fibula z Vergleichende Knochenlehre, Italiänische Reise*. O ich znaczeniu dla odczytania *Morfologii bajki* zob. W. Propp *Strukturnoje i istoriczeskoje izuczenije wolszebnój skazki*, w: *Folklor i diejstwitiel'nost'*..., s. 133-134.

83/ Pojęciom: *Metamorphose, Transformation, allgemeinen Typus, Gestalt, Bildung, Umbilde, Gebilde, Urtyp, Urphänomen, Urpflanze, Zentrifugal- i Zentripetalkraft* u Proppa i Pietrowskiego odpowiadały ich najbliższe rosyjskie ekwiwalenty: *mietamorfoza, transformacija, morfologičeskaja raznowidnost'/razlicije, morfologičeskij ekwiwalent, morfologičeskij stierzen', obszczij morfologičeskij tip, morfologičeskoe rodstwo/odnotipnost', forma, obrazowanije, prieobrazowanije, praforma, pierwofienomien, centrobieźnyje i centrostriemitiel'nyje siły*. Zob. W. Lichtensztadt *Giete. Bor'ba za rialisticzeskoje mirowozzrienije...*

84/ Por. np. *czrieźwyczajnoje mnogoobrazije* Proppa i *außerordentliche Mannigfaltigkeit* Goethego. Metafora labiryntu (w Goetheańskich *Die Metamorphose der Pflanzen i Zoologie. Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*, W. Propp, *Morfologia bajki*, s. 28) była *locus communis* pierwszych rozpraw morfologicznych. Dla Geoffroya Saint Hillaire'a, głoszącego bliską Goethemu teorię morfologicznej jedności świata zwierzęcego, „kompasem” i „nicią Ariadny” – jak się wyrażał – była „zasada powiązań”, głosząca, że o autentycznym podobieństwie organów nie rozstrzyga ani ich kształt, ani funkcja, lecz miejsce, jakie zajmują względem sąsiednich organów.

Nawiązanie do biologicznych pism Goethego przesądziło zatem o zbieżności koncepcji Proppa i Pietrowskiego, którzy dążyli do wypracowania transformacyjnych definicji badanych gatunków. Ustalenie praw metamorfozy stałych i zmiennych elementów bajki i noweli pozwoliło im na odtworzenie ich praform. Prefiks pra- w Proppowskim pojęciu „praformy bajki magicznej” konotował wzorcowy charakter budowy formalnej. Pojęcie to, ukształtowane na wzór Goetheańskiej *Urpflanze* (jednej z postaci ogólnego typu morfologicznego), nie oznaczało więc ani pierwszeństwa filogenetycznego, ani historyczno-genetycznej sukcesji. Również Pietrowski w kolejnych – jak je nazywał – „morfologicznych ekskursach” prześledził w nowelach transformację jednego *Ur-Typu*. Jeśli jednak Goethe zaniechał poszukiwań realnej prarośliny, to zarówno Pietrowski, jak i Propp odnajdywali konkretne realizacje praformy. Propp wykrył „protofabułę” w bajkach o porwaniu carewny przez smoka⁸⁵. Z kolei Pietrowski za praformę noweli uznał „Opowieść czwartą: Ciężki grzech” z „Pierwszego dnia” *Dekameronu* Boccaccia. Swoją wybór uzasadnił jej klasyczną formą, maksymalną ekonomią wyrazu oraz przejrzystą i symetryczną architektoniką. Dostrzegł w niej wszystkie wyodrębnione wcześniej komponenty nowelistycznej konstrukcji: „rudymetarna *Vorgeschichte* pokrywa się z ekspozycją, a epilog *szużetu* (rudymet *Nachgeschichte*) zbiega się z puentującym zakończeniem”⁸⁶. W analizach kolejnych nowel Pietrowski odnajdywał transformację „jednego prostego szkieletu, te same ogólne zasady strukturalne, które pozwalają sprowadzić je pod względem morfologicznym [...] do prafenomenu noweli Boccaccia”⁸⁷.

Zarówno Pietrowski, jak Propp wyodrębnili ograniczoną liczbę elementów strukturalnych. Przyznawali też nieograniczone możliwości ich kombinacji i funkcji artystycznych. W porównaniu z koncepcją Proppa, morfologia Pietrowskiego była jednak niepełną literaturoznawczą konkretyzacją romantycznej idei biologii. Uwzględniwszy bowiem metamorficzne prawo wewnętrznej natury, wyłożone w *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen*, pomijała jego rewers: prawo warunków zewnętrznych. Siły sprawczej transformacji Pietrowski upatrywał za-

85/ W. Propp *Morfologia bajki*, s. 202.

86/ M. Pietrowski *Morfologija nowieli*, s. 76-77. Na minimalny schemat dyspozycji noweli składały się wedle badacza: jądro fabularne (*szużetnoje jadro*), czyli zdarzenie wokół którego ogniskuje się fabuła noweli, *Vorgeschichte* (*szużetnyj prolog*) i *Nachgeschichte* (*szużetnyj epilog*). Schematowi dyspozycji odpowiadał trójczłonowy schemat kompozycji: ekspozycja (ekwiwalentna wobec *Vorgeschichte szużeta*), punkt kulminacyjny (*naprjażenije*) i puenta (odpowiadająca *Nachgeschichte szużeta*). Jądro fabularne i punkt kulminacyjny badacz poddawał dalszemu podziałowi: na zawiązanie (*zawjazka*), zaciągnięcie fabularnego węzła (*zatjanutyj uzieł*) noweli i rozwiązanie (*razwojazka*).

87/ M. Pietrowski *Morfologija nowieli*, s. 100. Transformację modelu Pietrowski rozpoznał w *Opowieści dziewiątej: „Sokół” Dekameronu* (Dzień piąty) Boccaccia, w *Le Retour de Maupassanta* i w utworze *Szampanskoje* Czechowa.

tem w układzie odśrodkowych i dośrodkowych sił noweli – tych samych, które później decydowały o wewnętrznej dynamice powieściowej i kulturowej różnorodności w Bachtinowskiej koncepcji słowa⁸⁸. Natomiast Propp nawiązał do obu aspektów Goetheańskiego prawa, twierdząc, że „reguły transformacji często [...] mają źródło poza bajką, a więc bez przywołania materiału porównawczego nie sposób zrozumieć jej ewolucji”⁸⁹.

Ewulcjonistyczny morfologizm paleontologiczny (wariant Darwina)

Ewolucja bajkowych motywów według Proppa przebiegała filetycznie, to znaczy skutek stopniowej kumulacji drobnych zmian, a decydował o niej dobór naturalny rozumiany jako zespół czynników środowiskowych wymuszających adaptacyjne zmiany morfologiczne⁹⁰. Do ożenku idei morfologii Goethego z ewolucyjną teorią Darwina (nie bez precedensu w samej historii biologii – w ujęciu Ernsta Haeckla, fizjologa-marksisty Klimenta Timirjazewa i Fryderyka Engelsa), Propp doprowadził w *Transformacjach bajek magicznych*, dowodząc konieczności sformułowania teorii pochodzenia folklorystycznych gatunków na drodze metamorfoz i transformacji, które można wytłumaczyć przyczynowo:

Badanie bajki przypomina badanie organicznych tworów przyrody... Postawiony przez Darwina problem „pochodzenia gatunków” odnosi się [...] także do naszej dziedziny. I tu, i tam, można tylko założyć, że podobieństwo wewnętrzne dwóch zewnętrznie niepowiązanych zjawisk nie wywodzi się ze wspólnego pnia genetycznego (teoria samoistnego powstawania gatunków), albo owo morfologiczne podobieństwo jest rezultatem pewnego związku genetycznego.⁹¹

88/ Zob. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: tegoż *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

89/ W. Propp: *Transformacje bajek magicznych*, w: tegoż *Nie tylko bajka*, s. 146.

90/ W. Propp *Historyczne korzenie bajki magicznej*, zwł. s. 265, 268, 269, 396, 397. Por. też np. W. Propp *K woprosu o proischożdienii wolszebnoj skazki (wolszeбноje dieriewo na mogile)*, „Sowietskaja etnografija” 1934 nr 1-2 oraz *Rytualny śmiech w folklorze, Motyw cudownych narodzin, Edyp w świetle folkloru*, w: W. Propp *Nie tylko bajka*. Na temat rosyjskiej recepcji darwinizmu w pierwszych dekadach XX w. zob.: A. Vucinich *Darwin in Russian Thought*, Berkeley–Los Angeles–London 1988.

91/ Dla uwyrażnienia biologizacyjnych akcentów w wypowiedzi Proppa dokonuję kompilacji dwóch już istniejących. Por. W. Propp *Transformacje bajek magicznych Nie tylko bajka*, s. 142 oraz *Transformacja bajek magicznych*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1973 z. 1; *Transformacji wolszebnych skazok*, w: *Folklor i diejstwitiel’nost’*. Kontaminację elementów biologii Goethego i Darwina w badaniach Proppa dostrzegali też W. Iwanow, W. Toporow *Invariant w transformacji w mifologicznych i folklornych tciachach...*, s. 47.

Zajmując pozycje ewolucjonistyczne Propp skłaniał się ku religioznawczej komparatystyce Szternberga⁹² oraz ku opartej na teorii stadialności paleontologii Marra. Paleontolodzy folklorystycznych fabuł – Propp oraz tacy folklorysty spod znaku jafetydologii, jak Iwan Tolstoj, Wasilij Abajew i Siergiej Sowietow – osadzali je w kontekście całokształtu życia społeczności archaicznych, rekonstruowanego na podstawie zachowanych „skamielin semantycznych”. Rozpoznając zależności między budową i funkcjami bajek i podać a zmiennymi warunkami środowiska społeczno-ekonomicznego, wykrywali prawidłowości morfogenezy, czyli powstawania form oraz rozrysowywali ich linie rozwojowe. W formach współczesnych badacze ci odnajdywali relikty archaicznych stadiów myślenia utrwalone w micie, rytuale, obrzędzie, obyczaju i w wierzeniach religijnych⁹³. W polemice z metodą „formalną”, nakazującą ujmować literaturę jako „zjawisko gotowe, autonomiczne i wyizolowane”, a przy tym podporządkowane „wiecznym prawom literackiego *szużetostożenija*” – jafetydologzy precyzyjnie formułowali założenia metody semantyczno-paleontologicznej, którą synonimizowali z genetyczno-socjologiczną:

Analiza paleontologiczna [...] kieruje się od „gotowego” zjawiska wgląd i odsłania, krok za krokiem, wielostadialność jego rozwoju. Wbrew formalizmowi ukazuje ona, że formy artystyczne „dane raz na zawsze” są historycznie ruchome i że ich jakościowa zmienność powodowana jest światopoglądem społecznym, warunkowanym przez bazę.⁹⁴

Ewulcjonistyczny morfologizm paleoembriologiczny (wariant Lamarcka)

Jeśli w *Historycznych korzeniach bajki magicznej* Propp nawiązywał do darwinizmu, zakładając monofiletyczny rozwój bajki z mitu inicjacji, to w monografii *Poetika szużeta i żanra* Freudenberg – rozwój fabuł i gatunków literackich był poli-filetyczny i konwergencyjny, jak przystało na rozprawę z ducha neolamarkistowskiej ortogenezy. Wspierając się na autorytecie Berga uczona ta zakładała preterminowany i nomogenetyczny, to znaczy teleologiczny i samoczynny rozwój form

92/ Twórca *Ewolucji religioznych wierowań*, którego Propp nazywał swoim nauczycielem, racjonalną metodę i szeroką filozoficzną koncepcję dla porównawczego badania religii i przekazów etnograficznych odnajdywał w ewolucjonizmie Ch. Darwina, E. Haeckla i Ch. Lyella. Zob. np. L. Szternberg *Pierwobytnaja religija w swiecie etnografii*, Leningrad 1936.

93/ Zob. W. Abajew *Opyt analiza liegend o proischożdienii nartow i rimlan*, S. Sowietow *Odin iz obrazow ‘ognia’ i ‘wody’ w sierbskich i slowińskich skazkach*, I. Tolstoj *Swjazannyj i oswobożdieniennyj silen*, *Pamiati akademika N. Ja. Marra (1864-1934)*, otw. ried. I. Mieszczaninow, Moskwa-Leningrad 1938 oraz *Tristan i Isol’da. Ot gieroini lubwi fieodal’noj żewropy do bogini matriarchal’noj Afriewrazii*. Uczestnikami tego przedsięwzięcia byli: O. Freudenberg, I. Frank-Kamieniecki, J. Tronski, M. Tichaja-Ceretieli, W. Struwe, B. Kazanski, N. Driagin.

94/ O. Freudenberg *Celewaja ustanowka kollektivnoj raboty nad szużetom Tristana i Isol’dy*, s. 4-5.

podporządkowany immanentnym prawidłowościom⁹⁵. Natomiast Propp, odcinając się od autogenicznego neolamarckizmu, uściślał: „Jeśli [...] stwierdzamy ewolucję motywu, to nie uważamy za konieczne za każdym razem [...] podkreślać, że motyw ów zmienił się nie siłą ewolucji wewnętrznej, lecz siłą tego, iż znalazł się w nowych historycznych warunkach”⁹⁶.

Antropologię kulturową Freudenberg oraz koncepcję „życia bajki” Proppa łączyło wskrzeszanie romantycznej biologii. Była to z ich strony próba przezwyciężenia „mechanistycznego błędu”⁹⁷ formalistów. Propp, podobnie jak Freudenberg, sięgał do paleontologicznych ustaleń jafetydologów, a ponadto swój darwinizm uzupełniał morfologią Goetheańską. Zarówno Goetheańska morfologia Proppa, jak i Lamarckistowska morfologia Freudenberg wyrastały z podobnych przesłanek metodologicznych. Kierunek morfologicznej analizy Proppa i Freudenberg można bowiem określić jako drogę od wielości (*mnogoobrazija*) do tożsamości (*jedinoobrazija*). Propp traktował ją typologicznie, natomiast Freudenberg – ewolucyjnie. Odkrycie Proppa polegało na tym, że wielość bajkowych fabuł sprowadził do jednego modelu morfologicznego. Z kolei Freudenberg w wielości zróżnicowanych pod względem morfologicznym obrazów wskazywała ich semantyczną tożsamość. Uczona dążyła do ustanowienia prawidłowości morfogenezy: powstawania i różnicowania form, zawierających identyczne treści⁹⁸. Fabuły i gatunki (w których dostrzegała formy preembrionalne i embrionalne⁹⁹) poddawała analizie paleontologicznej, ujmując je jako „wariantywne parafrazy jednej semantyki, której morfologia poddana jest prawidłowościom” (*zakonomiernaja morfologija*)¹⁰⁰. Zarów-

95/ O. Freudenberg *Poetika szużeta i žanra*, s. 25-28. Poglós tej antydarwinowskiej hipotezy ewolucyjnej pobrzmiewa w *Mietodologii odnogo motiwa*, podg. tieksta, primiecz. N. Braginskoj, „Trudy po znakovym sistiemam” 1987 nr XX, s. 122: „biografia [fabuły], podobnie jak biografia minerału, człowieka, rośliny jest historią życia, historią rozumianą jako złożony kompleks czynników zewnętrznych i wewnętrznych”.

96/ W. Propp *Historyczne korzenie bajki magicznej*, s. 18.

97/ *Mechanistic fallacy* to pojęcie V. Erlicha na określenie stylu myślenia o literaturze wczesnego Opojazdu (*Russian Formalism...*, s. 70).

98/ „Jeśli zainteresowanie fabułą u Marra i u Frank-Kamienieckiego całkowicie określała semantyka, to dla mnie semantyka była celem określenia morfologii – prawidłowości powstawania form” – pisała Freudenberg do B. Pasternaka o założeniach opatrywanej wówczas tytułem *Prokrida* wersji *Poetiki szużeta i žanra* z 1928 roku (*Pieriepiska Borisa Pastiernaka*, sostaw., podgot. tekstów i komment. E. Pasternak i E. Pasternaka, Moskwa 1990, s. 111).

99/ O. Freudenberg *Poetika szużeta i žanra*, s. 12, 17, 19, 111, 137 i 149: *embriony literatury, embriony budujących literaturnych žanrow, zarodysz budującego gimna, zarodyszy budujących literaturnych žanrow, gienietika literaturnych form*.

100/ O. Freudenberg *Poetika szużeta i žanra. Pieriod anticznój literatury (Tiezisy k doktorskoj dissertacii)*, Leningrad 1935, s. 4.

no dla Proppa, jak dla Freudenberg „punkty widzenia morfologiczny i genetyczny nie są wzajemnie sprzeczne. Zbadać formy danego zjawiska to odsłonić jego pochodzenie i właściwości”¹⁰¹.

Paleontologiczno-embriologiczna metoda Freudenberg najpełniejsze rozwinięcie zyskała dopiero 30 lat później – w monografii *Obraz i ponjatije*. „Dla większości filologów fakt powstaje w momencie swoich narodzin. Jednak biolog przyjmie to ze śmiechem”¹⁰² – pisała tam uczona, opowiadając się po stronie biologa. Jej embriologia tropów zrywała z „embriologią literatury” Płotnikowa, która – projektowana w oparciu o dane psychofizjologiczne – miała rejestrować „embrionalny rozwój literatury” w psychice twórcy¹⁰³. Nacisk na rozwój embrionalny – w końcu „prawdziwy proces rozwojowy zachodzi przed narodzeniem”¹⁰⁴ – umożliwiał Freudenberg dostarczenie dowodów na filogenetyczne pokrewieństwo rozpatrywanych figur mowy i form literackich. Przedmiotem jej rozważań było to, co nie przybrało jeszcze formy, której miano nosić, ale już stanowiło jej nieuchronną zapowiedź. Rozwój form oglądany przez Freudenberg przebiegał w rytmie wyznaczanym przez te same „jeszcze” i „już”, które Mandelsztam w *Podróży do Armenii* nazwał „dwoma świetlistymi punktami myśli Lamarcka, żywymi iskrami jego ewolucyjnej sławy i światłodruku, inicjatorami i sygnalistami tworzenia form”¹⁰⁵. Badania preembrionalnego stanu (*doembrional’noje sostojanie*) form literackich zajmowały również istotne miejsce w projekcie metodologii ścisłego literaturoznawstwa, formułowanego przez Borisa Jarcho¹⁰⁶.

Ewolucjonistyczny morfologizm aromorficzny (wariant Siewiercowa)

Rosyjski morfologizm ewolucyjny spod znaku Siewiercowa najpełniejszą realizację uzyskał w „metodologicznych etiudach statystycznych” pisanych przez Borisa Jarcho i tak przez niego nazywanych. Należały one do pierwszych prób

101/ O. M. Freudenberg *Sistiemia literaturnogo szużeta*, s. 220. W braku antynomicznego przeciwstawienia struktury i historii E. Mielecinski upatrywał specyfiki rosyjskiej myśli humanistycznej pierwszych dekad XX stulecia, odróżniającej ustalenia literaturoznawców-paleontologów od literaturoznawczego i językoznawczego strukturalizmu, opartego o ustalenia de Saussure’a (E. Mielecinski *Srawnitiel’naja tipologija folkloru (istoričeskaja i strukturnaja)*. *Philologica. Issledowanija po jazyku i literaturie. Pamjati akademika W. Żyrmunskogo*, Leningrad 1973, s. 390).

102/ O. Freudenberg *Mif i literatura diewnosti*, Moskwa 1978, s. 427.

103/ W. Płotnikow *Osnownyje principy...*, s. 50-56.

104/ O. Freudenberg *Mif i literatura diewnosti*, s. 167.

105/ O. Mandelsztam *Wśród przyrodników, Podróż do Armenii*, s. 60.

106/ B. Jarcho *Mietodologija tocznogo literaturowiedienija (nabrosok plana)*, s. 203.

wykorzystania metod ilościowych w konstruowaniu typologii literackich tendencji. Różnice morfologiczne, ujawniane w rozwoju form artystycznych, uczony wyjaśniał aromorfozą (inaczej: postępem morfofizjologicznym), czyli progresywną, samorzną ewolucyjną komplikacją i różnicowaniem organizacji form wyjściowych wskutek wzmożonych czynności życiowych gatunku¹⁰⁷:

Starczy porównać *Orestesa* Woltera z *Orestesem* Alfieri'ego, by dostrzec różnicę między przesadnym monologizowaniem w wieku XVIII, a nową, skomplikowaną manierą. [...] Niebezzasadne jest pytanie o naturę tego zjawiska. Czy mamy do czynienia z samorznym skomplikowaniem organizacji wskutek wzrostu energii całokształtu czynności życiowych gatunku (tj. z „aromorfozą”, wedle terminologii akademika A.N. Siewiercowa) czy z rezultatem krzyżowania (*skrieszcziwania*), tj. z oddziaływaniem obcego czynnika?¹⁰⁸

Jarcho skłaniał ku pierwszemu rozwiązaniu, uznając aromorfozę za najbardziej prawdopodobne ich wyjaśnienie.

Ża probierz morfologicznego pokrewieństwa literackich kompleksów uczony uznawał wielkość transgresji, czyli stopień dziedzicznie uwarunkowanego przekroczenia cech organizmów wyjściowych przez mieszańce, ustalając, że transgresja niższa niż 50% wskazuje na rozbieżność gatunków, zaś niższa niż 25% świadczy, że znajdują się one na przeciwległych końcach morfologicznego łańcucha¹⁰⁹. Jarcho dopuszczał możliwość zewnętrznej zbieżności cech przy ich morfologicznej różnorodności, powodowanej czynnikami środowiskowymi i wzajemnym oddziaływaniem organizmów literackich¹¹⁰. Jeśli Dilthey, Rickert i Selesković dokonywali rozłączenia *Naturwissenschaften* i *Literaturwissenschaft* (włączanej do nauk o kulturze lub nauk o duchu), to Jarcho scalał je ponownie na jednej antropologicznej płaszczyźnie „nauk o życiu” w oparciu o typologiczną jedność literatury i organizmów biologicznych oraz tożsamość rządzących nimi praw¹¹¹.

Perspektywy badawcze

Obecność wątków biologizacyjnych w dwudziestowiecznej refleksji teoretyczno-literackiej dowodzi historycznej ciągłości i trwałości tego stylu myślenia o lite-

^{107/} Aromorfoza charakteryzuje też proces kształtowania się tropów w monografii *Obraz i ponjatije* Freudenberg z lat 1947-54. Język Siewiercowa najściślej opisuje jej koncepcję filembriogenezy tropów, czyli zmian ewolucyjnych, zachodzących w ich rozwoju embrionalnym.

^{108/} B. Jarcho *Raspriedielenije rieczy w pjatiaktnoj tragiedii (K woprosu o klassicizmie i romantizmie)*, s. 221-222 oraz 272.

^{109/} Tamże, s. 279.

^{110/} Tamże, s. 242.

^{111/} Zob. B. Jarcho *Mietodologija tocznogo literaturowiedienija (nabrosok plana)*. Por. W. Abajew *Opyt analiza liegiend...*, s. 327.

raturze¹¹². Morfologizm rosyjski w biegunowo zróżnicowanych odmianach oraz dwa nurty siostrzane: polskie literaturoznawstwo morfologiczne doby międzywojnia¹¹³ i niemiecka szkoła morfologiczna lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, która literaturoznawstwo uczyniła gałęzią nauk biologicznych¹¹⁴ – nakazują rewizję utrwalonego poglądu o jakoby definitywnym rozłamie przyrodoznawstwa i humanistyki, który miał się dokonać u progu XX stulecia.

O tym, że metodologiczne i słownikowo-konceptualne sojusze między literaturoznawstwem a biologią nie wygasły także w późniejszych dekadach zaświadcza (by wymienić jedynie najbardziej reprezentatywne przykłady): rozległe kontakty biologii (głównie ewolucjonizmu, neurologii i genetyki) z semiotyką moskiewsko-tartuską¹¹⁵, polska neurosemiotyka literaturoznawcza¹¹⁶, sięgająca do „antropologii strukturalnej” Freudenberg, Jakobsonowskiej afazjologii i ustaleń radzieckich semiotyków, lub badania literackie oparte o wzorzec strukturalistycznego językoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego. W rozpoznaniach Pra-

^{112/} W niektórych, nieanalizowanych tu przypadkach unaocznia tylko niebywałą inercyjność samego biologizacyjnego języka wobec degradacji odpowiadającego mu wzorca metodologicznego i epistemologicznego.

^{113/} Morfologizm polski stanowił przybliżony ekwiwalent morfologizmu anatomiczno-taksonomicznego. Z systematyką i ustatyczniającym opisem anatomicznym synonimizowali morfologię m.in. E. Kucharski (*Poetyki noweli*, „Pamiętnik Literacki” 1936 z. 2; *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie* [1928], w: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982); K. Troczyński (*Zagadnienia dynamiki poezji*, Poznań 1934; *Teoria poetyki. Szkic z zakresu metodologii nauki o literaturze oraz Elementy form literackich*, w: tegoż *Studia i szkice z nauki o literaturze*, oprac. S. Dąbrowski, Kraków 1997); L. Fryde (*Problem noweli* [1934], „Pamiętnik Literacki” 1961 z. 1).

^{114/} Określenie R. Welleka *A History of Modern Criticism 1750-1950. Volume 6: American Criticism, 1900-1950*, New Haven and London 1986, s. 193. Morfologizm niemiecki był najbliższym ekwiwalentem rosyjskiego antymechanistycznego morfologizmu transformacyjnego (jako literaturoznawcze wskrzeszenie biologii Goetheańskiej). Zob. G. Müller *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, in Verbindung mit H. Egner herausgegeben von E. Müller, Tübingen 1974 (w języku polskim ukazał się tylko jeden rozdział: *Poetyka morfologiczna*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyb., wstęp, kom. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 2, Kraków 1981) oraz H. Oppel *Morphologische Literaturwissenschaft. Goethes Ansicht und Methode*, Darmstadt 1947.

^{115/} Zob. m.in. W. Iwanow *Assimetrija mozga i znakovych sistiem*, Moskwa 1978; *O wzaimootnoszenii dinamiczeskogo issledowanija ewolucii jazyka, tieksta i kul'tury*, w: *Issledowanija po strukturnie tieksta*, Moskwa 1987 oraz J. Lotman *Asimetrija i dialog*, „Trudy po znakovym sistiemam” Tartu 1983 t. XVI.

^{116/} Przeniesienia ustaleń nauk o mózgu na analizę fabuł dokonywał m.in. J. Kordys *Szkice z historii fabuł. Neurosemiiczne i antropologiczne przesłanki gezezy fabuł* (Warszawa 1986) oraz *Mózg i znak* (Warszawa 1991).

skiego Koła Lingwistycznego przybrało ono postać „strukturalizmu ontologicznego”, nazywanego wręcz „nowym wcieleniem XIX-wiecznego organicyzmu”¹¹⁷. W językoznawczych ideach dwóch jego koryfeuszy – Nikołaja Trubieckiego i Romana Jakobsona – zestrzeliły się bowiem tak z pozoru nieuzgadnialne dyskursy naukowe, ideologiczno-polityczne i filozoficzne, jak romantyczna *Naturphilosophie* wraz z dziewiętnastowieczną krytyką biologicznego mechanicyzmu i atomizmu, euroazjatyzm, wykazujący wiele cech wspólnych z Marrowską teorią jafetycką i Lamarkizm, w postaci nomogenetycznej hipotezy Berga¹¹⁸.

Wyszczególnienie wariantów morfologizmu w oparciu o historię źródłowej dla niego biologii teoretycznej z jednej strony i odsłona jego historycznych korzeni w pozytywistycznym literaturoznawstwie rosyjskim z drugiej, pozwalają też na nowo ustalić stopień oddziaływania na rosyjskie literaturoznawstwo humanistyki niemieckiej: Seuffertowskiej szkoły „analizy kompozycyjnej” i „retorycznego” nurtu Schissela von Fleschenberga, zwłaszcza zaś – Wilhelma Dibeliusa, który jako autor *Englische Romankunst. Die technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts* (1910), uznawany jest za prekursora analizy morfologicznej w badaniach literackich. Wpływ niemieckiego formalizmu na rosyjską naukę o literaturze pierwszych dekad XX wieku, rozpoznawalny też w polskich badaniach literackich okresu międzywojnia¹¹⁹, bywał bowiem oceniany tendencyjnie – pisano o bezwarunkowej wtórności rozpoznawczych szkół formalnej

wobec dokonań niemieckich literaturoznawców¹²⁰, jak zaprzeczano niemieckiemu wpływowi w pracach Opojazowców, broniących własnego nowatorstwa w dziedzinie analiz morfologicznych analiz¹²¹. W liście do Szkłowskiego Eichenbaum ironizował na temat teoretycznoliterackiego germanofilstwa GACHN-owskich młodoformalistów: „Bo widzisz, w Niemczech wszystko już dawno zostało odkryte jeszcze za Goethego, my zaś łudzimy się, że dokonujemy odkrycia”¹²².

^{117/} Określenia P. Sériota *Structure et totalité: Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*, Paris 1999, s. 302 i 308, 311, 312. Tezę o biologizującym nastawieniu językoznawczego dyskursu prażan uczony prezentował też w: *The Impact of Czech and Russian Biology on the Linguistic Thoughts of the Prague Linguistic Circle, Prague Linguistic Circle Papers/Travaux du cercle linguistique de Prague nouvelle série*, ed. by E. Hajičová, T. Hoskovec, O. Leška, Z. Skoumalová, Prague 1999, Vol. 3.

^{118/} O skorelowaniu tych idei w praskiej lingwistyce zob. P. Sériot *Structure et totalité...* Zob. też J. Tynianow *Poetika. Istorija literatury. Kino*, s. 511.

^{119/} W języku polskim ukazała się tylko *Einleitung* do monografii Dibeliusa, której tłumacz – K. Budzyk – nadał tytuł *Morfologia powieści* („Archiwum Tłumaczeń z zakresu Literatur i Metodologii Badań Literackich”, Warszawa 1937 z. 3), wpisując ją w kontekst intensywnych już wówczas polskich badań morfologicznych, inspirowanych niemieckim i rosyjskim formalizmem. Jednocześnie przeprowadził krytykę wzorcowo jakoby formalistycznych postulatów niemieckiego badacza: „Choć na samym początku Dibelius oświadcza, że do badanych utworów powieściowych będzie podchodził [...] z pytaniem [...] jak to jest zrobione, to jednak główny zrąb tej rozprawki teoretycznej opiera się na nieuzasadnionym genetyzmie *quasi*-psychologicznym, który dobitnie świadczy, że pytanie «jak to jest zrobione», zastąpiono tu nieświadomie pytaniem «jak to jest robione»” (s. 29). O stosowności schematów Dibeliusa zob. m.in. K. Troczyński *Zagadnienia dynamiki poezji*, Poznań 1934; A. Słapa *Fryderyk Skarbek jako powieściopisarz*, Kraków 1918.

^{120/} Zob. m.in. R. Szor „Formal’nyj metod” na Zapadzie: Szkoła Ziejfierta i „rietoriceskoje” napravlieniye, „Ars poetica: Sbornik statiej”, s. 127; W. Borowy *Szkoła krytyków*, „Przegląd Współczesny” 1937 nr 2, s. 55.

^{121/} Zob. np. B. Eichenbaum *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, w: tegoż *Szkice o poezji i prozie*, Warszawa 1973, s. 298.

^{122/} W tym samym liście z 22 maja 1927 o GACHN-owskich zbiorach „Chudożestwiennaja forma” i „Ars poetica” uczony skarżył się: „Na nasze prace się nie powołują, chociaż ściągają od nas pojęcia i wszystko – powołują się tylko na Niemców” (cyt. wg: J. Tynjanow *Poetika. Istorija literatury. Kino*, s. 515).

Witold SADOWSKI

Wersyfikacja reportażu

Wszystkie teorie, które potwierdzają występowanie pierwiastków literackich w reportażu, widzą go na marginesie epiki¹, wskazując pośrednio na niewierszowy charakter gatunku. Tak pojmowany reportaż byłby skrajną formą literatury faktu, gdzie epika – dążąca do zjednoczenia z rzeczywistością – rozpycha własne granice, osiągając coś, co można by nazwać nadmiarem sprozaizowania².

A jednak tytuł tego artykułu nie został zamierzony jako prowokacja. Wymusiło go swoiste prawo recytacji, które od co najmniej półwiecza zapuszcza korzenie na obszarze, gdzie nie było spodziewane. Idzie ono na przekór przywiązaniu reportażu literackiego do gazety, lecz nie oznacza utraty owego szóstego zmysłu, który pozwala autorowi wychylić się zza pisarskiego biurka i zobaczyć w spodziewanej przyszłości graficzny układ tekstu na szpalcie – układ zarysowany na razie w ogólnych ramach, lecz na tyle sugestywny, aby na mocy autorskiej intuicji poddawał swej władzy poetykę krótkich akapitów i prostych zdań ze związłymi frazami. Wyczucie kontaktu ze wzrokiem czytelnika na ogół nie słabnie, zostaje jednak zrównoważone w tych szczególnych momentach tekstu, gdzie wyraźny imperatyw

1/ Dla przykładu por. B. Chrzastowska, S. Wyślouch *Poetyka stosowana*, WSiP, Warszawa 1978, s. 444 i nast.; M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1986, s. 389-390; A. Kulawik *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1997, s. 354. Uprzedzając wywód na dalszych stronach, dodajmy, że dwa pierwsze podręczniki uważają brak fikcji za element konstytutywny dla reportażu.

2/ Stanowiska rozstrzygające o przynależności reportażu do epiki i prozy przytacza K. Wolny *O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1991, s. 44-46.

czytania na głos zakłada znajomość utrwalonego w tradycji literackiej modelu słyszenia mowy, jaki pociąga za sobą każdy historyczny system wiersza:

Wszelako jakże teraz do natury można było się zbliżyć i odsapki zażywać, skoro oficerowie nikogo z pałacu nie wypuszczali, a jeśli kto chyłkiem wymknął się z domu, tam na niego czyhali i do aresztu wpychali. A rzecz najgorsza, jaka z pomienionej gimnastyki wynikała, na tym polegała, że kiedy grupa dworzan w jakimś salonie się zebrała i tam rękami i nogami machała, wnet spiskowcy wkraczali i wszystkich do aresztu gnali. Dni policzone mają, a gimnastykę uprawiają! śmiali się oficerowie, do tak zuchwałego szyderstwa się posuwając. A to już najlepszym było dowodem, że panowie oficerowie żadnej wartości nie szanują i przeciw dobru cesarstwa występują, czym nawet doktorowie szwedzcy się martwili, bo kontrakty potracili, choć także się radowali, bo z życiem ująć zdołali.

Cesarz Ryszarda Kapuścińskiego³, z którego pochodzi cytowany fragment, sprawia wrażenie – jak by powiedziała Ewa Szary-Matywiecka (parafrazując *Pana Tadeusza*) – doręczenia ustnego⁴. Rozległe akapity wskazują, że gawęda urzędników etiopskiego satrapy, zrzuczonego z tronu przez rewolucję, została spisana żywcem z magnetofonu, bez autorskiej obróbki, na podobieństwo pasjonującej spowiedzi Aleksandra Wata. Dzięki temu opowieść narasta jako świadectwo składane przez samą historię w trybie polifonicznym. Lecz na przekór autorskiej rezerwie, jakaś niewidzialna świadomość strzeże jednolitego stylu, w którym zdania dodają kolejne informacje jedną do drugiej na zasadzie wyliczenia, jak to ma miejsce w spontanicznej narracji samotnego człowieka. I nagle z tego strumienia wylania się głos, którego żaden z urzędników nie mógł z siebie wydobyć. Dostojnie zharmonizowany ze staroświeckim rytuałem, którym otaczają się byli dworzanie, zamaskowany przez liczne modernizacje i zakwaszony ironią, a jednak w tym kraju, w tej kulturze – zupełnie obcy. To głos polskiego wiersza średniowiecznego z jego wielokrotnymi styczynymi gramatycznymi rymami, które orientują słuchacza w ukrytym podziale na wersy, wahające się znacznie pod względem długości⁵:

3/ R. Kapuściński *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 133-134.

4/ Por. E. Szary-Matywiecka *Pismo i głos (Przyczynek do teorii powieści)*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, tom 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

5/ Przez głos polskiego wiersza średniowiecznego rozumiemy pewną grupę asylabików, gdzie różnice między rozmiarami wersów liczonymi w sylabach obejmują od 4 do 13 sylab (*Przez Twe święte Z Martwych Wstanie...*), od 4 do 15 (*Legenda o św. Aleksym*), od 7 do 15 (*Lament świętokrzyski...*) itp. Rozpiętości te nie są wszakże tak duże jak u Kapuścińskiego. Oto próbka z *Lamentu*:

Synku miły i wybrany,
Rozdziel z Matką swoją rany;
A wszakom Cię, Synku miły, w swem sercu nosiła,
A takżej tobie wiernie służyła.
Przemow k Matce, bych się ucieszyła,
Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja miła.

Wszelako jakże teraz do natury można było się zbliżyć
i odsapki zażywać,
skoro oficerowie nikogo z pałacu nie wypuszczali,
a jeśli kto chyłkiem wymknął się z domu, tam na niego czyhali
i do aresztu wpychali.
A rzecz najgorsza, jaka z pomienionej gimnastyki wynikała,
na tym polegała,
że kiedy grupa dworzan w jakimś salonie się zebrała
i tam rękami i nogami machała,
wnet spiskowcy wkraczali
i wszystkich do aresztu gnali.
Dni policzone mają,
a gimnastykę uprawiają!
śmiali się oficerowie, do tak zuchwałego szyderstwa się posuwając.
A to już najlepszym było dowodem, że panowie oficerowie żadnej wartości nie szanują
i przeciw dobru cesarstwa występują,
czyż nawet doktorowie szwedzcy się martwili,
bo kontrakty potracili,
choć także się radowali,
bo z życiem ująć zdołali.

Składniowy porządek w obrębie każdego zdania, a także wyraziste rymy tak uwypuklają klauzulę, aby się jawiła jako nadzwyczajny moment w melodyce tekstu, znacznie mocniejszy od naturalnego wygłosu puentującego zdanie i od tej klauzuli, która mimowolnie wytwarza się w recytacji, ilekroć przerywamy jednostkę składniową dla nabrania oddechu. Tak sterowana recytacja nie tylko idzie jak walec po niektórych węzłach intonacyjnych wewnątrz wersu, nie tylko pogłębia pauzy recytacyjne w innych miejscach, niżby to wynikało ze struktury gramatyczno-znaczeniowej, nie tylko niweluje nawet bardzo silne pauzy podpowiadane przez podział składniowy – na wzór XV-wiecznego asylabizmu – lecz także – bez rozpisywania na wersy – zostaje zamaskowana pod powierzchnią obowiązującej w średniowieczu notacji linearnej. Skłaniając się w stronę podziału wersyfikacyjnego, zachowuje zarazem typowe dla prozy zróżnicowanie rozpiętości składniowych. W tym dziwnym rozkroku między prozą a wierszem, kompozycja wymaga od czytelnika, aby doświadczył w lekturze napięcia między dwoma sposobami pauzowania tekstu: metodą naturalną (gdzie podział na syntagmy to konsekwencja najbardziej przejrzystego ułożenia akcentów frazowych) i metodą sztuczną (która jednocześnie wybrane zdania na podstawie hierarchii narzuconej przez wersy). Przyłożywszy do tego terminy wersologiczne, należałoby stwierdzić, że struktura tego fragmentu ociera się nieoczekiwanie o podwójną delimitację, uważaną często za jądro wierszowości, jakkolwiek taki wniosek – ze względu na rangę terminu – może wywołać uzasadnione opory.

Podejdźmy do cytatu z zimną krwią. Załóżmy, że nie może być wierszem utwór pisany jednym ciągiem, zwłaszcza przez autora tak świadomego jak Kapuściński. Szukajmy argumentów za rytmiczną prozą. Byłaby to hipoteza trudna do obrony, zważywszy że w XV-wiecznym piśmiennictwie polskojęzycznym nie ma modelu

tekstu, który by ją potwierdzał – niemniej równie możliwa. Stanowisko sceptyczne nie podważa jednak faktu, że utwór w przytoczonym fragmencie wydobywa melodię skierowaną aluzyjnie w stronę wiersza, że nawet jako rytmiczna proza jest do niego jakoś podobny. Skoro zaś tekst podany jako prozatorski sugeruje podział wierszowy – niezależnie czy taka sugestia znajdzie potwierdzenie w kryteriach wersologicznych – to mamy przed sobą zjawisko z gatunku udawania wersyfikacji, odgrywania jej, małpowania, przedrzeźniania – słowem, któreś ze wcieleń mimetyzmu formalnego.

Mówimy o wcieleniu, bo mimetyzm formalny łączy się definicyjnie z Bachtinowską stylizacją⁶. Czerpiemy z tego dziedzictwa przede wszystkim aspekt poszukiwania głosu. Natomiast po Bachtinowsku rozumiana stylizacja wydaje się pojęciem zbyt liberalnym. Pragnienie więzi z wyabstrahowaną innością za bardzo ją absorbuje, skoro pozwala się na kontakt nieosobowy zamazujący realność ludzkiego głosu. W rezultacie stylizacja bywa rozpoznawana po środkach literackich dalekich od dźwięku, pomimo wszelkich nadziei, jakie wiążemy z jej rolą w przywracaniu kontaktu z tym, co minione⁷. Tymczasem opisywana tu korespondencja między prozą i wierszem ujawnia głos w jego obiektywnym kształcie. Uwypukla brzmienie, zachowując rys indeksowy, wskazujący na osobowe źródło. A taki rodzaj mimetyzmu, powiększony o tkankę głosu, można usłyszeć wyłącznie uchem wersologa.

Wersologia jednak wyznaczyła sobie granice w precyzyjnym określeniu, czy dany utwór, względnie jego fragment, jest wierszem, tak jakby przedmioty literackie miały taki status ontologiczny jak przedmioty materialne. Typologia wersyfikacyjna pozostaje celem ważnym i nie mamy zamiaru jej podważać. Strategia cytowanego fragmentu *Cesarza* rozgrywa się niejako w oderwaniu od systemu wiersza, opierając się na wyizolowanych, punktowo dotykanych formach, do których przyzwyczaiły nas poszczególne utwory średniowieczne (brak przerzutni, postać rymu, rozmiary wersów itd.). Utwór podchodzi do asylabizmu, pozostając zarazem jedną nogą w prozie, nie tylko graficznie. Jeśli porusza nutę ironii, to w duchu zupełnie różnym od znanych nam chwytów trawestacyjno-parodystycznych:

LAURA:
Już miesiąc zaszedł, psy się uśpiły
I coś tam klaszcze za borem.
Pewnie mnie czeka mój Filon miły
Pod umówionym jaworem.

6/ Por. M. Głowiński *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa 1973, s. 37-39. Wśród odmian mimetyzmu formalnego, jakie wymienia Janusz Lalewicz, na pierwszym miejscu zostaje przedstawiony właśnie mimetyzm stylizatorski, kwestie wersyfikacyjne nie są natomiast w ogóle uwzględnione: por. *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.

7/ Por. S. Balbus *Historycznoliteracka aktywność stylizacji*, w: tegoż *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.

[...]

Szczęśliwa jestem dziś niesłuchanie
i Filon musi być moim
wszystko w porządku, lecz to klaskanie
trošeczkę mnie niepokoi.

[...]

Przebóg! Ach, czyżby robota krecia
O jakże ja to wyśledzę?!
Lęk mnie przenika. Dwudziesta trzecia
już jest na mojej omedze.

[...]

DOBRZE POINFORMOWANY FACET:
Lauro, daremnie patrzysz na zegar.
Filon nie przyjdzie. Idź dalej.
A to klaskanie, co się rozlega,
to żona go w gębę wali.

Gałczyński podporządkował śmiechowi nieomal wszystko, co znalazł u Karpińskiego. Każdy aspekt utworu: od rymowania po sentymtalnych bohaterów przejawia znane z parodii rozszczepienie głosów. Każdy – z wyjątkiem wersyfikacji. Strofa stanisławowska pod piórem Gałczyńskiego ma wszystkie właściwości, którymi posługiwał się Karpiński. Z łańcucha wersów nie wypadła ani jedna zgłoska, akcenty klauzulowe stoją twardo w szyku paroksytonicznym, średniówka ani drgnie. Nie zaszła nawet minimalna zmiana w istotnych aspektach struktury wersyfikacyjnej, na co parodysta teoretycznie powinien sobie pozwolić, o ile liczy na przeciwstawienie Karpińskiemu własnego głosu. Płaszczyna wersyfikacji – ontologicznie związana z głosem – wyłączona z polifonii! W sensie metrycznym Gałczyński skapitulował. Nie potrafił wykroczyć poza Karpińskiego.

Kapuściński – inaczej. Zostawił wprawdzie porządek prozatorski obowiązujący w całym utworze, lecz pozwolił mu nasiąkać zupełnie przeciwną melodyką wiersza. Nie oznacza to wszakże, byśmy mieli do czynienia z kolejnym postmodernistycznym spektaklem, z dwoma sprzecznymi prawdami i z próbą ich kompromitacji. Nie chodzi także o częste w poezji współczesnej sprawdzanie języka, zwalczanie nowomowy czy kruszenie tworzydeł, mimo że utwór z aluzjami społeczno-politycznymi mógłby temu sprzyjać. Średniowieczny wzorzec nie przeistacza się we wroga, którego należy ośmieszyć. Mowa w obnażonej postaci staje – owszem – o krok od szyderstwa, lecz ostatecznie – nie zostaje wyszydzone. A parodia – wyzbyta goryczy, którą kipiał Gałczyński – podchodzi do słowa z ciepłą afirmacją, z zaufaniem, że język jako taki nie kłamie.

Była tu mowa, że Kapuściński – oprócz aspektu stylizatorskiego – szuka również głosu. Powiedziano także, iż głosem, który trzeba odnaleźć, jest głos średniowiecznego wiersza, gwarantujący odzyskanie więzi z tradycją. Ten głos nie docho-

dzi wszakże bezpośrednio, lecz daje się słyszeć z głębi prozy. Połączmy to z wcześniejszą uwagą, że nuta asylabizmu nie przystoi w tym utworze temu, kto ją wypowiada. Ów człowiek w rzeczywistości nie ma takiego głosu. Ta sama postać w innych miejscach *Cesarza* przemawia zupełnie inaczej. Mamy zatem dwa kontrastowe zjawiska: prawdopodobna realność postaci oraz całkowita nierealność mowy lub odwrotnie: realność mowy i nierealność jej użycia. Jakkolwiek by nie patrzeć, dochodzimy do problemu fikcji. Ani wiersz, ani proza – same w sobie – nie mają nic fikcjonalnego, lecz w przyjętej tu korespondencji zaczynają na tyle, na ile mogą, współpracować na rzecz zmyślenia. Pozwala to zaprzeczyć następującej opinii wybitnego reportażysty, Krzysztofa Kąkolewskiego:

Reportaż wyklucza fikcję. [Fikcja], jeśli się zjawia, to po to, by zapełnić braki reportażu. Fikcja pod piórem reportera jest przyznaniem się do nieumiejętności czy niemożności zdobycia faktów.

Padła tu teza całkowicie mylna, aczkolwiek wypowiedziana przez pisarski talent. Wiemy od Arystotelesa, że zadanie fikcji literackiej nie polega na zmyśleniu absolutnym, lecz na sięganiu do świata zewnętrznego określną drogą. Chociaż prawda dociera do czytelnika w sposób podwójnie zapośredniczony: raz – przez językowe tworzywo, dwa – przez ujęcie fabularne, to w trakcie tej drogi biegnącej wyjątkowo szerokim łukiem nabywa szczególnej wyrazistości i sensu, zostaje tajemniczo oczyszczona, uzyskując retoryczny efekt w stopniu przekraczającym skuteczność zwykłego sądu logicznego. Zdanie Kąkolewskiego, że „fikcja jest [...] okłamywaniem czytelnika” można przyjąć tylko z zastrzeżeniem, że termin „fikcja” odbiega od pierwotnego sensu. Jednoczesna struktura wierszowa i prozatorska nie temu sprzyja, aby czytelnik bez zmużenia oka pozwalał się wyprowadzić w pole. Przyśwajanie fikcji zbudowanej przez autora byłoby wówczas podobne do walki „kto kogo przechytry”, tracąc kluczowy aspekt odkrywania prawdy.

Reportaż nie wyklucza fikcji⁸. Wręcz przeciwnie, wymaga jej – zwłaszcza przy opisie koszmarnych wydarzeń XX wieku, które trzeba jakoś zrozumieć, chociaż nie sposób pojąć. Spotykane gdzieś tam w pracach o prozie dokumentalnej Borowskiego, Grudzińskiego, Nałkowskiej i innych tropienie przejawów fikcji i uznawanie tego za dowód, że „literatura faktu” to oksymoron, który nigdy nie dopnie sprawozdawczego celu, wydaje się – w naszym odczuciu – jakimś szczególnym nonsensem.

W cytowanym fragmencie *Cesarza* aspekt zmyślenia stał się możliwy w dużej mierze dlatego, że w obrębie tekstu pisanego prozą odwołano się niespodziewanie do wersyfikacji. Zderzenie wiersza i prozy przebiegało dwojako. Na płaszczyźnie zewnętrznej odezwały się różne kompozycje: wierszowa i prozatorska. Nie byłoby jednak tej płaszczyzny bez zderzenia wewnętrznego, bez zestawienia ze sobą sa-

8/ Takie stanowisko głosił także Melchior Wańkowicz, por. *O poszerzenie konwencji reportażu*, w: tegoż *Od Stołpców po Kair*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 13.

mych mechanizmów, zasad, dzięki czemu ten sam fragment uzyskał zarazem „coś” wierszowego i „coś” prozatorskiego. „Coś” wierszowego wynikało z faktu, że wiersz z natury potrafi się manifestować. Jego zadanie nie sprowadza się przecież do spełnienia danej normy ani nawet do wymuszenia odpowiedniego rytmu, lecz znajduje oczekiwany efekt, gdy czytelnik zwraca uwagę na przyjętą kompozycję, dzięki czemu wiersz tak wydatnie współdziała z liryką. Zdarza się niekiedy, jak uczył Tynianow, że wiersz dochodzi do szczytu możliwości właśnie wówczas, kiedy jego podstawowy kontur zostaje załamany, kiedy na ten moment – w sensie typologicznym – utwór przestanie być wierszem lub straci znamiona realizowanego formatu. Wystarczy aktywność systemu wiersza, którą obserwujemy nie tylko na macierzystym gruncie, lecz także – pozostając przy pojęciach Tynianowa – dzięki ekwiwalentom⁹. Mechanizm taki wiele się nie różni od przedstawiania w literaturze rzeczywistości materialnej, kiedy to świat pozornie usuwa się z oczu, żeby powrócić z większą prawdziwością w poetyckim zwielokrotnieniu.

Ogromnego znaczenia nabiera w tej sytuacji fakt, że to wiersz jest prezentowany z perspektywy prozy, że wybrano akurat ten kierunek wektora. Od czasu, kiedy Kochanowski uwolnił się od przymusu uzgadniania granic wersów z klauzulami jednostek składniowych, obowiązywała bowiem tendencja odwrotna: pokazywano właściwości prozy za pomocą wiersza. Maria Renata Mayenowa nazwała wers analogonem zdania. Wprawdzie zawęziła znaczenie tego zwrotu do intonacyjnego podobieństwa między wersem i zdaniem, lecz Adam Kulawik nadał tej idei charakter znacznie bardziej pogłębiony. Pisał:

Pauza wersyfikacyjna jest nadużyciem pauzy syntaktycznej, wskutek czego wers podszyna się pod zdanie, a następnie człony wersów upodabniają się do grupy podmiotu i orzeczenia, nadużywając do tego celu intonacji zdaniowej, wreszcie stopa, jako cząsteczka wersu staje się analogonem zestroju akcentowego, zawłaszczając w tym celu jego charakterystykę prozodyjną. Trudno się oprzeć wrażeniu, że w wypadku wiersza mamy do czynienia z przedróżnianiem systemu językowego, z karnawałem gramatyki i tekstu, bo nie tylko swobodnie przekształca on system prozodyjnej segmentacji tekstu, lecz także jak gdyby kwestionuje jego linearność, czego dowodem jest zapis wersyfikacyjny, rym i akrostych.¹⁰

Zgodnie z podanym opisem – choć Kulawik nie nazywa tego w ten sposób – przemawianie za pomocą jednostek składniowych, które dla każdego użytkownika mowy jest na ogół semantycznie przezroczyste, staje się w wierszu przedmiotem – roboczo mówiąc – unaocznienia. Wiersz w jakiś sposób pokazuje nam prozę, lecz nie po to, by ją kopiować, ani też po to, by ją zastępować albo wyręczać, lecz aby stanąć między człowiekiem i mową w roli amplifikatora. Dlatego przez całe wieki wersyfikacja uchodziła za formę bardziej wymowną, bogatszą, pełniej-

szą, a także – bardziej prawdziwą. Romantyczna mowa uczuć była wyrażana w wierszu. Wierszem pisano traktaty. Także współcześnie u początkujących poetów, mających jeszcze niewiele wiedzy o literaturze, za to głęboką potrzebę mówienia, wyczuwa się słuszne przekonanie, że tekst podzielony na wersy najlepiej odsłoni wewnętrzne przeżycia.

Kapuściński, który – jak można sądzić na podstawie zdawkowej biografii – wcześniej przystąpił do pisania wierszy niż prozy i który nigdy nie porzucił poetyckiego drygu, zmierza jednak w przeciwnym kierunku. Nie przedrzeźnia w wierszu systemu prozatorskiego, lecz odwrotnie: za pomocą prozy imituje wiersz. Byłaby to swoista reakcja prozy na całe wieki imitacji ze strony wiersza, ale nie na zasadzie zwrotnego odbicia tego, co odzwierciedlało i nie w kategoriach gabinetu luster, lecz z myślą o kolejnej amplifikacji, poszerzającej percepcję o tony dotąd za ciche. Głos staje się głośniejszy w sensie większej wyrazistości. Jeśli cytując odpowiedni fragment *Cesarza*, na poprzednich stronach uznaliśmy, że manifestacja struktury wersyfikacyjnej w wewnętrznych mechanizmach tego tekstu składa się na „coś” wierszowego, to trzeba teraz dodać dla równowagi, że wzmocnienie głosu, odzywające się w tym samym fragmencie jako reakcja na wiersz, jest najwyraźniej „czymś” prozatorskim. Zanim wytłumaczymy sposób tego wzmocnienia, rozpatrzmy parę innych fragmentów przypominających wersy, zaczerpniętych z prozy reportażowej. Nadal Kapuściński:

Jak masz na imię?
Tania.
A ile masz lat?
Za dwa miesiące skończę dziesięć.
Co teraz robisz?
Teraz? W tej chwili? Bawię się.
A jak się bawisz?
Przeskakuję kałuże.
I nie boisz się, że wpadniesz pod samochód?
Przecież tu żaden samochód nie przejedzie.¹¹

Cytowana rozmowa uwypukla najpowszechniejszy model współczesnej poezji, gdzie paralelizm nierzadko sąsiaduje z wyliczeniem. Zarazem, nie umniejszając tych cech wersyfikacyjnych, utwór zachowuje typowo prozatorską strukturę dialogu, tak jakby wersy pozostawały jednocześnie akapitami. W książkach Kapuścińskiego i u innych reportażystów podział na akapity niezwykle często oddaje następstwo ukrytych replik dialogowych, mimo że nie wskazują na to cudzysłowy ani myślniki:

Coś ty zrobił, Wasyl?
Powiesiłem chłopca.
A gdzie drugi?
Drugi leży w komorze, powiesiłem go jeszcze wczoraj.

^{9/} Por. J. Tynianow *Zagadnienie języka wierszy*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Meyenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, 82-89.

^{10/} A. Kulawik *Wprowadzenie do teorii wiersza*, PWN, Warszawa 1988, s. 51.

^{11/} Cytat na podstawie: R. Kapuściński *Imperium*, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 185.

Dlaczegoś to zrobił?
Nie ma co jeść. Kiedy Oksana przywodzi chleb, wszystko oddaje dzieciom.
A teraz, kiedy przywiezie, mnie też da zjeść...¹²

Następujące na przemian pytania i odpowiedzi wydają się wersami, bo mieszczą się w ramach ustalonej przez Kulawika rozpiętości – od czterech do dwudziestu sylab (z dopuszczalnym odstępstwem)¹³. A jednocześnie zawierają coś tak prozatorskiego jak zapis rozmowy i z tego powodu funkcjonują na prawach akapitów. To rozmowa z całą dynamiką dialogu, gdzie kolejne zdania nie wynikają w porządku rozwijającej się myśli, lecz padają jako faktyczna reakcja na wypowiedź poprzednika, w sposób zaskakujący. Niekiedy autor reportażu wewnątrz własnego monologu narracyjnego sam stawia sobie pytanie, na które chwilę potem odpowie – i wtedy właśnie jedynym sygnałem, przeciwstawiającym pytanie i odpowiedź jako dwa osobne głosy, staje się podział na akapity:

Co to właściwie znaczy wzorowy kolejarz?
Na trzydziestolecie PRL dostali z dyrekcji dyplomy, na jednych było napisane „za ofiar-
ną pracę”, a na drugich – „za wzorową pracę” i przewodniczący rady wraz z naczelnikiem
elektrowozowni musieli zastanowić się nad różnicą między tymi pojęciami.¹⁴

Bilans?
Góra Ofiarna paruje jak stos hekatomb po naszych czterech uderzeniach.¹⁵

Bywają także wypadki znacznie bardziej złożone. Pytania i odpowiedzi mogą się przeplatać w obrębie wspólnego akapitu. W pewnej chwili przychodzi jednak konieczność przyznania jednej z tych kwestii osobnego głosu, tak jakby w strukturze narracyjnego monologu stanowiła mimo wszystko wypowiedź z innego piętra:

Zwykła, banalna historyjka, ale mająca ten skutek, że zmusiła Araba do zmiany przed-
miotu zainteresowania, teraz, zgaszony, zwrócił się on w moją stronę i zaczął rozmowę.
Nazywał się Nadir Khouri. A ja? Tak a tak. A kim jestem? Reporterem. A po co jadę?
Patrzeć, chodzić, pytać, słuchać, wachać, myśleć, pisać.
Aha.¹⁶

„Aha” – to słowo padające skądinąd, nie zawłaszczone przez uczestników refe-
rowanej dyskusji przez którykolwiek z ich głosów. Umieszczone na końcu poprze-
dzającego akapitu kwitowałoby tylko rozmowę z Arabem, ale przeniesione po-
ziom niżej, staje się puentą całego ustępu, wypowiedzianą w jakimś stopniu przez

samego pisarza, podmiot czynności twórczych czy podmiot utworu – w każdym razie instancję nadrzędną wobec narratora.

Podatność takiej typografii na realizację epickiej polifonii może oznaczać, że źródła podziału na akapity – jeśli nie historyczne, to na pewno genetyczne – tkwią w wewnętrznym zdializowaniu prozy. Nowoczesna proza – wyrastająca w ja-
kimś stopniu z Platońskiego dziedzictwa – wchłonęła w którymś momencie ten aspekt epiki, który na tle starożytnego podziału na rodzaje literackie wyróżniał się odejściem od czystej narracyjności. Bez tego wprowadzenia nie zdołamy zrozumieć, że we wszystkich cytowanych ostatnio przykładach – chociaż niektóre li-
nijki osiągały tam długość właściwą teoretycznie dla wersu – proza nie ustępowała miejsca wierszowi, lecz go imitowała i sugerowała, pozostając mimo wszystko pro-
zą. Dlatego nie zgadzamy się z opinią wyrażoną przez Kulawika, jakoby pauzowa-
nie, wytwarzające w odcinki od 4 do 20 sylab, przemieniało tekst prozatorski w wiersz w sposób mechaniczny, mocą systemowego dekretu i bez związku z fak-
tem, że dzieje się to w kontekście utworu podanego graficznie jako proza. Prezen-
towany przez badacza przykład z prozy Juliana Strykowskiego wydaje się zresztą
na tyle ciekawy, że warto go niżej przytoczyć:

Azril rozpiął bekieszę i z wewnętrznej kieszeni surduta wyjął podłużną safianową sa-
kiewkę. Wyłuskał nikłową monetę i położył na wyciągniętej dłoni handlarza:
Dłoń handlarza nie zamknęła się.
Azril dodał miedzianą monetę z krzyżykiem.
Handlarz nie cofnął ręki.
Azril dodał drugą miedzianą monetę.
Handlarz potrząsnął ręką.
Azril pokręcił głową.
Handlarz podniósł wysoko brwi.
Azril rozłożył ręce.
Teraz handlarz pokręcił głową, chwilę odczekał i schował pieniądze do długiego
puglaresu z zatrząskiem.¹⁷

Mamy przed sobą imitację wiersza wolnego zrealizowaną w utworze podanym
graficznie jako prozatorski. Ta sama wypowiedź spisana ciągłym tekstem straciła-
by jakiejkolwiek cechy wersyfikacyjne. Anafora – bez uzupełnienia – nie da sobie
rady jako znak otwarcia wersu, ponieważ przede wszystkim otwiera zdanie. Pod-
kreśla nagłosy składniowe i nie widzi żadnego powodu, aby te swoje prerogatywy
rozdwoić, obdzielając nimi także wersy. Ma rację Kulawik, że zapis przyjęty przez
Strykowskiego próbuje wymusić pauzowanie po każdym kolejnym wersie, że w od-
stępie między jednym zdaniem a drugim pojawia się coś więcej od zwykłej grani-
cy. Nie trafia jednak w sedno, uważając to za przejaw wierszowości. Aby dookreś-
lić owo „coś więcej”, należy raz jeszcze przemyśleć obligatoryjną pauzę w systemie
prozodyjnym języka polskiego.

12/ Tamże, s. 287.

13/ Por. A. Kulawik *Wprowadzenie...*, s. 46 i nast.

14/ H. Krall *Trudności ze wstawianiem. Okna*, Alfa, Warszawa 1990, s. 12.

15/ M. Wańkowicz *Szkice spod Monte Cassino*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 127.

16/ R. Kapuściński *Wojna futbolowa*, Czytelnik, Warszawa 1998, 14-15.

17/ J. Strykowski *Sen Azrila*, Czytelnik, Warszawa 1995.

W przytoczonym cytacie wszystkie tendencje wierszotwórcze zostają zrównoważone przez ewidentny dialog. Łatwo to zauważyć, przeprowadzając prosty eksperyment i pomijając graficzne środki, które ten efekt zapewniają. Zapiszmy wszystko jednym ciągiem, zdanie za zdaniem, w obrębie wspólnego akapitu, a przekonamy się, że wypowiedzi, które jeszcze chwilę temu wydawały się wersami, nie mają w sobie nic wersyfikacyjnego, a nawet więcej: że dialog przestanie być tak oczywisty, jak był. Tymczasem w układzie oryginalnym, kolumnowym, te same zdania wydrukowane jedno pod drugim sprawiają wrażenie, jakby Azril z Handlarzem nie tyle przeplatali nawzajem swoje gesty, ile raczej – odpowiadali sobie gestem na gest albo precyzyjnie – gestem po geście. Wrażenie takie wywołuje graficzny układ, który oczekuje od recytatora odpowiednika w postaci sekwencji pauz. Pauza zostaje wykorzystana jako czas na wybrzmienie głosu, aby melodia następnego akapitu nie złała się z poprzednim, lecz przyszła skądinąd – jako głos przypisany do innej osoby. Dokładnie tak samo od strony dźwięku przedstawia się dialog realizowany tradycyjnymi środkami, kiedy w tekście występują myślники i kiedy osoby mówiące zostają werbalnie – a nie tylko wokalnie – rozróżnione.

W reportażu literackim pauza bardzo często towarzyszy krótkim akapitom, przypominającym wersy. Dla porównania fragmenty utworów różnych autorów:

Zacząłem się rozpakowywać.

Po godzinie zgasło światło.

Od razu mieszkanie pogrążyło się w ciemnościach, a nie miałem żadnej latarki. Najgorsze jednak, że stanął klimatyzator i momentalnie zrobiło się gorąco i duszno. Do pokoju zaczął wpelzać pomieszany zapach zgniłych owoców, spalonej oliwy, mydlin i moczu.¹⁸

Machnął ręką.

Zapadła cisza.

Milczymy wszyscy, tylko Grabowiecki wykazuje niezwykle ożywienie.¹⁹

Siedzą.

Czekają.

Co ja mam dalej robić?

Mówiąc szczerze, zupełnie nie widziałem, co dalej.²⁰

Prawie każde zdanie to akapit. Nie zrozumiemy celu tak dziwnej kompozycji, jeśli nie zwolnimy, jeśli nie zaczniemy wszystkiego czytać na głos. A nawet nie czytać – deklamować! Po każdym akapicie zostaniemy zaproszeni do użycia pauzy. Pauzy o różnej wymowie: oczekiwania, milczenia, namysłu. Nie dlatego, że impuls recytatorski czerpiemy podświadomie z treści. Te same zdania zapisane w linii nie wymuszają pauzy. Zgodnie z prawidłowym opisem Kulawika, pauza włączona do struktury tekstu jako fonem obligatoryjny nie może wskazywać gra-

nic składniowych, bo taka funkcja została już spełniona przez intonację. Nie uzasadnia to jednak wniosku, jakoby pauza tego rodzaju wykraczała poza obszar prozy, przebudowując cały system prozodyjny, jakoby była w swej naturze pauzą antyprozatorską, a zatem – wierszotwórczą²¹. Obligatoryjna pauza nie występuje nigdy lub prawie nigdy na końcu zdania, ale na końcu akapitu – tak! Znacząca przerwa między dwoma głoskami to w gruncie rzeczy pauza akapitowa. To ona pozwala odróżnić klauzulę akapitu od klauzuli każdego zdania w środku tekstu. To ona przewyższa długość wypowiedzi, jednocząc wiele poszczególnych zdań, których ani intonacja, ani tym bardziej akcent – ze względu na zasięg – nie są już w stanie zjednoczyć. To jej zawdzięczamy zróżnicowanie melodyczne tak typowe dla recytacji prozy, balansującej między dwoma skrajnościami: pierwiastkiem uznania – w krótkich pauzach fakultatywnych wewnątrz tekstu i pierwiastkiem przymusu – w długiej pauzie na końcu akapitu.

Mówimy na razie o pierwiastku przymusu, nie zapominając wszakże, iż w ujęciu Kulawika obligatoryjny charakter pauzy wersyfikacyjnej stanowił konsekwencję innej ważnej cechy: arbitralności. O cytowanych przykładach trudno na razie powiedzieć, aby wymuszały pauzę w każdym dającym się wyartykułować miejscu. Wolna decyzja autorska sprowadza się jeszcze do natężenia pauzy. Wyboru miejsca dokonują jednostki składniowo-intonacyjne. Do kwestii ewentualnej arbitralności pauzy akapitowej wrócimy w tym artykule.

Z tego, co powiedziano, wynika, że wyjątkowa rola pauzy objawia się właśnie wówczas, kiedy górna granica 20 sylab obliczona dla wersu zostaje przekroczona. Im dłuższy tekst, im rzadsze pauzowanie, tym bardziej widać, jak niepowtarzalna jest pauza w spełnianej przez siebie funkcji. Kiedy występuje po każdym kolejnym zdaniu, jej moce jednoczące dają niewiele więcej ponad to, co miały do zaofiarowania pozostałe środki prozodyjne, także intonacja. W długościach tekstu charakterystycznych dla wersu integrująca rola pauzy prezentuje się blade, wzrasta natomiast, im bardziej akapit wykracza ponad miarę dość trafnie ustaloną przez Kulawika. Rysunek akapitu w konwencji zapisu prozy nie stanowi zatem wymysłu typograficznego, podobnie jak w wierszu numerycznym linijki druku odsyłają do jednostek brzmieniowych realnie występujących w rytmie mowy.

Obligatoryjna pauza jawi się jako środek z gruntu niewierszowy, który w prozie nie jest niczym zaskakującym. Niezwykła jest tylko częstotliwość, o ile spada poniżej 20 sylab. Pauza akapitowa występuje wówczas w natężeniu, jakie – owszem – przysługuje pauzie, lecz nie obligatoryjnej, a fakultatywnej – takiej, którą mamy prawo stawiać na końcu każdego zdania i która z reguły bywa odczuwana jako krótsza. Jeśli ma to być nadal pauza akapitowa, to pada stanowczo zbyt często. Jeśli zdaniowa – to skąd pierwiastek przymusu? Od której strony nie podejść, daje się słyszeć mowa w brzmieniu natężonym, bardziej rozpoznawalnym. Owo natężenie odpowiada właśnie za paradoksalny efekt. Z jednej strony, segmentacja

18/ R. Kapuściński *Heban*, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 118.

19/ S. Szmaglewska *Dymy nad Birkenau*, Książka i Wiedza, Warszawa 1994, s. 32.

20/ M. Wańkowicz *Szkice...*, s. 46.

21/ Por. A. Kulawik *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Antykwa, Kraków 1999, s. 37-43.

tekstu zostaje przeprowadzona przy użyciu środka typowo prozatorskiego (można wręcz mówić o nadmiarze sprozaizowania w sensie wzmiankowanym na początku tego artykułu jako typowe dla reportażu). Z drugiej strony, jednak zostają wyłonię takie długości akapitu, jakich reguła prozatorska w zasadzie nie przewidywała, a które można zestawiać z rozmiarami większości linii wiersza wolnego.

Rzeczywiście, w kontekście wiersza wolnego natężenie pauzy nabiera istotnego znaczenia, niezależnie czy mamy tu na myśli wzmogoną frekwencję pauzy akapitowej, czy raczej – wyniesienie sekwencji pauz zdaniowych na poziom obligatoryjności. Jak pisałem w innych miejscach²², wiersz wolny cechuje niemoc wypowiedzenia wynikająca z faktu, że tylko graficzna postać utworu daje pozbawioną omyłek orientację w kompozycji wersyfikacyjnej przyjętej przez autora. O ile pauza akapitowa nie jest żadnym wymysłem drukarskim, lecz każdy ją dobrze zna z prozatorskich tekstów, jakimi operujemy na co dzień, o tyle wiersz wolny, szukając właściwego pauzowania, może liczyć co najwyżej na niestabilną konwencję recytacyjną, i to bez gwarancji powodzenia.

Wobec wszystkiego, co zostało powiedziane, proza udająca wiersz wolny otrzymuje ważne zadanie. Ma odzyskać dla niego głos. Pozwolić mu mówić. A zarazem – swój własny głos doprowadzić do stanu większej wyrazistości. Z jednej strony, zdania-akapity pozorują wersy frekwencją pauzowania, z drugiej zaś, każdy wers – przedmiot imitacji – to analogon tego samego zdania, który w jego strukturze coś uwypukla. Jeszcze raz podkreślamy, że nie chodzi tu wcale o logikę błędnego koła, o jakieś odsyłanie od prozy do wiersza i od wiersza do prozy, ponieważ mechanizm operacji ma strukturę bardzo prostą: sprowadza się do niezwyklego natężenia pauzy akapitowej, a cel sprzężenia zwrotnego daje się również wyraźnie usłyszeć: chodzi o wyłonienie pewnych właściwości głosu obecnego w czyjejś mowie, co – z kolei – stanowi proste przedłużenie faktu, że relacja wiersza i prozy jako chwyt polifoniczny z natury rzeczy chce się wypełnić odniesieniem mimetycznym.

Skoro już jesteśmy przy zjawiskach językowych zaangażowanych we wzajemną korespondencję między prozą a wierszem wolnym (który w świetle tego, co powiedziano, lepiej nazywać tekstem graficznym), dodajmy, że wszystkie główne słowa, jakie padły tu na temat pauzy, odnoszą się także do ekwiwalencji. Oto dwa modelowe przykłady intersemiotycznego przekodowania, zgodnie z definicją Jurija Lotmana²³.

Patrząc na pracujące w S. K., myśli się mimo woli o piwnicy pełnej zapomnianych od dawna krzewów, bulw, kłączy. Nad światem płonie upalne słońce, którego promienie tu nie przenikają. Mimo to jednak w głębi organizmów roślinnych budzi się przemożna siła

^{22/} Por. W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004; tegoż *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.

^{23/} Por. J. Lotman *Problem znaczenia w tekście artystycznym*, w: tegoż *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

nakazująca im kielkowanie. Jakże blade i wątłe są ich pędy podnoszące się w ciemni piwnicznej. Sięgają wyżej niż w warunkach normalnych. Biją w górę tęskniąc do słońca. Im silniej rosną, tym prędzej uderzą w twarde sklepienie, na którym załamię się ich pęd, na którym zboczy ich rozrost, do którego powrócą, zdławione własną, zdrową żywotnością. A tęsknota roślin zwie się heliotropią.²⁴

Odnalazłem swój barak, który stał na zboczu, daleko, wśród bujnych cynamonowców i tamaryndów. Wejście do mojego pokoju było na końcu długiego korytarza. Wszedłem, postawiłem walizkę i torbę, zamknąłem drzwi. I w tym momencie zobaczyłem, że stojące tam łóżko, stół i szafka unoszą się do góry i wysoko, pod sufitem, zaczynają coraz szybciej wirować.

Straciłem przytomność.²⁵

Zmetaforyzowana pochwała roślinnego wzrostu, jaką daje Szmaglewska w pierwszym akapicie, zostaje wyrażona w inny sposób, terminem naukowym i językiem definicyjnym w akapicie drugim. Podobnie u Kapuścińskiego: opis z perspektywy mdlejącego człowieka, dla którego otaczający świat zostaje ruszony z posad, zderza się z perspektywą zewnętrzną w lapidarnym stwierdzeniu: „Straciłem przytomność”²⁶. Dla Mayenowej podobne ekwiwalencje między różnymi systemami językowymi połączonymi wspólnym tematem stanowiły przykład dwóch równoważnych wyrażen cudzysłowowych²⁷, które w wierszu dają podstawę do metaforyzacji. Opis kołujących przedmiotów do zdrowego rozsądku dociera bowiem pod znakiem cudzysłowu jako przenośna nazwa zamroczenia. Ale stosunek działa także w drugą stronę. Dla człowieka bliskiego omdleniu, który postrzega rzeczywistość w geometrii nieeuklidesowej, wszelkie prawa rozumu jawią się jako metafory, a służący im język nabiera poetyckiej odrębności i specyfiki.

Mayenowa obserwowała podobne sprzężenia nie tylko między wersami, lecz także wewnątrz wersów, co pokazuje, iż nie było to w istocie zjawisko wersyfikacyjne, lecz funkcjonowało podobnie w różnych formach wypowiedzi. Pojedyncza linijka Peipera, cytowana przez badaczkę, gdzie stają naprzeciw siebie dwa rzeczowniki „człowiek = ptak z węglą”, miała takie samo prawo do efektu równoważności jak dwa wersy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: „Plamy słoneczne, / ciemne talerze...”. Dołączenie przez nas kolejnych przykładów w postaci cytowanych wyżej reportażu dowodzi, że relacją między akapitami można operować według tego sa-

^{24/} S. Szmaglewska *Dymy nad Birkenau*, s. 156-157.

^{25/} R. Kapuściński *Heban*, s. 58.

^{26/} Pojęcie różnicy perspektyw zostaje tu użyte za Borysem Uspienskim, który tłumaczy je odmiennością kodów semiotycznych: por. *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, przeł. P. Fast, w: tegoż *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1997.

^{27/} Por. M.R. Mayenowa *Wyrażenia cudzysłowowe*, w: tejże *Studia i rozprawy*, opr. A. Axer i T. Dobrzyńska, IBL, Warszawa 1993, s. 169-170.

meo schematu, który działa również na płaszczyźnie wers – wers. Daje to akapitom jakiś zakres podobieństwa do wersu i trudno się dziwić, że w wypadkach liczących kilka, kilkanaście sylab akapity bywają odczytywane, jakby były wersami i także odwrotnie – przy szczególnie długich liniijkach tekstu graficznego pojawia się wątpliwość, czy nie jest to proza.

Pauza i ekwiwalencja to dwa zjawiska uważane za wersyfikacyjne, które zoba-
czyliśmy tutaj w wewnętrznych mechanizmach ukształtowania prozatorskiego. Trzecim takim zjawiskiem będzie przerzutnia. Tak, tak! W prozie jest możliwa przerzutnia. Lecz nie w każdej prozie, a tylko w takiej, która pozostając sobą, chce nam mówić o wierszu. Oto przykłady:

Właśnie już schodzi – 17 batalion – to znaczy pięciu oficerów, pięćdziesięciu szeregowych i siedemnastu sanitariuszy.

17 sanitariuszy...

17 batalionu, który poszedł do natarcia.

17 maja miał przed sobą

17 batalion niemiecki, w którym ubyto w czasie walki 17 oficerów (do rejonu wyczekiwania dla organizowania ludzi),

17 podchorążych na ogólną liczbę dwudziestu (piętnastu padło, dwu dostało się do niewoli).

A przecież 17 batalion – to dopiero szóste miejsce strat w tej krwawej bitwie o Monte Cassino.²⁸

Więc:

jest placowym w firmie Sun (stocznia Chester). „Bez względu na pogodę pracowałem od północy do 8 rano. Czasami mróz był tak ostry, że ręce przymarzały do stali. W dzień uczyłem się”.

Więc:

pracuje w fabryce mydła. „Na dziedzińcu fabryki zwalano góry gnijących wnętrzności i kawałków tłuszczu zwierzęcego. Uzbrojony w widły musiałem nakładać ten cuchnący towar na taczki. Coraz trudniej było mi powstrzymać się od torsji”.

Więc:

w czasie wakacji jedzie do Nowego Jorku. „W Haarlemie z kolegą kupowaliśmy ryby po cenach hurtowych i resztę dnia spędzaliśmy na rogach ulic usiłując je sprzedać”.

Więc:

jest stewardem na statku „Shawnee” (linia New York – Vera Cruz). „Szef oświadczył mi, że do końca rejsu będę szorował garnki. Później awansowałem do zmywania półmisek”.²⁹

Sobota – rano, południe i wieczór

Lagos budzi się, nic o niczym nie wiedząc. Zaczyna się normalny dzień miasta – sklepy są otwarte, ludzie idą do pracy. Ale na pocztę mówią nam, że łączność ze światem jest przerywana. Nie można nadawać depe-
sz. Po mieście zaczynają krążyć pierwsze plotki [...]”³⁰

Pragniemy uśmierzyć obawy czytelników, zaniepokojonych, że w ostatnim cytacie brak kropki na końcu akapitu może być wynikiem czyjegoś przeoczenia. Tej kropki brakuje również w dziesięciu kolejnych, nie cytowanych, lecz równie krótkich akapitach – więc trudno mówić o drukarskiej pomyłce. Podobnie w pozostałych przykładach – uporczywa powtarzalność jednego i tego samego chwytu doprowadzi do przemyślanego planu. Warto zauważyć – spoglądając zwłaszcza na dwa ostatnie cytaty – że powtarzalność nie ma ani charakteru metrycznego, ani nawet metroidalnego. We wszystkich urywkach za pomocą przerzutni zostaje wyizolowany jakiś krótki akapit, który nabiera tym samym podobieństwa do wersu, lecz Kapuściński powściąga zapędy idące w stronę wiersza. Ogołaca ten akapit z istotnych treści, podając je dopiero w następnym (znacznie dłuższym) akapicie. Doprowadza do skrajnego przeciążenia ładunkiem komunikacyjnym rozbudowanej strony zdania przy całkowitym zwolnieniu ciężaru po stronie poprzedniej. Gdy szala informacji tak szybko odchodzi od równowagi, przerzutnia nie wykazuje żadnego konfliktu między znaczeniem domniemanym z lektury pierwszego wersu a tym, co ostatecznie przynosi wers drugi. W aspekcie znaczeniowym jest to figura mocno kulejąca, a na dodatek doraźna. Zostaje użyta chyba tylko dla brzmienia, co w kontekście naszych spostrzeżeń na temat głosu wydaje się niebagatelne. Jednosylabowe „więc”, a właściwie samogłoska „ę”, musi się gradacyjnie podzielić na nagłos i wygłos (co nie jest trudne), i zdążyć jeszcze pomieścić w sobie przeciąglą antykadencję łagodnie zanikającą w pauzie. Tak wypowiedane „więc” traci znamiona spójnika, bo w istocie niczego z niczym nie spina, a przechodzi do wyrażania melodyki samej narracji, deklamowanej w natężeniu, niejako „z głowy”, kiedy szybciej się mówi niż myśli.

Miałoby to wszystko zupełnie inny przebieg, gdyby ładunki komunikacyjne rozłożono z mniejszą dysproporcją. Zbliżenie do tekstu graficznego dokonałoby się z jeszcze większą konsekwencją, gdyby cały szereg kolejnych akapitów rozpadł się na tok przerzutniowy. Ale nic takiego nie zaszło nawet u Wańkowicza. Przerzutnia dozowana jest wszędzie w dawkach homeopatycznych. Działa poza wierszem, ale w taki sposób, aby zarazem nie zadomowić się w prozie. Bywa też ukrywana, tak że dopiero uważna lektura – dodajmy: lektura na głos – pozwala dostrzec, że w *Szkicach spod Monte Cassino* dwa akapity:

17 sanitariuszy...

17 batalionu, który poszedł do natarcia.

to w istocie składniki jednego zdania: „Siedemnastu sanitariuszy... siedemnastego batalionu, który poszedł do natarcia”. W podobny sposób trzy krótkie akapity u Kapuścińskiego

Kiedyś, pamiętam, była dobra księgarnia w Kampali, dobra księgarnia (trzy nawet) w Dar es-Salaam. Teraz – nigdzie nic. Etiopia to kraj o powierzchni takiej jak Francja, Niemcy i Polska razem wzięte. W Etiopii mieszka ponad 50 milionów ludzi, za kilka lat – będzie ich ponad 60 milionów, za kilkanaście – ponad 80 itd., itd.

28/ M. Wańkowicz *Szkice...*, s. 135.

29/ R. Kapuściński *Wojna...*, s. 20.

30/ R. Kapuściński *Heban*, s. 109.

Może wówczas?
Ktoś?
Choćby jedną?³¹

zatrzymały się na progu przerzutni, ponieważ stanowią transformację pojedynczego zdania eliptycznego: „Może wówczas ktoś [otworzy] choćby jedną [księgarnię]”. Jedynym uchwytnym śladem, jaki przetrwał z pierwotnej jedności tego zdania, i zarazem przyczyną, dla której w tym akurat wypadku przerzutnia (w sensie formalnym) nie doszła do ostatecznej materializacji – pozostają znaki zapytania, stanowiące tutaj coś znacznie ważniejszego od sygnału wskazującego na samo stawianie pytań.

O ile zdanie w pierwotnej, hipotetycznej wersji miało tylko jedną dominantę – w klauzuli, o tyle po zapisaniu go w sposób przyjęty przez Kapuścińskiego liczba dominant urosła do trzech – po jednej dla każdego akapitu. W ten sposób, bez usprawiedliwienia w semantyce, pojawiły się dodatkowe wzmocnienia akcentów, a takie rozmnożenie antykadencji ponad miarę wynikającą ze struktury składniowej (nawet jeśli ze strony tekstu odpowiada temu podział zdania na trzy eliptyczne równoważniki) daje w deklamacji efekt identyczny z przerzutnią. Zwłaszcza że treść fragmentu nie pozostawia wątpliwości: nie chodzi tu o stawianie rzeczywistych pytań, zatem antykadencja nie osiąga szczytowego punktu, lecz jeszcze bardziej zatapia się w melodyce frazy urwanej w powietrzu. Osobie nieorientowanej w graficznej postaci utworu, lecz wnikliwie śledzącej postępy recytatora, trudno będzie rozróżnić, czy antykadencja zapowiada dokończenie akapitu po pauzie – w dalszych partiach tekstu – czy zamyka po prostu równoważnik zdaniowy z lekkim odcieniem wahania. Słuchaczowi nie sprawi natomiast trudności zauważenie, że sposób rozłożenia dominant wykazuje charakter głęboko zindywidualizowany, że wykracza ponad miarę zwykłego zdania prozatorskiego nie tylko swoją obligatoryjnością, lecz przede wszystkim arbitralnością, której brakowało jeszcze w przykładach cytowanych wcześniej.

Przyjęty kształt węzłów intonacyjnych nie byłby może dziwny, gdyby podobne zjawisko nie zostało opisane przez Marię Dłuską jako typowa dla wiersza wolnego klauzula emocyjna³². Nasuwa się wobec tego pytanie, które wynikło w trakcie naszych rozważań na temat obligatoryjnej pauzy: czy struktura akapitu nie wykazuje tych właściwości, których się mylnie spodziewano po wersach? I czy nie nabywa ich nawet wtedy, gdy w sensie formalnym przerzutni nie ma? Innymi słowy, czy praktyka emocyjnego recytowania przerzutni w wierszu wolnym (tekście graficznym) nie została w istocie przeniesiona z prozy? Można oczywiście twierdzić, że takiej przerzutniowej melodyki nie słychać na ogół w recytacjach. Mamy na to gotową odpowiedź: przerzutniowa melodyka ujawnia się w prozie w warunkach

skrajności natężenia. Chodzi oczywiście o taki rodzaj skrajności, który obraca prozę niejako przeciw samej sobie, a zarazem taki, który na równoległym torze posuwa się w kierunku dokładnie odwrotnym, szukając – w miejsce ubytku – zagęszczenia prozatorstwa, do czego powołany jest każdy reportaż. Lecz przede wszystkim myślimy o takim natężeniu, którego nie sposób zawęzić do żadnego gatunku i które drzemie w mowie.

Przerzutnia na przestrzennej tkance tekstu graficznego miała stanowić rodzaj przeszczepu pobranego z wiersza numerycznego, ale przecież w takiej postaci – jaką znamy z tradycji – nie dawała się przeszczepić. W tradycyjnej recytacji była specyficznym napięciem między przewidywalną długością wersu a nieokreślnym żywiołem składni. Tymczasem w istniejących pomysłach na recytację tekstu graficznego wszystkie przerzutnie wykonuje się inaczej niż w wierszu numerycznym – tak jak pisała Dłuska: emocyjnie, czyli metodą zaczerpniętą z prozy, traktując wersy jak niezwieńczone akapity. To proza udzieliła głosu tekstowi graficznemu.

^{31/} R. Kapuściński *Heban*, s. 236.

^{32/} Por. M. Dłuska *Klauzule emocyjne*, w: *też Prace wybrane*, tom 2, red. S. Balbus, Universitas, Kraków 2001.

Roztrząsania i rozbior

Autobiografia wizualna.
(Foto)grafie Rolanda Barthes'a

Autobiografia Rolanda Barthes'a, znana pod dwoma tytułami, jako *Roland Barthes par Roland Barthes* i jako *Roland Barthes par lui-même*, jest zwykle analizowana pod kątem stosowanych przez autora ściśle tekstualnych strategii problematyzujących samą kategorię autobiografii. Warstwa wizualna tego dzieła – fotografie i reprodukcje graficznych prac autora – jest w interpretacjach marginalizowana, spychana do roli podporządkowanej tekstowi ilustracji bądź nieznaczącego, estetycznego jedynie dodatku. Tymczasem stanowi ona istotną część tego, co można nazwać autobiograficznym eksperymentem Barthes'a – projektu rozpisania swej tożsamości na różnobarwne głosy i fragmenty, których nie da się zamknąć w ramach jednoznacznej wykładni. Rysunki, grafie (tak Barthes nazywa dzieła przypominające pismo; nieczytelne linie kreślone piórem, które nie prowadzą czytelnika – czy też raczej widza – ku jakiegokolwiek sensowi), wreszcie fotografie – to sposoby mówienia o sobie. Nawet jeśli uznamy wizualność za pewien rodzaj tekstualności, to zawsze pozostanie różnica, która oddziela język autobiografii od obrazu autobiograficznego (i autobiografie, która posługuje się tylko i wyłącznie środkami językowymi, od autobiografii opartej także na obrazie).

Podmiot i inny język

Wszystko rozpoczyna się od obrazu. Na pierwszej stronie widnieje rysunek sygnowany imieniem i nazwiskiem autora (Roland Barthes), datowany na lato 1974 roku, zatytułowany *Pamiętka z Juan-les-Pins*. W kadrze widzimy plątaninę linii różnej grubości i drobne, nieregularne plamy – to ślady kredek lub pastelów olejnych, prawdopodobnie wielobarwnych: na czarno-białej reprodukcji tego nie widać. Linie nie układają się w wyraźne, dające się odczytać wizerunki; mimo że do pewnego stopnia przypominają pismo, pozostają nieczytelne. Tworzą więc obraz, przestrzeń wizualną, której nie możemy rozszyfrować. Być może jednak jest to

język, przynajmniej w tym sensie, że mamy tu do czynienia z dziełem domagającym się odczytania (podobieństwo w stosunku do pisma również gra tu jakąś rolę: ten, kto ogląda ten rysunek, może ulec pokusie potraktowania go jak inskrypcji, płaszczyzny przeznaczonej do lektury). Jeśli to język, to jest on całkowicie niezna-ny. Przypomina się tu sytuacja, w której Barthes znalazł się w Japonii:

Język niezna-ny, którego oddech, powiew uczuciowy jednak złapałem, jednym słowem, czysty proces tworzenia znaczeń tworzy wokół mnie, w miarę jak się przemieszczam, delikatny zawrót głowy, upojenie porывa mnie w swoją sztuczną pustkę, która otwiera się wyłącznie dla mnie: żyję w szczelinie, uwolniony od pełni sensu.¹

Takie jest być może znaczenie tej pierwszej strony: chodzi o pismo, które rozkłada się na powierzchni papieru do tego stopnia, że traci swoje znaczenie. Myślę o rozkładzie w podwójnym sensie: pierwszy związany jest z „rozkładaniem czegoś na czymś innym”, z pokrywaniem płaszczyzny, narzucaniem zasłony, drugi natomiast odsyła do organicznego procesu, w którym to, co rozkładane, nieodwracalnie zmienia swą postać. Pismo staje się tu zbiorem nieskoordynowanych linii i płaszczyzn pokrywających włókna papieru (trzeba zauważyć, że w niektórych miejscach zagęszczenie linii jest tak duże, że tworzą się tam płaszczyzny, plamy kolorów). Nie mamy możliwości interpretacji, jeśli rozumielibyśmy ją jako odrzucenie znaku (maski) na korzyść poszukiwanego sensu. Widzialna płaszczyzna jest wielokrotniona, podniesiona do potęgi, staje się nieczytelną płaszczyzną wizualną.

Jeszcze jeden fragment z *Imperium znaków*:

Marzenie: poznać język obcy (dziwny) a jednak go nie rozumieć: dostrzegać w nim różnicę, tak, aby różnica ta nie była nigdy zrównoważona przez powierzchowne rytuały mowy, komunikacji lub banalności; poznać dokładnie załamane w nowym języku niemożliwości naszego języka; zburzyć naszą „rzeczywistość” pod wpływem innych struktur, innych składni; odkryć niespotykane dotąd usytuowanie podmiotu w wypowiedzi, przemieścić jego topologię; jednym słowem, zstąpić w nieprzetłumaczalne...²

Konfrontacja z innym językiem (innym, to znaczy niezrozumiałym, nie dającym się owoić), być może także z językiem i pismem rozłożonym, przekształconym w płaszczyznę wizualną, ma bardzo poważne następstwa. Barthes mówi nawet o „burzeniu rzeczywistości”, co w gruncie rzeczy oznacza jej ekspozycję, wystawienie na niebezpieczeństwo, groźbę destabilizacji. W tym kontekście pojawia się figura podmiotu przemieszczonego, usytuowanego na nowo, bez stałego miejsca. Będę jeszcze kilkakrotnie do niej wracał, by spróbować opisać przynajmniej niektóre z miejsc, jakie zajmuje ona w ramach Barthesowskiej autobiografii. Na razie chcę tylko podkreślić związek, jaki zachodzi pomiędzy konfrontacją z innym językiem i destabilizacją dotyczącą podmiotowości. Doświadczenie innego

języka, takiego na przykład, z jakim mamy do czynienia w przypadku rysunku Barthes’a, sprawia, że niemożliwe staje się utrwalenie, ustabilizowanie tożsamości piszącego (lecz także czytelnika, widza, rysownika...).

Podmiot, powieściowość, fikcja

Tymczasem na kolejnej stronie książki widnieje reprodukcja pojedynczego zdania napisanego odręcznym pismem w języku francuskim: „Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”³. „Wszystko to powinno być traktowane jako wypowiedź postaci powieściowej”. To oczywiście kolejny moment przemieszczenia podmiotu; tym razem z całą pewnością chodzi o tego, kto pisze autobiografię. Jeśli chcielibyśmy, choćby prowizorycznie, określić miejsce podmiotu autobiograficznego jako postaci powieściowej, to powinniśmy odnieść się do kategorii powieściowości (*le romanesque*). Pisał o niej Michał Paweł Markowski:

Kategoria dwuznaczna: krytyczno-negatywna, związana z typem uprawianego przez Barthes’a dyskursu, oraz pozytywna, odnosząca się do doświadczenia. Po pierwsze więc, powieściowość to „strategia udaremniania ciągłości”, taki typ wypowiedzi, który nie jest „ustrukturywany wedle jakiejś historii” i niweczy narracyjne *continuum*, i który jest wynikiem „zainteresowania codzienną rzeczywistością, ludźmi, wszystkim tym, co zdarza się w życiu”⁴, co stanowi powieściową powierzchnię życia. I dlatego, z drugiej strony, powieściowość – to akcydensy egzystencji, okruciny zdarzeń, fragmenty doświadczeń, słowem: *signifiants*, których obecność w naszym życiu nie składa się w spójną całość, ułożoną wedle wyrazistej fabuły.⁵

Powieściowość, dzięki swej podwójności, spleta ze sobą pewien rodzaj mówienia i pisania (tekstualność) z fragmentami życia, z życiem, które samo jest fragmentaryczne. Te dwa poziomy są tak naprawdę nieodróżnialne; na mocy „operacji metonimicznej” (albo synekdochicznej) – to wyrażenie Derridy – przenikają się i tworzą chaotyczną tkankę. Oczywiście, nie ma tu absolutnego utożsamienia, raczej kompozycja i podwójność ruchu: fragmentaryczność życiowych doświadczeń sprawia, że pisać o nich możemy tylko we fragmentach; z kolei fragmentaryczność tekstu powoduje, że wszelkie doświadczenie (wszak tekstualnie zmediatyzowane) zjawia się jedynie jako fragment. W tym sensie autobiografia postaci powieściowej jest z konieczności fragmentaryczna, a sama postać, podmiot autobiografii, figura autora (choć być może pocho- pnie łączę tutaj te motywy) pozbawiona zostaje substancjalnej, bezpiecznej tożsamości. Brak tożsamości albo jej zapomnienie nie przekreśla samej możliwości pisarstwa autobiograficznego, nie jest warunkiem

1/ R. Barthes *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 55.

2/ Tamże, s. 51.

3/ Wszystkie cytaty pochodzące z *Roland Barthes par Roland Barthes* lokalizuję w trzatomowym wydaniu *Oeuvres complètes* Rolanda Barthes’a, Paris 1994, tu s. 81.

4/ Tamże, s. 327.

5/ M.P. Markowski *Szczęśliwa mitologia czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes *Imperium znaków*, s. 34-35.

niemożliwości autobiografii. W pewnym momencie (i w innym miejscu) podmiot jednak powraca. Oto fragment *Przyjemności tekstu*: „Podmiot powraca zatem nie jako złudzenie, lecz jako *fikcja*. Pewną przyjemność można czerpać z wyobrażenia sobie siebie jako jednostki, z wymyślania ostatniej, najcenniejszej fikcji: fikcyjnej tożsamości”⁶. Dzięki fikcji możemy stworzyć się na nowo, utożsamić się z własnym wyobrażeniem, napisać bajkę o sobie samym. Nasza tożsamość jest już tylko tym, co się o niej mówi.

Tymczasem sam Barthes nie ułatwia nam zadania. Jak mówi Krzysztof Kłosiński, właściwie cała książka jest próbą problematyzacji formuły pisarstwa o sobie, pisarstwa autobiograficznego. Z kolei Paul Jay pisze, że „tekst Barthes’a próbuje zdekonstruować – lub zrekonstruować – ontologiczne podstawy tekstu autobiograficznego”⁷. Szczelina pojawia się już w tytule książki, pomiędzy dwiema osobami, autorem i autorem jako przedmiotem dyskursu. Barthes nieustannie podkreśla, że i tekst, i jego autor ulegają źródłowemu pęknięciu. Rozziew i zakwestionowanie tożsamości biorą się z przestrzenno-czasowej różnicy, od której autobiografia dopiero się zaczyna. Można więc powiedzieć, że dystans, który oddziela autora od samego siebie (Rolanda Barthes’a od Rolanda Barthes’a) to warunek możliwości pisarstwa autobiograficznego. Na początku jest brak tożsamości, zerwanie kontraktu, dystans, który powiększa się z każdą zapisaną stroną. Podmiot rozpada się na cztery „persony”, formy gramatyczne albo figury, dzięki którym ten, kto pisze, pojawia się na powierzchni tekstu. Są to „ja”, „on”, „Pan” i „R. B.” Te cztery figury rozszczepiają Autora, jeśli ktoś taki w ogóle kiedykolwiek istniał. Na przykład „ja” odsyła do najbliższej, osobistej, intymnej przestrzeni pisarza, „on” do pisarza jako bohatera powieściowego (a o znaczeniu powieściowości mieliśmy już okazję się przekonać); z kolei „Pan” oddziela – jak mówi Barthes – piszącego od podmiotu. Michał Paweł Markowski podkreśla, że możemy w tym momencie mówić o „heterotopycznym niezdecydowaniu podmiotu odbierającym mu pewność siebie”⁸. Rzeczywiście: rozsiane imiona dezorganizują tekst, który staje się korpusem niejedynolitym, zdeorientowanym, pociętym. Mnożąc figury pozostajemy na powierzchni, w tekście, zacieramy (niemożliwie zresztą) odniesienie do substancjalnie ujmowanej tożsamości. Podmiot (jeśli w ogóle można używać tu tej kategorii) rozmywa się w językach, które tworząc go, rozbijają równocześnie jego granice. Barthes, który pragnie o sobie pisać, zdaje sobie równocześnie sprawę z tego, że jego autobiograficzne pragnienie nigdy nie zostanie ostatecznie spełnio-

6/ R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 80.

7/ P. Jay *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*, London 1984, s. 177. (Cytuję za Krzysztofem Kłosińskim, który odnosi się do tekstu Jaya w artykule *Patchwork o sobie: Roland Barthes*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. W. Bolecki, E. Balcerzan, IBL, Warszawa 2000, s. 78).

8/ M.P. Markowski *Roland Barthes: esej przeciwko teorii*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Universitas, Kraków 1994, s. 223-224.

ne: wprawdzie pisanie o sobie jest konieczne (tak jak w literaturze nieunikniony jest autobiografizm), lecz nigdy nie może się ono zatrzymać w idealnym punkcie tożsamości pisarskiego podmiotu.

Podmiot i (foto)grafie. Autobiografia wizualna

Wracam teraz do początkowych fragmentów autobiografii Barthes’a. Kilkadziesiąt stron (dokładnie 44) zajmują tu fotografie, niekiedy opatrzone komentarzami; zdarzają się też strony, na których widnieje sam tekst, lecz zawsze odnosi się on w jakiś sposób do tego, co wizualne. Na stronach 85. i 86. znajdujemy taki właśnie tekst; przytaczam jego końcowy fragment w tłumaczeniu Krzysztofa Kłosińskiego:

Czas opowiadania (pokazywania obrazów) kończy się wraz z młodością podmiotu: biografię ma tylko życie nieproduktywne. Wyobraźnia obrazów zostanie przeto zatrzymana wraz z wejściem w życie produktywne (czym było dla mnie wyjście z sanatorium). Poczyna się teraz inna wyobraźnia: wyobraźnia pisania. I żeby tę właśnie wyobraźnię można było w całej rozciągłości objawić (co jest zamiarem tej książki), nie zamykając jej, nie ubezpieczając ani nie usprawiedliwiając przedstawieniem pewnej osoby cywilnej; żeby uwolnić ją od właściwych tej osobie, zawsze figuratywnych znaków, tekst, który nastąpi, pozbawiony będzie obrazów, wyjąwszy te, na których widać rękę kreślącą ślad.⁹

Mimo że obrazy, jak wcześniej pisał Barthes, „są częścią przyjemności, którą autor daruje sam sobie kończąc swą książkę”¹⁰, należy w pewnym momencie z nimi skończyć, zatrzymać przynależną im wyobraźnię. Z drugiej jednak strony, obrazy są w ramach tej autobiografii konieczne. Po pierwsze po to, by mogła zostać nakreślona biografia „życia nieproduktywnego”, a więc biografia młodości. Do tego fragmentu życia nie można powrócić inaczej, jak tylko dzięki zamknięciu się w świecie obrazu, który oddziela nas od rzeczywistości. Dzieciństwo istnieje tylko jako Wyobrażone. Po drugie, odwołanie do obrazu jest nieuniknione także wtedy, gdy Barthes pisze. Prawie na samym końcu książki dwie strony zajęte są przez obrazy, które przypominają ćwiczenia kaligraficzne. To właśnie owe wyjątki, „na których widać rękę kreślącą ślad”. Ich tytuł brzmi: „Bezczelowa grafia albo *signifiant* bez *signifié*.” Do pewnego stopnia przypominają one pierwszy rysunek, o którym mówiłem: podobnie jak tam, tak i tutaj kreski układają się w nieczytelne wzory, w parodię pisma, w pismo poddane rozkładowi. Nie zajmują one jednak większej części kadru, tak jak reprodukowany rysunek Barthes’a, przypominają raczej pojedyncze frazy zapisane w różnych językach, stylach kaligraficznych albo idiomach pisma. W tym sensie zbliżają się one, przynajmniej wizualnie, do frazy umiejscowionej na drugiej stronie książki („Wszystko to powinno być traktowane

9/ R. Barthes *Oeuvres complètes*, s. 85-86. (Tłumaczenie Kłosińskiego pochodzi z artykułu *Patchwork o sobie...*, s. 75.)

10/ Tamże, s. 85.

jako wypowiedź postaci powieściowej”). Zatem Barthesowska grafia, ślad piszącej ręki, która sama pozostaje niewidoczna, sytuuje się pomiędzy tym, co wizualne a tym, co tekstualne. Podmiot autobiografii ulega kolejnemu przemieszczeniu. Wcześniej mówiłem o przemieszczeniu związanym z konfrontacją z innym językiem, o usytuowaniu w relacji do tego, co Barthes nazywa powieściowością (podmiot jako postać powieściowa), a także o odniesieniu do fikcji (podmiot fikcyjny, bajkowy) i do wielości imion i figur. Tym razem chodzi o miejsce (czy umiemy je sobie wyobrazić?) pomiędzy tekstem i obrazem. Podmiot autobiograficzny (u Barthes’a innego podmiotu, jak się wydaje, być nie może, gdyż tożsamość podmiotowości poszukiwana jest w pisaniu) wytwarza grafikę, pozostawia nieczytelne ślady, które oscylują pomiędzy przestrzenią wizualną i przestrzenią tekstualną. Oznacza to, że status tej autobiografii nie określa się tylko i wyłącznie w perspektywie tekstu, jego odmian, fragmentów, fikcji, funkcji i istniejących w tekście relacji. Konieczne jest tu odniesienie do tego, co wizualne. Z tego powodu chciałbym mówić o nowym, przekształconym, przemieszczonym pojęciu autobiografii: o autobiografii wizualnej. Byłby to taki sposób mówienia i pisania o sobie, który wykracza poza tekstualność, gdyż zawiera nieusuwalne odniesienie do tego, co wizualne. Korpus tekstu poprzecinany jest obrazami. Tkanka Barthesowskiej autobiografii jest sfragmentaryzowana nie tylko ze względu na różnicującą charakterystykę pisma, lecz także na skutek konfrontacji z obrazem. Miejsce podmiotu zostaje w ramach autobiografii wizualnej określone nie tylko poprzez rozmaite strategie tekstualne, lecz również w wyniku strategii wytwarzania obrazów. Autobiografia, oczywiście w pewnych granicach i do pewnego stopnia, jest autoportretem.

Bardzo zaskakujące okazuje się to, że literaturoznawcze opracowania mówiące o autobiografii Rolanda Barthes’a systematycznie pomijają pierwszą, wizualną część tej książki i nie dotyczą problemu obrazu. Kiedy Krzysztof Kłosiński w tekście w całości poświęconym *Roland Barthes par Roland Barthes* wspomina o fotografiach z dzieciństwa autora, używa – idąc zresztą w ślady samego Barthes’a – kategorii narracji: „Teraz przypomnijmy tylko pokrótce, że całość składa się z dwóch części: pierwsza, krótsza – zatytułowana *Obrazy* – jest narracyjna. Opowiada o dzieciństwie autora, oplatając się wokół fotografii”¹¹. Fotografie mają składać się na nieprzerwaną opowieść, historię, której nie zagraża fragmentacja, opowieść, od której uwolnić się można tylko dzięki Tekstowi. Nawet jeśli założymy, że fotografie (ich sekwencje) mogą układać się w historię, tworzyć opowiadania, że termin „powieść fotograficzna” albo „esej fotograficzny” może odnosić się do narracji niesfragmentaryzowanej, to wciąż nie będziemy umieli wyjaśnić, czym w ramach tekstu (Tekstu) – o ile możemy w ogóle mówić, że te obrazy znajdują się w ramach tekstu – są owe bezcelowe grafie, nieczytelne płaszczyzny wizualne. Zresztą Kłosiński nawet o nich nie wspomina. Całkowite podporządkowanie obrazu narracji, a z takim aktem mamy tu do czynienia, to swego rodzaju z a p o m n i e w i-

zualności. Sean Burke, autor książki zatytułowanej *The Death and Return of the Author*¹², poświęca kilka stron autobiografii Barthes’a, lecz ogranicza się jedynie do analizy fragmentaryzacji podmiotowości w tekstowej warstwie dzieła. Burke rozpoczyna od tekstu, od porównawczej analizy Barthes’a, Borgesa i Bachtina, mówi o zwielokrotnionym, różnoimiennym podmiocie, o niemożności skonstruowania jednolitej postaci autora w tekście, który w niczym prawie nie przypomina autobiografii w sensie tradycyjnym. Ale w żadnym momencie nie dotyka wizualnej warstwy dzieła; zatrzymuje się na tekście, sugerując tym samym, że grafie i fotografii są czymś nieistotnym, marginalnym, wtórnym wobec tekstualnego ciała.

Co ciekawe, z podobną sytuacją mamy do czynienia w książce, która w całości poświęcona jest fotografii i to w ujęciu opierającym się w znacznym stopniu na poglądach Barthes’a. Mowa o dziele Sławomira Sikory zatytułowanym *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*¹³. Autor w odniesieniu do książki Barthes’a używa dyskusyjnych w tym kontekście kategorii autobiografii intelektu i autobiografii myśli (choć być może wynika to tylko z tego, że odniesienie do *Roland Barthes par Roland Barthes* nie ma w ramach dzieła Sikory charakteru systematycznej analizy, jest to tylko niewielka wzmianka), mówi o formalnych cechach tekstu (o fragmentaryczności, braku struktury, nieciągłości) i, podobnie jak inni wspomniani przeze mnie komentatorzy, całkowicie pomija rolę, jaką w książce Barthes’a pełnią elementy wizualne.

Oczywiście, można zadać sobie pytanie o to, z czego wynika to zapomnienie, dlaczego obraz jest symptomem systematycznie pomijanym, nieczytelnym i nieczytanym zarazem. Prawdopodobnie chodzi o to, że w literaturoznawczej teorii tekstu brakuje miejsca dla obrazu, zwłaszcza jeśli pojawia się on w tak zaskakującej postaci, jak w autobiografii Barthes’a. Fotografie, na których portretowany jest autor (ale nigdy nie są to autoportrety), zgodnie z jego własną sugestią odnosić się mają jedynie do dzieciństwa, do pozatekstualnego okresu życia, do czasu bez twórczości (pisania). Tymczasem widzimy tam również fotografie powstałe w okresie twórczym, obrazy z pracowni, kadry przedstawiające Barthes’a nudzącego się śmiertelnie podczas naukowego kolokwium i portret z okresu dojrzałego zatytułowany dowcipnie *Gaucher* (mańkut, lewak). Staje się jasne, że Barthes nie mógł w pełni podporządkować się własnej regule, jego wymóg – ścisły podział – ulega zatarciu, a wizualna warstwa autobiografii dodatkowo fragmentaryzuje tekst, wprowadzając w jego ciało dodatkowe elementy domagające się interpretacji. Tak jest chociażby w przypadku fotografii przedstawiającej autora w ramionach matki – tu natychmiast pojawia się odniesienie do *Światła obrazu*, do możliwej interpretacji psychoanalitycznej...

Jeszcze jedna hipoteza: tym razem dotycząca grafii, obrazów przypominających pismo, nieczytelnych śladów pióra autora podpisanych przez Barthes’a. Jaką

11/ K. Kłosiński *Patchwork o sobie...*, s. 74.

12/ S. Burke *The Death and Return of the Author*, New York 1998.

13/ S. Sikora *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.

rolę pełnią one w ramach tekstu jako takiego? Być może są tym momentem dzieła, który w najpełniejszym stopniu odpowiada Barthesowskiemu pragnieniu stworzenia tekstu pozbawionego zewnętrznego odniesienia. Świadczy o tym nie tylko widniejący pod grafiami podpis, zgodnie z którym owe elementy wizualne pozbawione są odniesienia, nie odsyłają do jakiegokolwiek *signifié*, lecz także podwójna funkcja, jaką pełnią one w książce analizowanej jako całość składająca się nie tylko z tekstu (albo z tekstu i przynależnych mu ilustracji), lecz także z warstwy wizualnej (graficznej, fotograficznej, obrazowej). Z jednej strony, grafie to momenty problematyzujące samą tekstualność, wychodzące poza to, co nazwać można integralnym korpusem tekstu autobiografii. Z drugiej strony, to właśnie one są tekstem w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, gdyż dzięki swej nieczytelności (można tu być może mówić o czystej wizualności, która uniemożliwia pojawienie się znaczenia), zacierają wszelkie potencjalne przedmiotowe odniesienie tekstu, jego denotacyjną funkcję. *Signifiant* bez *signifié*: te wizualne motywy, pozbawione znaczeń efekty powierzchni zbliżają się do punktu, w którym Barthesowski tekst dochodzi do swych własnych granic. Tekst bez tekstu: to już nie jest tekst, lecz jego graficzny, nieczytelny margines; ale równocześnie to właśnie jest tekst spotęgowany, zapisany w seriach, które w nieskończoność odwlekają pojawienie się znaczenia. Zamiast ukrytego, dającego się odkryć sensu (w tym wypadku chodziłoby o sens autobiografii, o budowanie tożsamości piszącego), mamy do czynienia z grą, w której powierzchnia całkowicie, raz na zawsze i nieodwołalnie przykryła znaczeniową głębię. Odwołując się do pojęciowego rozwiązania obecnego w *Od dzieła do tekstu* można powiedzieć, że porządek rozumienia jest w logice tekstu odsunięty na rzecz porządku metonimicznego, w ramach którego mamy do czynienia tylko i wyłącznie z rozwarstwianiem się powierzchni *signifiants*¹⁴.

Kategoria autobiografii wizualnej, którą chciałbym zaproponować w związku z lekturą *Roland Barthes par Roland Barthes*, jest swego rodzaju uzupełnieniem dla wcześniejszych sposobów określania Barthesowskiego pisarstwa autobiograficznego. Problematyzacja podmiotowości nie zachodzi tu bowiem jedynie na gruncie tekstualności jako takiej: przemieszczenie podmiotu związane jest z konfrontacją z innym językiem, z interwencją tego, co powieściowe i fikcyjne, z nieredukowalną wieloimiennością, lecz także z nieczytelną wizualnością, która dodatkowo fragmentaryzuje nieciągle już ciało tekstu. (Foto)grafie Rolanda Barthes'a sprawiają, że tekst autobiograficzny dochodzi do swych granic, przeobraża się w nieczytelną powierzchnię, na której rozgrywa się nieskrępowana i nieskończona wymiana *signifiants*; jego status teoretyczny staje się problemem, którego rozwiązanie nie jest możliwe bez odwołania do tego, co wizualne.

Andrzej LEŚNIAK

^{14/} Zob. R. Barthes *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, w: „Teksty Drugie” 1998 nr 6, s. 190.

○ powieściowej epistemologii

Zajmowanie się współcześnie kwestiami poznania powieściowego wymaga swojej odwagi i – przede wszystkim – mocno ustawionej osobowości badawczej. Dzieje się tak głównie ze względu na dylematy, jakich dostarcza epistemologia literacka. Obecnie daje się wprawdzie zauważyć w rozważaniach teoretycznoliterackich nakierowanie na funkcje poznawczą, ale raczej na zasadzie odwrotu od sytuacji dotychczasowej związanej z dominacją – jak zwykle się akcentować (czasem zresztą nieco przesadnie) – literaturoznawczego modelu autonomiczno-autotelicznego. W dodatku, jeśli kwestie poznania pojawiają się w dzisiejszych rozważaniach, to często bądź w kostiumie badań o orientacji etycznej, bądź w perspektywie konstruktywizmu epistemologicznego, bądź wreszcie w ramach, często z nimi powiązanych, teorii ogólniejszych, zwłaszcza tych o podstawach antropologicznych. Tak rzecz wygląda na obszarze współcześnie rozumianej teorii fikcji czy teorii narracji. Dobrze też wiadomo, że zagadnień literackiej epistemologii nie sposób traktować jednoznacznie. Dla przykładu: poznanie ujmowane bywa wielorako: jako sposób odniesienia do świata (jeden biegun) bądź jako ograniczoną do penetracji sfery zapośredniczeń instancję (biegun przeciwny). Na tym nie koniec. Współcześnie istotną rolę odgrywają poglądy, które traktują fikcję literacką i naukę jako odmiany światotwórstwa. Co więcej, fikcja bywa pojmowana jako ucieleśnienie teorii poznania, bywa obdarzana bądź funkcją wykraczania poza dotychczasowe konstrukty epistemologiczne, bądź funkcją przekraczania granic poznania własnego „ja” czytelnika, wreszcie współgra z odsłonięciem obszarów inności (dodajmy: w odniesieniu do całego bogactwa i wielości znaczeń tego pojęcia). Ta wielość ról łączy się z próbami eksplikacji literackiej epistemologii.

Nie miejsce tu na przegląd sposobów rozumienia poznania literackiego, nie pora też na analizę historycznych przemian zachodzących w ich obrębie. Trudno

jednak przynajmniej nie zaznaczyć, że w swojej kondensacji i komplikacji kwestie te dają o sobie znać w sposób wyjątkowo szczególny właśnie w powieści – gatunku wciąż rozliczanym ze swoich możliwości poznawczych. Co więcej, w gatunku wielokrotnie skazywanym na karę śmierci i równie wielokrotnie niewinnianym – z reguły ze względu na możliwości tych podważanie lub potwierdzanie¹.

Jasno trzeba powiedzieć, że niezbędnej w takiej sytuacji wyrazistej osobowości badawczej nie brak Zofii Mitosek – uczoney znanej m.in. ze znakomitych książek i rozpraw poświęconych kategorii *mimesis*. Tytuł wydanego w roku 2003 dzieła jej autorstwa brzmiący: *Poznanie (w) powieści*² nie tylko dowodzi nieustraszonej w podejmowaniu problemów aż nazbyt obarczonych sprzecznymi często znaczeniami, ale od razu wciąga czytelnika w pełną atrakcji lekturę. Atrakcyjność ta uwidacznia się już w samym wyzwaniu, jakie stawia przed nim – domagający się interpretacji – literaturoznawczy paratekst. Umieszczony w nawiasie przyimek „w” z miejsca wskazuje bowiem na istotną ambiwalencję: można mianowicie wnioskować, że po pierwsze, rzecz dotyczyć będzie badań w perspektywie literaturoznawczej, a także, po drugie, iż w centrum uwagi znajdują się epistemologiczne możliwości gatunku. Sama zaś parenteza i wyłaniająca się dzięki niej ekwiwokacja służy podwójnemu odczytaniu tytułu. Ujawnia mianowicie problematyzację wspólnoty dyskursu literackiego i dyskursu o literaturze, ich wzajemną, jeśli nawet nie całkowitą nierozdzielność, to przynajmniej wzajemne zasupłanie, widoczne w szczególności między możliwościami poznawczymi powieści a ich odczytaniem. To oczywiście nie wszystko. Obecność ekwiwokacji i parentezi służy nie tylko ujawnieniu literackości, służy jednocześnie gestowi podwójnego odsłonięcia: po pierwsze, wspomnianej już relacji między dyskursem literaturoznawczym i literackim, po drugie: kwestii przedstawienia języka. Ta właśnie kwestia – jak należy się spodziewać – będzie dla książki jedną z najistotniejszych. Dobrze jednak wiadomo, że dominacja *mimesis* językowej w literaturze łączy się właśnie z kwestiami natury epistemologicznej, że bywa utożsamiana z problematyzacją możliwości poznawczych literatury, zwłaszcza z ich współczesnym przeformulowaniem. Tak pomyślany tytuł uwypukla ponadto płaszczyznę metadyskursu, a także samoświadomość badawczą. Co szczególnie istotne – ukazuje nieusuwalną zależność, wzajemną interakcję między poznaniem powieści a poznaniem w powieści. Tytuł ten zakłada jeszcze jedno porozumienie z odbiorcą, sygnalizuje bowiem wagę momentu historycz-

nego, w którym powstawała książka: wagę literaturoznawczych czasów „po dekonstrukcji”. Przyznać wszak trzeba, że – wielokrotnie ogłaszana i potwierdzana – zmiana paradygmatu nauki o literaturze przyniosła konkretne efekty w dyskursie literaturoznawczym, w tym także właśnie w kształcie jego paratekstów.

Wszystkie te czytelnicze intuicje znajdują swoje częściowe rozwinięcie w rozdziałku wstępnym, stanowiącym wyraziste *credo* badawcze, a także w – pełniącym podobną rolę – posłowiu. Ze wstępu dowiadujemy się, że najistotniejsza dla badaczki okazuje się relacja nie tylko między tym, czy powieść poznaje i co powieść poznaje „ale też fakt, że owo «co» wyłania się z «j a k»” (s. 7). Tym samym od razu wiemy, że czeka nas takie obcowanie z literaturą, które, na szczęście, odległe jest od nakierowania wyłącznie tematycznego – a więc dalekie od skłonności tu i ówdzie w rozprawach współczesnych obecnej i niebezpiecznie zacierającej literackości literatury. Pointa książki brzmi następująco: „Gra fikcji z efektem jej wytwarzania, procedery kamuflowania i odkrywania prawdy skłoniły mnie do poszukiwania prawdy o naturze tych procederów. Próba ta to nic innego, jak wielokrotne nakładanie się i krzyżowanie «poznania w powieści» z «poznaniem powieści»” (s. 359). Tu zawiera się kwintesencja oferowanego podejścia do literatury i co najważniejsze – podejście to jest w książce konsekwentnie realizowane.

Uczona wprost deklaruje niechęć względem podporządkowywania analizowanych powieści jakiejś nadrzędnej teorii czy konkretnym kategoriom. Mocno podkreśla „pochodność teorii wobec dokonań pisarskich” (s. 9), wydobywa fakt, że „dyskurs powieści mówi to, czego inaczej powiedzieć nie można” (s. 8), a ponadto wskazuje na inspirującą siłę literatury, która wpływa na sformułowanie i sprecyzowanie pewnych kategorii ogólnych, funkcjonujących nie tylko na gruncie nauki o literaturze, ale także – jako główne pojęcia – na terenie antropologii kulturowej. I znów, nie tylko trudno nie podpisać się obiema rękoma pod takimi poglądami, ale także przyznać trzeba, że podstawowe założenia są tu pieczołowicie przestrzegane.

Niechęć do narzucania badanym tekstom nadrzędnych kategorii przejawia się już w samym układzie książki, a także w jej zawartości: epatujący zestawieniem nazwisk podtytuł *Od Balzaka do Masłowskiej* zakładający – co oczywiste – perspektywę historyczną, zyskuje swoje dopowiedzenie w spisie treści, w którym właściwe tytuły rozdziałów połączone zostały z dwudziestoma tytułami powieści XIX i XX wieku. Dodać też należy, że tym samym już w paratekście uwidocznione zostały relacje intertekstualne: czytelnik natychmiast dostrzega bowiem nawiązanie do *Mimesis* Auerbacha. Podobna jest już sama zasada: każdy z dwudziestu rozdziałów poświęcony został jednej powieści³.

Interpretacje rzeczywiście prowadzone są z dala od działań o charakterze egzemplifikacyjnym. Co nie oznacza, że brak tu uogólnień, dyscypliny badawczej czy dążeń do wytyczenia tendencji dominujących w rozwoju powieści. Przedsta-

^{1/} Nie sposób w tym miejscu nie przypomnieć, że znajdujemy się w komfortowej sytuacji, dysponujemy bowiem ważnymi rozprawami, których autorzy nie tylko analizują przyczyny takiej sytuacji, ale zarazem rekapitułują stan wiedzy na ten temat. Mam na myśli zwłaszcza książki Henryka Markiewicza i Kazimierza Bartoszyńskiego: *H. Markiewicz Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, PWN, Warszawa 1995 i K. Bartoszyński *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Universitas, Kraków 2004.

^{2/} Z. Mitosek *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003.

^{3/} Nawiązanie do *Mimesis* Auerbacha pojawia się zresztą wprost – w pełnej skromności uwadze – na pierwszych stronach książki.

wione egzegezy są wnikliwymi i wielostronnymi interpretacjami, zbudowanymi z wykorzystaniem narzędzi, jakie daje współczesna poetyka, są egzegezami, którym nieobca jest zarówno analiza fragmentu, jak i całościowe odczytanie, tworzące ciąg rozważań nad wieloaspektowością literackiego poznania i jego swoistą ewolucją w XIX, a zwłaszcza XX wieku. Znajdziemy tu bowiem interpretacje powieści Balzaka, Dostojewskiego, a także Prousta, Faulknera, Witkacego, Simona, Andrzejewskiego, Nabokova, Odojewskiego, Rymkiewicza, Kundery i innych.

Rzecz istotna: w przypadku książki Zofii Mitosek odpadają zarzuty, które najłatwiej postawić, gdy mamy do czynienia z każdego rodzaju wyborem, niezależnie od tego czy jest to antologia, czy zestaw analizowanych powieści. Jak łatwo się domyśleć, chodzi o zarzuty związane z kryteriami selekcji. Można by się tu na przykład zastanawiać nad brakiem najnowszych odmian gatunku, mianowicie komputerowej powieści interaktywnej, nad brakiem powieści takiego czy innego pisarza, choćby Gombrowicza czy Robbe-Grilleta itd. Tego typu broń zostaje jednak atakującemu natychmiast wytrącona z ręki, nie tylko dlatego, że wprost mówi się tu o niechęci do traktowania literatury jako przykładów reprezentatywnych dla konkretnych tendencji, ale także dlatego, że – niejako przewidując tego typu pytania – autorka powiada wprost:

nie roszczę sobie pretensji, aby przedstawić „praktyczną historię powieści nowoczesnej”. Wybór analizowanych tekstów jest arbitralny: pisałam o moich ulubionych utworach, czytanych w samotności i ze studentami, tekstach, do których wracam i których bogactwo oferuje mi możliwość refleksji, pytań, a nawet decyzji. (s. 349)

Co oczywiście nie oznacza, że takiego zarysu historycznego tu nie znajdziemy. Wielostronność, a także subtelność analiz – stanowiąca niewątpliwą zaletę książki – łączy się bowiem, zgodnie ze wspomnianą sugestią podtytułu, z osadzeniem interpretowanych powieści w kontekście historycznoliterackim. Przekształcenia w obrębie narracji – chociażby: przejawy obiektywizmu czy subiektywizmu ukazywanej wiedzy narratora – przedstawione zostały w książce w połączeniu z przemianami w sposobach modelowania opowiadanych historii i powieściowego świata (na przykład zasada anagnoryzmu funkcjonująca jako zwornik fabuły i poznania).

Kwestie natury epistemologicznej są tu nie tylko ukazane w perspektywie procesu literackiego, ale zarazem analizowane poprzez rekonstrukcję oczekiwań czytelnika. Autorkę interesują jednak w mniejszym stopniu istniejące świadectwa lektury, czy – ogólnie rzecz biorąc – cała sfera stanu badań. Czemu, oczywiście, trudno się dziwić, wszak powieści, których interpretacje znajdujemy w książce, należą często do czołówki literatury światowej bądź polskiej, tak więc omówienie istniejących już odczytań, a tym bardziej polemika z nimi, zajęłaby kilka dodatkowych tomów. Na marginesie zaznaczyć należy, że w pewnych sytuacjach odwołania tego rodzaju jednak się pojawiają. I właśnie dlatego dziwi nieco brak niektórych odniesień. Na przykład, zamieszczona została wprawdzie polemika z analizą powieści *Zasypie wszystko, zawieje* przedstawioną przez Edwarda Kasperskiego, brak natomiast nawiązań do odczytania cyklu podolskiego zaproponowanego przez Inge

Iwasiów. A właśnie ono, w sytuacji, gdy podkreśla się rolę powieści rodzinnej, jako że też dotyka kwestii rodziny (choć z innej nieco perspektywy, głównie poprzez analizę systemu patriarchalnego) domagałoby się komentarza.

Jednakże w książce Zofii Mitosek ważniejsze od polemik z istniejącymi interpretacjami są – wprost podkreślane – próby rekonstrukcji działań odbiorcy wirtualnego. Czytając dwadzieścia interpretacji, można pokusić się o wyznaczenie pewnej tendencji dostrzegalnej w trakcie ich lektury, a związanej właśnie z odtwarzaniem strategii odbioru. Już w pierwszym rozdziale poświęconym *Jaszczurowi* Balzaka znajdujemy takie zdania:

Mimo że Piszący wielokrotnie odcina się od tradycyjnego sposobu przedstawienia, odbiorca chciałby odtworzyć dzieje jej bohatera. Nie jest to łatwe: rekonstruując chronologiczny układ wydarzeń, a także – domyślnie – powiązania logiczne między nimi, musi przedzierać się przez nawiasy, dygresje, retrospekcje i retardacje, jednym słowem mącić, a zarazem upraszczać niezwykle skomplikowaną kompozycję powieści. (s. 225)

Z kolei w analizie powieści Nabokova zakłada się postępowanie odbiorcy usiłującego odczytać *Blady ogień* jako „realistyczną fikcję” (s. 239), i dokładniej:

te realistyczne pytania na ogół nie znajdują odpowiedzi, ale czytelnik nie ustępuje tak łatwo i uparcie poszukuje logiki opartej na konsekwencji przedmiotowej. Wydaje się, że może znaleźć pewną pomoc w różnego typu chwytach intertekstualnych, którymi przepełniona jest powieść. (s. 242)

W takiej sytuacji rodzi się pytanie: czyżbyśmy mieli do czynienia z rekonstrukcją strategii czytelnicznych zdominowanych przez model powieści realistycznej, z podporządkowaniem się mimetycznemu stylowi odbioru⁴, a więc takiemu stylowi, którego

podstawę stanowi przeświadczenie, że pomiędzy przedmiotami i sytuacjami przedstawianymi w utworze literackim a przedmiotami i sytuacjami należącymi do świata realnego zachodzi stosunek podobieństwa, naśladowania, odbicia?⁵

Otóż – w istocie – te i podobne próby odtworzenia mechanizmów lektury funkcjonują niekiedy w *Poznaniu (w) powieści* jako punkt wyjścia, czasami trudno też oprzeć się przekonaniu, że zakłada się tu – w końcu nie bez racji – iż model powieści realistycznej jest bliższy przyzwycajonemu doń odbiorcy aniżeli np. komplikacje powieści autotematycznej. Jednakże – pojawiające się w tych przypadkach – określenie „realistyczny” bliższe jest pojęciu naśladowania w ujęciu Arystotelesowskim. Mianowicie, rekonstruowane działania odbiorcy łączą się nie tyle z poszukiwaniem podobieństwa do świata zewnętrznego, ile z odnajdywaniem konsekwencji przedmiotowej, wewnętrznej koherencji układu zdarzeń. Zarazem same – oparte

4/ Termin M. Głowińskiego, w: tegoż *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

5/ Tamże, s. 130

na odmianach wzajemnych powiązań – sposoby uwiarygodnienia opowiadanej fabuły zazębiają się w sposób konieczny z problemami epistemologicznymi. Opowieść wraz ze wszystkimi jej komplikacjami ujmowana jest bowiem w książce Zofii Mitosek jako obdarzona mocą sensotwórczą i aspektem poznawczym. Narracja i poznanie tworzą zatem parę nierozłączną.

Tym samym wszystkie piętra opowiadania uchwycone są jako współgrające ze sobą i wprzęgnięte w kwestie epistemologiczne. Zależność ta ujawniona została w interpretacjach poszczególnych powieści bądź pod postacią „wzmózionej obecności i funkcji dyskursów prawdy” (s. 115), bądź dzięki powieściowej autoanalizie traktowanej jako przejaw niepewności poznawczej, bądź poprzez próby artykulacji śladów pamięci, poprzez grę opozycją fakt–fikcja, poprzez eksponowanie kryzysu fabuły, czy poprzez ujawnianie postmodernistycznej niepewności ontologicznej. To zresztą kilka zaledwie przykładów.

W istocie rozsiane w książce uwagi o realistycznych oczekiwaniach odbiorcy pełnią funkcję przede wszystkim punktu wyjścia. Analizie niezwykle precyzyjnej poddano tu bowiem wszelkie przejawy konstruowania i dekonstruowania zasady przezroczystości językowej. W centrum uwagi znajdują się bowiem sygnały demonstrowania rzeczywistości „utkanej ze słów”, odmiany mimetyzmu komunikacyjnego, obnażenie stereotypów kulturowych poprzez przedstawienie języka, podważanie zasad mówienia o rzeczywistości, a także inne sposoby wypuklania tekstowego wymiaru świata. Przede wszystkim: owe sygnały odejścia od efektu języka neutralnego służące różnym odmianom *mimesis*: intertekstualnej, językowej, *mimesis* procesów mentalnych, czy wreszcie *mimesis* procesu twórczego traktowane są jako przejawy problematyzacji poznania.

Nachylenie nad nieprzezroczystością języka łączy się z nakierowaniem uwagi na samoświadomy wymiar literatury. Tak się składa, że dywagacje nad powieścią zazwyczaj splatają się ostatnimi czasy z polemikami na temat fikcji literackiej. Rola powieściowej fikcji jako pośrednika w interpretacji świata bywa podważana na dwa sposoby: albo podkreśla się jej niewystarczający charakter, wskazując na formy – przynajmniej z założenia – obywatelujące się bez niej, jak na przykład: literatura faktu czy autobiografia w jej tradycyjnym rozumieniu, albo odwrotnie: zarzuca się fikcji powieściowej swoisty nadmiar, wskazując na kleszczowy uścisk narzucanej przez nią czytelnikowi wykładni interpretacyjnej. Wystarczy przypomnieć chociażby rozprawy teoretyczne i praktykę literacką twórców *nouveau roman*. Można też – oczywiście znów bez jakichkolwiek pretensji do wyczerpania całego bogactwa tej problematyki – zauważyć, że z jednej strony dają się dostrzec poglądy stawiające na moc poznawczą powieści dzięki udawaniu przezroczystości. Tu konwencja realizmu wysuwałaby się na plan pierwszy – przez jej przeciwników najostrzej krytykowana za skłonności manipulacyjne względem czytelnika. Z drugiej strony ujawniają się poglądy kładące nacisk na moc poznawczą uzyskiwaną w sposób odwrotny: poprzez eksponowanie nieprzezroczystości. Otóż ta ostatnia powieściowa tendencja – wyraźnie bliższa autorce – i dodajmy, dla literatury zwłaszcza XX wieku najistotniejsza – obłożona została ostatnimi czasy wieloma

funkcjami. Wśród nich właśnie epistemologiczna wysuwa się na jedną z naczelných pozycji. Nieprzezroczystość łączy się zazwyczaj z sygnałami metafikcji. Nie tylko zatem można dojść do diagnozy, jaką sformułował Kazimierz Bartoszyński, który – upatrując w te same metafikcji jednego ze źródeł czytelniczego kryzysu powieści – widzi następujące możliwości poprawy sytuacji:

Prawdopodobne jest, że systematyczne uprawianie procedury metafikcjonalnego powoduje niejako jego historyczne oswojenie [...] Takie oswojenie zaciera wyrazistość kryzysu odbioru powodowanego początkowo przez metafikcję.⁶

Dzieje się dziś znacznie więcej. Droga wiedzy przecież wyraźnie od interpretacji form samoświadomości powieściowej jako negacji możliwości poznawczych, jako ucieczki od odniesień (wszelkiego bez mała rodzaju), do eksponowania statusu epistemologicznego uwidaczniającego się właśnie w formach powieściowej autoświadomości.

Przyznać jednocześnie trzeba, że analiza tych właśnie kwestii staje się prawdziwym naukowym wyzwaniem. Problem polega jednak nie tyle na konieczności roztrząsania relacji między konstrukcją powieści a jej samowiedzą (co w końcu dosyć oczywiste), ile raczej na nieustannej analizie wzajemnych uwarunkowań między teoriami literaturoznawczymi a powieściową autorefleksją. Co istotne: autorka *Poznania (w) powieści* z uwarunkowań tych doskonale zdaje sobie sprawę. W swoich interpretacjach dąży przecież do udowodnienia wtórnego charakteru teorii względem literatury.

Nie jest moim celem ograniczenie lektury tej ważnej książki do kilku głównych linii określających problematykę powieściowego poznania czy do jednego nadrzędnego zamysłu teoretycznego, któremu podporządkowano badane powieści. Tego typu działania nie oddałyby bogactwa analiz Zofii Mitosek, widocznego choćby w zróżnicowanych podejściach do konkretnych tekstów; podejściach za każdym razem przez te teksty wyznaczanych. Może to więc być metoda krytyki genetycznej (*Miazga* Andrejewskiego), nakierowanie intertekstualne (*Wybraniec* Manna, *Blady ogień* Nabokova), nastawienie na kategorie estetyczne i historyczno-literackie (modernizm i postmodernizm) i inne. Za każdym razem metody i podejścia wspierają się wprawdzie wzajemnie, ale bez dążenia do nadmiernej hegemonii nad tekstem. Nadrzędna rola literatury wobec metod jej badania czy wobec uogólnień teoretycznych uwidacznia się także w inny sposób. Daje mianowicie o sobie znać w pewnych – delikatnie rozsianych w książce – sygnałach zatarcia granic między tekstem literackim a własnym tekstem autorki. Sygnały te pojawiają się zawsze w formie autodystansu czy autoironii. W rozdziale poświęconym *Górom nad czarnym morzem*, a zatytułowanym „Jak robić fabułę?”, czytamy:

jedynym pocieszeniem może być to, że także my, w trakcie żmudnej wędrówki po literackich arcydziełach, dokonaliśmy – podobnie jak Wilhelm Mach – chociaż bez krzyty jego talentu – transformacji przedmiotu badań: z p o z n a n i a r z e c z y w i s t o ś c i

6/ K. Bartoszyński *Kryzys czy trwanie...*, s. 85.

Roztrząsania i rozbiory

w powieści na poznanie powieści jako dyskursu o poznaniu u. (s. 238)

A w innym miejscu, dotyczącym powieści Rymkiewicza:

konglomerat stylistyczny, w który czytelnik wchodzi niejako mimowolnie i – po dłuższej lekturze – mimowolnie zaczyna naśladować ten styl, co właśnie mnie i nie tylko mnie się przydarzyło. (s. 312)

Usiłuję tu przedstawić ramy i założenia książki. Można by rozważania te rozwijać dalej: ustawiać *Poznanie (w) powieści* wobec podwalin, wskazywanych zresztą przez samą autorkę, mianowicie wobec dzieł Auerbacha, Barthes'a, Derridy, Rymkiewicza czy Eilego, można pisać o obecności Blanchota itp. Obawiam się jednak, że w ten sposób umykają sprawy najistotniejsze. Otóż po pierwsze: książkę tę wypełniają interpretacje, a nie ma chyba większej satysfakcji i zarazem przyjemności dla nas – badaczy aniżeli skupienie analityczne na dziele literackim. Dwadzieścia interpretacji to nie tylko, jak je określa autorka, „żmudne czytanie” (s. 278), to zarazem swoiste zaproszenie do takiego wspólnego skupienia i do takiej lektury, którą cechuje dbałość o zachowanie równowagi między tekstem powieści a meta-językiem badawczym. Nie ma tu tendencji do przesadnego naśladowania literatury, nie ma też skłonności do działań nadmiernie – jakby powiedział Bauman – prawodawczych. Jest natomiast nachylenie nad tekstem pełne interpretacyjnej inwencji, połączone z przekonaniem o niewyczerpalności znaczeń, jakie niesie w sobie literatura. Po drugie: w książce rzeczywiście odnajdujemy to, co obiecuje tytuł, a spełnienie tej obietnicy uznać należy za zaletę pierwszej wagi.

Anna ŁEBKOWSKA

Kinga Dunin czyta Polskę

Najnowsza książka Kingi Dunin zatytułowana *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowocześnieści* (Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004) skomponowana jest trójdzielnie i napisana trzema stylami funkcjonalnymi: akademickim, publicystycznym i krytycznoliterackim. Choć bowiem spis treści wyszczególnia w niej dwie części, zatytułowane odpowiednio: „Zanim zaczniemy czytać” oraz „Czytając Polskę”, w części pierwszej wyraźnie wyodrębnia się sekwencja, nazwijmy ją roboczo, autotematyczna, w której autorka określa, jak powiada, „miejsce, z którego czyta”. Wykładanie i objaśnianie przyjętej metodologii jest jednym z obowiązkowych „miejsc wspólnych” retoryki akademickiej, w tym jednak przypadku ów *s t a n d a r d o w y* element staje się niejako *s z t a n d a r o w y m* chwytem i podstawową strategią autorki, której patronuje Jürgen Habermas ze swoim projektem „rozumu komunikacyjnego”, czyli takiej podmiotowości, która *n o w o c z e s n y p a r a d y g m a t* *b e z o s o b o w e g o p o z n a n i a* zastąpi *p a r a d y g m a t e m p o r o z u m i e n i a*. Aby „porozumienie” czy też „działanie komunikacyjne” było możliwe, podmiot winien, po pierwsze, przyjąć perspektywę nie obserwatora, lecz uczestnika, po drugie – stałe i metodycznie poddawać siebie, swoje myślenie, krytycznej refleksji. Tego „rozumu komunikacyjnego” szuka Dunin i w sobie, i w literaturze, i w społeczeństwie.

Pierwsza część książki poświęcona została rozważaniom socjologiczno-literaturoznawczym, krążącym wokół zagadnienia referencjalności literatury. Główna teza, artykułowana tu często i w różnych ujęciach językowych, najdobitniej chyba wybrzmiewa w zdaniu następującym: „Literatura interpretuje świat, a my interpretujemy literaturę [...]. W ten sposób powstaje wiedza o społeczeństwie wyniesiona z literatury” (s. 24). W ten również sposób – dopowiedzmy – ustanowiona zostaje w poglądach Kingi Dunin ścisła relacja odniesienia między literaturą i spo-

leczeństwem, czyli w istocie między literaturą i rzeczywistością. Zniwala ją jest, przynajmniej dla mnie, sylogistyczna wręcz ścisłość, z jaką Dunin, przywołując dla wsparcia autorytety zarówno teoretyków literatury (w tym zwłaszcza interpretacji i odbioru: Ricoeura, Fisha, Rorty'ego, Derridy, Barthes'a, Sławińskiego), jak i filozofujących socjologów czy antropologów kultury (Habermasa, Baumana czy Bourdieu), krok po kroku, od przesłanek do wniosków, doprowadza czytelnika do swojego *credo*: „Czytając książki, jednocześnie czytam i tworzę Polskę” (s. 28).

Dziś wszakże, jak widać, nie można takich sądów głosić, obszernie się z nich wprzód nie wytłumaczywszy. Najpierw kult literackości, którym przesiąkliśmy jako adepci strukturalizmu, potem fascynacja antyreferencjalnymi teoriami literatury spod znaku poststrukturalizmu (kryzys odniesienia, łańcuchy sygnifikacji i tak dalej) – wszystkie te przygody współczesnej myśli humanistycznej zmusiły Kingę Dunin do owych wstępnych ćwiczeń metodologicznych. Referencjalistyczne stanowisko autorki dalekie jest zresztą od prostego, naiwnego rozumienia poznawczych funkcji literatury. W istocie udało się jej dokonać rzeczy dość trudnej – połączyć mianowicie referencjalizm z konwencjonalizmem kulturowym (na ogół referencjalizm idzie w parze z esencjalizmem), a mówiąc mniej „żargonowo”, przekonanie o tym, że literatura coś nam mówi o rzeczywistości, z równoczesnym przeświadczeniem, że tzw. „twarda” rzeczywistość w swoim wymiarze społecznym i symbolicznym nie istnieje, jak nie istnieje ostateczne jądro znaczeniowe wszystkiego, co może być komunikatem. „Używając literatury, nie pragnę włączyć się w nieskończony proces odczytań tekstu, tylko w nieskończony proces poznawania i tworzenia społeczeństwa” (s. 26) – deklaruje Dunin.

Znamienne, że w cytowanym zdaniu znów mowa, jak i w poprzednim, o t w o r z e n i u jako nieodłącznym aspekcie poznawania/czytania. W tym punkcie ujawnia się kolejne z przyjętych tu założeń metodologicznych – mianowicie o pewnej szczególnej homologii literatury i społeczeństwa. Fikcja, kreacja i interpretowalność – oto trzy cechy ustanawiające tę homologię. Dunin zdaje sobie sprawę, że o ile w odniesieniu do literatury są one oczywiste, o tyle w odniesieniu do społeczeństwa już nie dla wszystkich i dlatego definiując to ostatnie, posługuje się pewnym gestem retorycznym. „I tu nadszedł moment – pisze – kiedy t r z e b a j u ż s o b i e o t w a r c i e p o w i e d z i e ć [podkr. moje – E.K.], że społeczeństwo poza fundamentalnym, fizyczno-materialnym wymiarem swego istnienia jest bytem fikcyjnym. Pochodną wielorakich i czynionych z różnych pobudek interpretacji” (s. 17). Jest zatem – podobnie jak literatura – faktem dyskursywnym, ale jak wiemy, dyskurs ma moc odciskania się w świecie fizycznym, sterowania biegiem wydarzeń i ludzkimi losami. Czytając/poznając zatem polską literaturę najnowszą, czyta/pozna je Kinga Dunin dzisiejsze polskie społeczeństwo, a raczej (re)konstruuje obecny stan świadomości wspólnoty zwanej Polakami, wspólnotę ową zarazem powołując do istnienia.

Sama k a t e g o r i a w s p ó l n o t y jest jedną z kluczowych i stale powracających w rozważaniach Dunin, poczynając od teoretycznych konceptów wspólnoty interpretacyjnej i komunikacyjnej (Fish, Habermas), aż do bardziej konkretnych,

instytucjonalnych wspólnot: akademickiej, obywatelskiej, światowej czy – za Lyotardem – uniwersalnej. Przywołując Isaiaha Berlina, autorka mówi na przykład o „prawdziwej wspólnotowości”, którą wyparło pojęcie narodu (s. 102). Zważywszy, jak ważne są opozycje budowane za pomocą tej kategorii dla uchwycenia „dylematów nowoczesności” (jak: partykularne – wspólnotowe, wspólnota – naród, wspólnota obywatelska – wspólnota uniwersalna), brakuje mi w książce próby jej zdefiniowania i odróżnienia związanych z nią znaczeń. Liczę na to, że taką próbę Kinga Dunin niebawem podejmie.

Wydawałoby się, że po takim wykładzie metodologicznym można już przejść do pracy krytycznoliterackiej. Jednak autorka dobrze wie, że aby w dzisiejszych czasach zyskać wiarygodność, winna dokonać autodekonstrukcji, czyli ujawnić założenia światopoglądowe, z których wywiodła swój własny dyskurs. Opisać „miejsce, z którego czyta”. Dlatego w kolejnej części książki występuje jako Kinga Dunin czytająca Kingę Dunin i poddaje analizie teksty autorstwa tej ostatniej, a zabieg ten powtórzy także w zakończeniu, omawiając własne powieści („powiastki młodzieżowe”, jak je bagatelizująco określa) *Tabu* i *Obciach*. „Moją opowieść o Polsce chcę zacząć od opowieści o sobie” (s. 55) – zaczyna niczym rasowa gawędziarka, którą w istocie, jak dobrze wiemy, jest.

Rozwijając autonarrację, Dunin nie tylko kreśli fragmenty własnej genealogii i biografii intelektualnej (skądinąd ciekawe, że przywołuje głosy ojca i dziadka, jakby niczego nie dziedziczyła po linii żeńskiej). Przede wszystkim jednak odsłania „miejsca wrażliwe” swojej świadomości indywidualnej, a miejsca te są ważne dlatego, że przy „czytaniu Polski” staną się przystankami/doświadczeniami, przez pryzmat których opisywać i oceniać będzie dzisiejszą polską świadomość zbiorową. I tak, przy okazji tekstu o Kajtusi Czarodzieju i Harrym Potterze z roku 2002 („Res Publica Nowa”) Dunin analizuje świadomość pewnej wspólnoty międzypokoleniowej, do której należy i ja, recenzentka. Chodzi najogólniej o roczniki z końca lat czterdziestych i całych lat pięćdziesiątych, może nawet jeszcze sześćdziesiątych, ukorzenione – głębiej lub płycej – w polskiej inteligencji przedwojennej, wyedukowane w PRL-u. Jesteśmy jeszcze dość młodzi, by w zglobalizowanej ponowoczesności – czy, jak woli autorka, późnej nowoczesności – uczestniczyć na prawach współtwórców, i dość starzy zarazem, by odczuwać ścisłą więź z tradycją, ze światem naszych rodziców i dziadków. Jednocześnie konserwatywni i „progresywni”, wiemy, co to szkandela (tu: ważny rekwizyt z naszego ulubionego *Pierścienia i róży* Thackeraya) i wiemy – prostując ewidentną pomyłkę – że „Strzelajcie, tatku, z ojcowskiej ręki nie boli” to jednak obrona Głogowa, a nie bitwa pod Legnicą (s. 61). Na własnym przykładzie Dunin bada skomplikowaną tektonikę naszego obrazu świata, w którym warstwy najdawniejsze wypiętrzają się nieustannie w teraźniejszość, raz po raz wywołując sejsmiczne wstrząsy.

Tu po raz pierwszy pojawiają się w omawianej książce akcenty feministyczne. Wspominam o tym, bo od początku ciekawa byłam, jak tym razem Dunin rozegra tę kartę. A rozegrała ją bez ostentacji i skutecznie. W następnym fragmencie, wy-

jętym z *Tao gospodyni domowej*, wątek feministyczny splata się z „solidarnościowym” w historii opozycyjnej działaczki, matki małego dziecka, postawionej wobec dylematu: internowanie czy lojalka. Wielka „narracja narodowo-martyrologiczna” okazuje się nie do uzgodnienia z maleńką, prywatną narracją kobiecą, a ta nieusuwalna sprzeczność – między ogólnym a partykularnym – stanie się dla Dunin przedmiotem obserwacji oraz analizy także i w innych literacko udokumentowanych przypadkach. Tu również pada znamienna deklaracja: „Feminizm nazywany jest ideologią i automatycznie kojarzony z partykularyzmem. Ja jednak uważam, że jest on krokiem w kierunku uniwersalizacji ludzkiego doświadczenia” (s. 71-72). I prawdziwe, i dobrze powiedziane.

Temat kobiecy wyłaniać się będzie przy różnych okazjach, a najciekawiej zaobrzmie w finale *Czytając Polskę*, gdzie połączy się z problematyką metafizyczną. Dunin mianowicie zwraca uwagę, że uderzająco często w polskiej prozie najnowszej (m.in. u Tokarczuk, Masłowskiej, Kuczoka, Sosnowskiego), która tematem swoim czyni, mówiąc najogólniej, rozpad świata, w zakończeniach pojawia się obraz kobiecości jako energii scalającej to, co w ponowoczesności rozsypało się, sfragmentaryzowało i ostatecznie zdesakralizowało. Nie jest to jednak, moim zdaniem, znamie ponowoczesności, lecz chwyt – może topos – którym literatura posługuje się już od dawna, przynajmniej od końca XIX wieku, by wspomnieć taką choćby klasykę powieściową, jak *Wojnę i pokój* Tolstoja z przydykującą w epilogu, matronową Nataszą Bezuchow, *Buddenbroków* Mann’a, gdzie nad duchowymi i ekonomicznymi ruinami patrycjuszowskiego rodu zasiadają już tylko kobiety, prozę Henry’ego Jamesa, Virginii Woolf i wreszcie centralny dla tak zbudowanej serii tematycznej monolog Molly Bloom z *Ulyssesa* czy bestseller wszechczasów, *Przemienność z wiatrem*. W najnowszej prozie popularnej sięgają poń choćby Dan Brown w *Kodzie Leonarda da Vinci* i nieodżałowany Tomasz Mirkowicz w *Pielgrzymce do Ziemi Świętej Egiptu*. Przykłady można by mnożyć.

Jednak swe „miejsce najwrażliwsze” odkrywa Dunin w przedrukowanym w książce artykule o Jedwabnem (który ukazał się najpierw w „Krytyce Politycznej”), komentując go zwięźle: „W istocie jest to tekst o narodzie [...] jako wspólnocie groźnej i niebezpiecznej” (s. 76). Przez całą rozprawę przewija się ów problem narodu jako tradycyjnego fundamentu naszej zbiorowej tożsamości, a zarazem jednego z głównych „dylematów nowoczesności”, rodzącego pytanie o to, czy poczucie wspólnoty można oprzeć na jakichś innych, nienarodowych wartościach. W obliczu tego pytania Kinga Dunin „czyta Polskę”.

Druga część książki to subiektywny, autorski obraz najnowszej literatury polskiej. Owa tytułowa „literatura najnowsza” to przede wszystkim proza fikcyjna, ale również formy paraliterackie: felieton, esej literacki, intymistyka. Autorka uwzględnia zarówno bestsellery, na przykład prozę Tokarczuk, Chwina, Stasiuka czy Masłowskiej, jak i takie pozycje, które – mówiąc językiem jej i Stanleya Fish’a – nie znalazły swojej wspólnoty interpretacyjnej lub też znalazły ją w czytelnich niszach (powieści Sieniewicza, Dzikowskiego, Dichtera czy Grzegorzcyka). „Używając” literatury do zdiagnozowania aktualnego stanu polskiej świadomości,

przechodzi kolejno przez sześć – jeśli dobrze udało mi się policzyć – wielkich tematów-doświadczeń zbiorowych naszej rodzimej nowoczesności. Są to:

1. Tradycja narodowo-ojczyźniana i jej stereotypy.
2. Holokaust i polski antysemityzm.
3. PRL i opozycja demokratyczna.
4. Stan wojenny.
5. Transformacja ustrojowa.
6. Późnonowoczesna globalizacja.

W książce odpowiadają im rozdziały: *Jak przed wojną*, *Pół wieku czyszcza* oraz *Wolność, nie-wolność, po-wolność*. Mamy tu zatem do czynienia z teraźniejszością, w której stale ewokowana jest przeszłość, zarówno ta stosunkowo bliska, sprzed lat 10 i 20, jak i odleglejsza, sprzed półwiecza i dawniej. Wokół tych tematów autorka buduje konstelacje utworów, każąc poszczególnym tekstom dialogować ze sobą po to, by w tej literackiej polifonii „usłyszeć” mentalność współczesnej Polski. Socjologowie nierzadko posługują się literaturą w taki właśnie sposób – że wymienię choćby chętnie przywoływanego tutaj Bourdieu – i uzyskują całkiem miarodajne wyniki. Metoda taka ma jednak pewne braki.

„Chcę oddać głos autorom w możliwie reprezentatywnych cytatach – pisze Dunin. – Pragnę bowiem, aby słyszalne były nie tylko ich poglądy, ale również ich język [...]. Sądzę bowiem, że to najuczciwszy sposób oddania sprawiedliwości «wartościom literackim» – pozwolić czytelnikowi doświadczyć ich” (s. 81).

Jeśli o mnie chodzi, „doświadczam” wartości literackich, obcując bezpośrednio z dziełem. Od książki o literaturze oczekiwałabym wszakże jakiegoś ich urefleksyjnienia. Tymczasem z rzadka tylko wspomina się tu chociażby o grotesce czy satyrze, nie pokazując, jak kategorie te przekładają się na właściwości stylu. Od strony literackiej najlepiej udało się Kindze Dunin zanalizować *Bożą podszewkę* Teresy Urbanowicz-Lubkiewicz, kapitalnie skontrapunktowaną z *Pornografią* Gombrowicza oraz *Prawiekiem* Tokarczuk i rozpoznaną jako utopia. „Używając” najnowszej literatury, Dunin w istocie przedstawia, jak w jej obrębie ścierają się ze sobą dyskursy i języki, niekiedy zantagonizowane, to znów współlistniące. Interesują ją żywioły mowy, bo przez nie prześwieca Polska. Ale języki owe są tu tylko „pokazywane” – w cytacie, w parafrazie – bez dokładnego zbadania ich narzędziami stylistyki czy pragmatyki.

W jednym przypadku miałam wręcz poczucie, że programowe odrzucenie takiej analizy doprowadziło tu do błędnego zinterpretowania utworu (i to bynajmniej nie w sensie Bloomowskiego *misreading*). Omawiając książkę Andrzeja Stasiuka *Jak zostałem pisarzem*, Dunin najwyraźniej odczytuje ją jako bezpośredni zapis doświadczeń i poglądów autora: „[Stasiuka...] nie interesuje [...] komunizm i antykomunizm przekładające się na polityczne podziały, lecz istotniejsza zmiana związana z wprowadzeniem systemu kapitalistycznego oraz towarzyszące jej zmiany sposobów życia. To właśnie z tego punktu widzenia czasy komunizmu okazują się cudownymi latami” (s. 200). Dlaczego? Dlatego że – jak wynika z monologu pierwszoosobowego narratora – żyjąc na marginesie represyjnej rzeczywistości

komunistycznej, można było bezkarnie radować się poczuciem nieograniczonej swobody osobistej. Czy jednak ów nihilistycznie usposobiony narrator, mimo ostentacyjnie sugerowanego autobiografizmu, jest w pełni tożsamy z autorem? Krytycy różnie pisali o tej książce: dla większości była ona pisarską porażką Stasiuka, dla niektórych – prowokacyjnym gestem. Osobiście nie dysponuję żadną pozatekstową wiedzą o Andrzej Stasiuku, która pozwoliłaby mi zweryfikować własne lekturowe odczucia, ale czytając *Jak zostałem pisarzem* miałam nieodparte wrażenie obcowania z wykreowanym literackim „ja”, które swym monologiem kompromituje i siebie, i przedstawioną rzeczywistość. Czyżbym aż tak mylnie „posłużyła” się tą książką?

Oczywiście pamiętam, że Dunin tylko „używa” literatury, a naprawdę interesuje ją współczesne przeobrażanie się polskiej mentalności i o tym procesie, czytając potrafi powiedzieć rzeczy arcyistotne. Literatura najnowsza w jej opisie i interpretacji prawie nie ma wewnątrzliterackiej przeszłości, wyrasta jakby nie z literatury, tylko z życia, ze społecznego i prywatnego doświadczenia. Jako czytelniczka w zasadzie mi to nie przeszkadza, ale jako recenzentka każe jednak postawić pytania o niektóre choćby konteksty literackie.

Jedna z najciekawszych dla mnie obserwacji Kingi Dunin dotyczy miejsc, w których literatura najnowsza rozmija się z tzw. dyskursem dominującym (oficjalnym, publicznym) w wyborze tego, co z przeszłości przedpeerelowskiej i peerelowskiej ważne dla naszego tu i teraz. W prozie ostatniego piętnastolecia, jak udowadnia autorka, praktycznie nie występują, albo występują śladowo, narracje, które jeszcze niedawno pełniły funkcję „symboli narodowego losu”: nie ma Katynia, powstania warszawskiego, nieobecna jest kwestia Kościoła i katolicyzmu jako filarów antykomunistycznej opozycji, słabo zaznacza się również „święto wolności”, czyli okres legalnej Solidarności z lat 1980-1981. Najważniejsze wydarzenie z przeszłości to Zagłada, ale jest ona tematem ponadnarodowym, który w zachodnim doświadczeniu dwudziestowieczności zyskał rangę *sacrum*. Pisarki i pisarzy interesuje za to codzienność PRL-u, konfrontacja człowieka realnego socjalizmu z Zachodem i człowieka Zachodu z realnym socjalizmem, odbrażowanie antykomunistycznego podziemia lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.

Przyczynę tych rozbieżności widzi Dunin w faktach pozaliterackich, w tym, że – upraszczam i skracam jej refleksje – „standardem jest [teraz] wolność jednostki, a nie wolność narodu” (s. 210). Mówiąc krótko i obcesowo, zrywy narodowe przestały mieć wzięcie jako temat literacki. Moje pytanie brzmi: czy można (i czy warto) w tym fakcie dostrzec historycznoliteracką analogię chociażby z pierwszymi latami międzywojnia, ze zrzucaniem sławetnego płaszcza Konrada? Czy mamy tu do czynienia z fenomenem tylko naszego czasu, czy raczej z powtarzalnością reakcji na podobne uwarunkowania polityczne i społeczne?

Druga zastanawiająca kwestia to kryteria selekcji utworów „użytych” przez autorkę. Jak zawsze w tego rodzaju przekrojach, łatwo się upomnieć o tytuły, które mogłyby zostać uwzględnione, a nie zostały. Z różnych rozsianych w *Czytając Polskę* uwag można wnosić, że Kindze Dunin chodziło przede wszystkim o takie

książki, które zdołały odzwierciedlić lub jeszcze lepiej – zorganizować naszą zbiorową wyobraźnię i mentalność. W zdecydowanej większości są to debiuty minionej i obecnej dekady; starsze pokolenia pisarzy reprezentują tu bodaj tylko, w różnych proporcjach, Lubkiewicz-Urbanowicz, Odojewski, Pankowski, Grynberg i Kornhauser. Oczywiście, programowy pragmatyzm może usprawiedliwiać arbitralność wyborów, jednak pewne pominięcia mnie osobiście intrygują. Pamiętam choćby, że na początku lat dziewięćdziesiątych wciąż jeszcze czytało się na przykład Konwickiego, Andermana czy Marka Nowakowskiego i miało się wrażenie, że ich dylematy pisarskie bądź ludzkie odpowiadają aktualnym dylematom polskim. Albo dyskusje wokół książek Szczypiorskiego czy Nurowskiej – jakkolwiek byśmy oceniali artystyczne wartości ich prozy, nie sposób zaprzeczyć, że w literackich rozrachunkach z przeszłością liczyli się oboje, że jakoś „zbiorową wyobraźnię” organizowali. Znaczącym nieobecnym w lekturach Dunin wydaje mi się też – bądź co bądź wszechobecny w literaturze polskiej lat ostatnich – Jerzy Pilch.

W urozmaiconym gatunkowo, ale przecież jakże wyrazistym światopoglądowo piarstwie Kingi Dunin, *Czytając Polskę* zdaje się wyznaczać moment pewnego przesilenia. Choć nie stematyzowane wprost, jest ono wyczuwalne w przyjętej tu perspektywie autobiograficzno-pokoleniowej oraz w postawie, którą nazwałabym „neouniwersalistyczną”. Od czasu opublikowania *Tao gospodyni domowej* w roku 1996 postrzegana jako bezkompromisowa wyrazicielka poglądów polskiej formacji feministycznej, dziś, nie bez subtelnej nostalgii, przygląda się Dunin przez soczewkę literatury przeszłości kształtującej ją samą oraz zbiorowość, z którą dzieli swe t u i t e r a z. Uzbrojona w głęboko przeżyte i przemyślane doświadczenie feminizmu, próbuje wypracować w sobie i w swoich czytelnikach nową świadomość wspólnotową, jakieś nowe polskie *neutrum* kulturowe, tak wymodelowane, by można w nim było poczuć się u siebie bez względu na płeć. Będziemy obserwować, czy autorce się to udaje.

Ewa KRASKOWSKA

Wobec intersemiotyczności

Skończył się czas „czystych dyscyplin” humanistycznych. Miejsca po nich wypełniają badania interdyscyplinarne. Problem w tym, jak je rozumieć, gdy nawet termin „dyscyplina”, jak pisze Stanisław Balbus w szkicu otwierającym tom *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*^{1/}, „wydaje się dziś wysoce niestosowny wobec jakiegokolwiek domeny sztuki” (s. 15). Pozostaje obszar „badań i refleksji naukowych nad”, choć to omówienie, sugerując gest pochylenia/spojrzenia z góry na przedmiot opisu, daje płonną nadzieję jego skutecznego podjęcia. Nie ma jednak odwrotu od analizy zjawisk kultury w kategoriach dwóch lub kilku korespondujących/dialogujących ze sobą dziedzin artystycznych – o tym przekonuje opublikowany zbiór szkiców.

Nie miejsce tu, by referować filozoficzne dyskusje o ekfrazie, reprezentacji czy relacjach malarstwo–literatura, którym początek dawały rozważania Platona, Horacego, Symonidesa z Keos, potem Lessinga, Goethego i wielu innych, nie mówiąc już o myślicielach wieku XX – wnioski ich wszystkich są dziś tłem dla postulowanej przez Balbusa „komparatystyki międzyartystycznej”, której tytułowa „intersemiotyczność” jest jedynie poręcznym synonimem. Wydaje się, że tak pojmowana „komparatystyka”, uprawiana w warunkach kulturowej medialności, musi oprzeć się nie tylko na badaniach interdyscyplinarnych, lecz

^{1/} *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 448, nlb. 4. Cytaty oznaczam bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

powinna ujawniać kompetencje multidyscyplinarne. Dlatego ma rację Balbus, postulując, „żeby zajmować się relacjami literatury z muzyką, trzeba być i literaturoznawcą, i muzykologiem (przynajmniej po trosze); żeby badać relacje poezji i malarstwa, trzeba być i poetologiem, i historykiem sztuki (choćby po trosze). Albo na odwrót” (s. 15).

Zbiór 35 artykułów (referaty krakowskiego sympozjum, które odbyło się w październiku 2003 roku), stanowi obszerny przegląd stanu badań nad zjawiskami określanymi przed ćwierćwieczem jako *Pogranicza i korespondencja sztuk*^{2/}. Tak zatytułowany tom teoretycznoliteracki uznano za poprzednika nowych badań, co ujawnia wolę kontynuacji, ale też pozwala wskazać przyrost ilości analiz szczegółowych, jak też ich różnorodność metodologiczną. *Intersemiotyczność* ma więc do wypełnienia wiele pustych pól – od uporządkowania terminologii, prób stworzenia jednolitego języka opisu, poprzez spojrzenie z nowych perspektyw oraz wysiłek idiograficzny, aż po ofertę teoretyczną, inspirującą do dalszych studiów z komparatystyki międzyartystycznej. W krótkiej recenzji, obok próby pobieżnej prezentacji zawartości, szczególną uwagę zwrócę właśnie na te ostatnie. Zwłaszcza iż lektura tomu upewnia, że spełnienie pierwszego postulatów nie jest na razie możliwe. Brak uzgodnienia stanowisk badawczych – zdaniem redaktorów – jest zaletą tomu, niezależnie od wyraźnej potrzeby stworzenia „jakiegoś generalnego, poprawnego metodologicznie, projektu refleksji metadyscyplinarnej” (s. 8).

Książkę podzielono na siedem rozdziałów, których tytuły sugerują główne nurty rozważań, nie zamykając ich w ortodoksyjnych ramach. Oscylacja między teorią a opisem pozostaje właściwością układu nadrzędnego (rozdziały), ale też niekiedy decyduje o doborze tekstów w rozdziałach, czego nie można było uniknąć przy rozległości pola badawczego, a co zrównoważono starannym następstwem tekstów, podejmujących pokrewne wątki czy egemplifikacje.

Interesujący rozdział I (*Wokół intersemiotyczności*) rozpoczynają, zrelacjonowane już, terminologiczne drogowskazy, które Stanisław Balbus stawia w artykule *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*. Seweryna Wyśłouch (*Literatura i obraz*) daje rekapitulację swoich wieloletnich badań nad „strukturalną wspólnotą sztuk”. Tezy badaczki są jednoznaczne: 1) teorii literatury nie można uprawiać bez kontekstu wizualnego/obrazowego, który atakuje utwór od wewnątrz (język ujmujący doświadczenia zmysłowe) i od zewnątrz (kultura); 2) strukturalną wspólnotę sztuk konstituują nie wędrówka tematów czy motywów, lecz wspólnota operacji intelektualnych wykonywanych w różnych materiałach; dlatego 3) na poziomie stylistycznym identyczny jest mechanizm widzenia (w sztuce) i opis (w literaturze); 4) o kształcie opisu decydują: ukształtowanie podmiotu, akt percepcji i przedmiot; 5) ta sama wspólnota operacji intelektualnych decyduje o wspólnotcie strukturalnej sztuk na poziomie kompozycji; 6) pokrewieństwo sztuk jest oczywiste i dane ze względu na wspólnotę operacji inte-

^{2/} *Pogranicza i korespondencja sztuk*, red. J. Sławiński, IBL, Warszawa 1980.

lektualnych – nie należy więc szukać podobieństw sztuk, lecz różnic pomiędzy dialogującymi tekstami!

Zrelacjonowałem tezy tego artykułu dość obszernie, gdyż dostrzegam w nich ważne przekroczenie dotychczasowych ograniczeń (również semiotycznych), które uruchamia potencjał badań nad wpływem percepcji na opis przedmiotu (wraz z modyfikacjami procesu poznania, wynikającymi choćby z filozoficznego nastawienia podmiotu). Wyodrębnienie tej możliwości daje szansę na uzgodnienie hipotez teoretycznoliterackich z koncepcjami filozoficznymi, głównie z fenomenologią percepcji. Inspirujące wnioski nie narzucają jednak tonu książce i nie redukują jej różnorodności metodologicznej.

Ewa Szczesna (*Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*) proponuje z intersemiotyczności uczynić synonim tworzenia i poznawania świata (s. 29). Tworzy projekt poetyki polisemiotycznej (kreacja w obrębie więcej niż jednej semiosfery), dla której podstawą jest rozróżnienie między mono- oraz intersemiotycznością. Dopiero ta druga pozwala ujmować relacje między odmiennymi systemami semiotycznymi. Ważnym punktem proponowanej koncepcji jest wyróżnienie metafory transsemiotycznej, która powstaje jako jednoczesne działanie na znakach i znaczeniach. Ten typ metafory aktywizuje wiele zmysłów, tworzy pole odbioru emocjonalnego, sensorycznego i intelektualnego zarazem, daje więc podstawę do sformułowania najistotniejszej, świadomie antykantowskiej tezy artykułu: „Trans/intersemiotyczność ukazuje więc słabość idei rozdzielania i przeciwstawiania poznania intelektualnego i poznania zmysłowego” (s. 33).

Odmienną perspektywę proponuje Tomasz Mizerkiewicz (*Niewolnicy śmiechu?*). Uznając komizm za intersemiotyczną kategorię ponowoczesności, dostrzega w nim źródło egalitarnego oddziaływania estetyki na społeczeństwo. Ponieważ – o ile dobrze rozumiem – o kategoriach estetycznych decyduje historia idei, badacz decyduje się na zrelacjonowanie debat nad komizmem (od Hegla, przez Lyotarda i Sontag, aż po Plessnera, Rottera, Marguarda i Bielick-Robson), potencjalne relacje intertekstualne pozostawiając w pozycji implikacji.

Otwierający rozdział drugi (*Reprezentacja*), artykuł Adama Dziadka, ze względu na sygnalizowany tytułem – *Rolanda Barthes’a lektury obrazów* – wnikliwy opis poglądów autora *La chambre claire*, mógłby zmieścić się w rozdziale wcześniejszym. Interpretacyjna część referatu zdecydowała jednak o umieszczeniu go wśród tekstów skupionych na studium przypadku. Dziadek, wybitny znawca piśmiennictwa Barthes’a, z precyzją punktuje jego myśli, powracając do pytania, „czy malarstwo jest językiem”. Dziadek przypomina, iż Barthes odrzucał badania interdyscyplinarne, postulował stworzenie „ergografii” oraz analizę semiotyki „trzeciego sensu” (*sens obtus*), z którym wiązać należy pojęcie „znaczącości” (*signifiance*). Temu ostatniemu Dziadek przyznaje rolę wiodącą we własnej analizie poezji Adama Zagajewskiego. Uchylając pytania o to, co widzi i co opisuje poeta, stawia problem: „jak to coś opisuje” (s. 66). Cały obszar możliwych roztrząsań intersemiotycznych, poprzez rozpoznawanie „sensu obtus”, sprowadza się więc do analiz skupionych na języku, otwartych co prawda na jego „nieskończoność”, lecz rezy-

gnujących z możliwości dociekań uwzględniających dane percepcyjne. Porywające koncepcje Barthes’a, poręczne i atrakcyjne interpretacyjnie, ograniczają obszar możliwych ujęć, właściwych szeroko rozumianej intersemiotyczności.

Cechy dialogu prowadzonego przez Zagajewskiego „z muzyką, malarstwem i «cudzą» poezją” (s. 71) odsłania Anna Czabanowska-Wróbel, trafnie dostrzegając „piętrowość” związków międzytekstowych, która wynika z inspiracji dziełami już opisywanymi i komentowanymi. Rozwinięciem tej tezy zdaje się artykuł Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, której analiza „ekfrazy zapośredniczonej”, rozpoczynająca się od *La famille des saltimbanques* Picassa, prowadzi przez Rilkego i Ważykę do poezji Zagajewskiego. Badaczka prześledziła zasady powstawania „intersemiotycznej serii translatorskiej” (s. 88), tytułem własnego referatu (powtórzenie tytułu obrazu Picassa) wpisując dyskurs naukowy w ciąg zapośredniczanych ekfraz. Inne ujęcie *ekphrasis* proponuje analiza korespondencji między literaturą a muzyką w aspekcie strukturalnym. Dramaturgiczna ekfraz *Sonaty widm* Augusta Strindberga ujawnia w opisie Marcina Gmysis szereg fenomenalnych punktów odniesienia, wspartych na konstrukcji formalnej dzieła muzycznego: nie chodzi o naśladownictwo statycznego schematu formy sonatowej, lecz o dużo głębsze strukturalne pokrewieństwa, które pozwalają dowieść, iż postaci dramatu są odpowiednikami myśli melodycznych, a ich wprowadzanie na scenie odpowiada schematowi „wstępowania i zstępowania” tematów *Sonaty d-moll* Beethovena.

Stosunkowo najmniej spójności tematycznej i metodologicznej ma rozdział trzeci: *Fotografia – obraz – malarstwo*. Funkcje fotografii w prozie polskiej, obecne jako ilustracyjne *ready mades* lub kreacje tekstowe, wnikliwie opisuje Anna Łebkowska. Badaczce, sięgającej po przykłady z Różewicza, Kuśniewicza, Myśliwskiego, Chwina, Filipiak i Rudzkiej, wtóruje Ryszard K. Przybylski, rozpoznający rolę medium fotografii w ekspozycji świata przedstawionego *Zagłady* Piotra Szewca. Posiłkując się instrumentarium Barts’a, autor rozważa kwestię swoistej „fluktuacji” *punctum*, które – jego zdaniem – może mieć źródło poza obowiązującą konwencją widzenia, ale jako powszechnie rozpoznawalne ulega konwencjonalizacji, stając się przedmiotem gry, podczas gdy w jego miejsce wchodzi kolejne *punctum*, zasłonięte przed „widzeniem”, choć pochodzące ze *studium* (s. 136).

Oscylacji pojęć *Niedookreślone i nadokreślone. Między słowem a obrazem* poświęca swoją interesującą pracę Piotr Michałowski. Dokonany przez badacza przegląd myśli Ingardena (w zakresie określonym tytułem szkicu) w oczywisty sposób sytuuje nas nie tyle na pozycjach fenomenologicznych, co w obrębie kategorii lingwistyki jako – zdaniem autora – najporęczniejszych narzędzi opisu różnych dziedzin sztuki. Pewnym wyjściem może być przypomniana niewyraźność, która nie domaga się ani werbalizacji, ani wizualizacji, a która jest ziemią niczyją, „dokąd spór o prymat przedstawiania nie sięga” (s. 148).

W kręgu analiz lingwistyczno-stylistycznych pozostaje Iwona Węgrzyn i jej próba odpomnienia tekstów estetycznych Juliana Klaczki, tych szczególnie, które są świadectwem kontekstowej, ale i transmutacyjnej „lektury” sykstyńskich fresków Michała Anioła.

Jolanta Dudek podjęła wysiłek odczytania jednego z utworów Tadeusza Różewicza przez fenomenologię Ingardena. Interesujące tezy, orzekające o literackim i filozoficznym charakterze procedur poznawczych, utrwalonych w *Na powierzchni poematu i w środku*, bliskie są moim odczytaniom³, co wyraża narzędzie skutecznej polemiki. Szkic wydaje się dla omawianego tomu cezurą – to bogate w literaturę przedmiotu uogólnienie jednocześnie jest monograficzną interpretacją tekstu literackiego, otwiera tym samym cykl podobnych omówień. Sięgają one w kolejnych rozdziałach do rozmaitych przykładów. Lukę opisu roli malarstwa w poezji Czesława Miłosza wypełnia Krzysztof Zajas, podczas gdy stematyzowaną muzycznością, a marginalnie także funkcją śpiewu i tańca u tego samego twórcy zajmuje się Wojciech Ligęza. Podobne ujęcia korespondencji sztuk zawierają inne szkice z rozdziału *Literatura – muzyka*: poświęcone pisarstwu Białoszewskiego (Adam Poprawa), muzycznemu światopoglądowi (pieśniowości i rytmowi) Leśmiana, rekonstruowanemu na podstawie jego krytyki teatralnej (Katarzyna Fazan), czy tekst Małgorzaty Sokalskiej, śledzący kompozycyjne wpływy opery na dramat romantyczny (przykład *Irydiona*). Ten ostatni koresponduje z kreśloną piórem Marka Dębowskiego analizą osiemnastowiecznych koncepcji estetycznych teatru, modelowanych głównie pismami Diderota. W kręgu teatraliów pozostaje szkic Włodzimierza Szturca, który usłyszał u Wyspiańskiego „dar orkiestracji świata”, co pozwoliło postawić ważką tezę o „pierwotności śpiewania i słyszenia wobec mówienia i widzenia” w tej dramaturgii.

Perswazyjność drzeworytniczych rycin w *Żwiercadle* Mikołaja Reja bada Anna Kochan, a w rozdziale siódmym *Z zagadnień kompozycji i genologii* znajdujemy przeprowadzoną przez Joannę Grądział-Wójcik analizę Peiperowskiego pozasłowa, konkretyzowanego w postaci partytury, rozpisanej na kształty graficzne, cechy fonicznego wykonania tekstu lub układy kompozycyjne, naśladujące na przykład technikę widzenia filmowego. Norwidowskiej „grze gatunkowej” przygląda się z wąskiej perspektywy intertekstualnej Michał Kuziak, a genetycznie muzyczną zasadą komponowania fabuły wariacyjnej w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* zajmuje się Grzegorz Zajac. Tekstualną wielogłosowość oraz upodobanie do gier fonetycznych Sarbiewskiego rozpoznaje Elwira Buszewicz.

Jako całkowicie odrębny jawi się rozdział piąty, który wbrew tytułowi (*Muzyka – literatura*) zawiera głównie teksty teoretyczne, odnoszące się do jednej semiosfery. Tak bada intertekstualność dzieł muzycznych Mieczysław Tomaszewski, konstatując, iż nie ma muzyki bez cytatów, aluzji, powtórzeń strukturalnych. Leszek Polony wykracza poza muzykę o tyle, o ile do jej analiz hermeneutycznych potrzebuje kontekstów myśli filozoficznych Gadamera i Heideggera. Podobnie czyni Marcin Trzęsiok, analizując *Ironię romantyczną w muzyce*. Pisanie *O reprezentacji w pieśni romantycznej* (Aleksandra Wojda) odbywa się także bez literatury *sensu stricto*, ale nie ucieka od niej analiza muzyki programowej, którą na przykładzie poema-

tów symfonicznych Liszta przeprowadza Ryszard Daniel Golianek. Zdecydowanie większe kompetencje literaturoznawcze niż muzykologiczne ujawnia Marcin Poprawski, twórczo rozwijający spostrzeżenia Jerzego Ziomka dotyczące kontrfaktury. Lektura rozdziału piątego zdradza mankament publikacji, która rozstrząsając wątki dialogu sztuk, powinna dać szansę multimedialności (autorzy odwołują się do konkretnych fragmentów muzycznych). Co ciekawe, mniej dotkliwe zdają się braki w egemplifikacji wizualnej, choć i tę lukę warto by wypełnić reprodukcjami mniej znanych obrazów.

Na zakończenie chcę zwrócić uwagę na trzy interesujące szkice, z których każdy proponuje dość szerokie rozumienie intersemiotyczności, otwierające atrakcyjne perspektywy badawcze. Pierwszy, autorstwa Stanisława Jaworskiego, za punkt wyjścia przyjmuje literaturę (*resp.* słowo) i włącza w obszar relacji międzyznakowych widzialny element przestrzenno-cielesny, czyli gest. Jego istnienie w strukturze tekstu literackiego (ale także w teatrze i filmie), jego jednoczesna kreacyjność i transgresywność – wpływa na przekształcenia semantyczne utworu i jest czynnikiem, którego nie można pominąć w interpretacji. Ciekawą paralelę między zasadami pisania i malowania (Giotto) życiorysu św. Franciszka a redagowaniem współczesnego „cv” zdeterminowanego zasadami komputerowej edycji tekstu stworzyła Antonina Lubaszewska. Mimo ogólnych wniosków propozycja ta wprowadza ważny wątek analiz multimedialnych oraz interesującego dialogu historii kultury ze schematami informatycznymi.

Poprzez szereg istotnych przypomnień (z dziejów strukturalizmu i poetyki historycznej) Ewa Wiegandt przywołuje koncepcję *Powinowactwa przez kompozycję* i wyjaśnia, jak awangardowa zmiana pojęciowa (z „autonomii sztuki” na „autonomię sztuk”) zmodyfikowała rozważania o powinowactwach, które wskazujemy już nie tylko w tematach czy stylu dzieł, ale w ich „konstrukcji, czyli ujawnionej zasadzie kompozycyjnej”. W ten sposób badaczka raz jeszcze zwróciła uwagę na tę właściwość sztuki nowoczesnej, która dzięki kompozycji (*resp.* formie) wytwarza sensy (a nie znaczy) w oparciu o artystyczną, a nie lingwistyczną składnię – „wyzwala to, co się dzieje między zespołami słów” (s. 383).

Intersemiotyczność ze swoją dynamiczną (*resp.* palimpsestową) tektoniką tematyczną, przyzwoleniem na rozległość i swoistą „poręczność” terminologii, otwarciem na różnorodność ujęć i wielość metod badawczych oraz nieograniczoną liczbę kontekstów jest książką, z której zapewne wyłonią się nowe projekty badawcze. Komparatystyka międzyartystyczna powinna szukać w niej narzędzi, inspiracji i tropów, których podjęcie ułatwi kolejne interpretacje dzieł sztuki, a przez to samo szersze rozumienie zjawisk kultury.

Robert CIEŚLAK

3/ R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.

Czy tylko logos? Hermeneutyczny sceptycyzm a retoryka

Michał Rusinek wydał książkę pt. *Między retoryką i retorycznością*¹. Ma być ona, wedle intencji autora, manifestem postmodernistycznej retoryki, będącej częścią rozległego obszaru retoryki współczesnej. Retoryka Rusinka wpisuje się tym samym w antyfundamentalistyczny i antyesencjalistyczny nurt myśli dwudziestowiecznej, który w filozofii nauki został nazwany zwrotem interpretacyjnym (lepiej: interpretacjonistycznym) bądź zwrotem retorycznym właśnie (charakterystyczne, że autor nazywa go językowym). Dlatego książka Rusinka musi zainteresować niemal każdego humanistę. Retoryczny zwrot w humanistyce pozwala jej autorowi na bardzo ambitne próby rozprawienia się z pojęciem neutralnej historyczności, tradycyjną perswazyjnością oraz równie tradycyjnym przeciwstawieniem dosłowności i figuratywności. Na polskim gruncie jest to przedsięwzięcie niemal pionierskie, jeśli nie liczyć przekładów na język polski i artykułów o pracach zagranicznych. Podczas metodycznego dekonstruowania poszczególnych problemów pojawiają się nazwiska z historii retoryki, takie jak Arystoteles, Cyceon czy Augustyn, jak i postaci z szeroko pojmowanej refleksji humanistycznej XX wieku, tacy jak J.L. Austin, R. Barthes, H. Bloom, K. Burke, J. Derrida, J. Fahnestock, S. Fish, P. de Man, R. Nycz czy J. Ziomek, żeby wymienić tych najczęściej przywoływanych. Zresztą, jeśli idzie o erudycję, to autorowi można jedynie pozazdrościć odczytania w bardzo trudnych i wysoce wysublimowanych rozważaniach wielu wybitnych światowej sławy filozofów i literaturoznawców. Książka Rusinka nawiązu-

Płuciennik Czy tylko logos?

je dialog z czołówką światowej refleksji nad retoryką i wypełnia niewątpliwą lukę w Polsce, gdzie obszar retorycznej refleksji zdominowany został niemal bez reszty przez filologów klasycznych i tradycjonalistów.

Kompozycja książki jest wyznaczona przez „gniazda problemowe” (takie jak np. perswazyjność czy figuratywność) i w ramach poszczególnych rozdziałów autor swobodnie porusza się po zagadnieniach z historii retoryki, komentując je jednak z wyraźnie wykrystalizowanego punktu widzenia. Jeśli próbować zrozumieć stanowisko autora na bardzo zróżnicowanym obszarze refleksji retorycznej nad perswazją, to na pewno odrzuca on perspektywę tzw. klasyczną czy też Arystotelesowską, w której o kształcie retoryki decyduje rozróżnienie na trzy rodzaje apelu: do *logos*, *ethos* i *pathos*. Rusinek nawet nie usiłuje dyskutować z tymi pojęciami, uważając je prawdopodobnie za absolutnie nie do utrzymania. Jednak, paradoksalnie, autor *Między retoryką a retorycznością* niewiele także pisze o współczesnej *stricte* retorycznej opozycji wobec tej perspektywy, polegającej na podkreślaniu nie argumentacji, lecz procesu uwiarygodniania. Odrzucając klasyczny punkt widzenia, Rusinek krytykuje także perspektywę symbolistyczną, w myśl której na perswazję należy spoglądać szerzej aniżeli tylko językowo, należy ją widzieć także w różnych działaniach symbolicznych, takich jak np. język ciała. Tutaj dostaje się solidnie pojęciu identyfikacji Burke’a za psychologizm. Co ciekawe, autor omawianej książki nie wspomina w ogóle o perspektywie instytucjonalnej, która bada kampanie wyborcze i reklamowe, ruchy społeczne, propagandę i ideologię, skupia się zamiast tego na refleksji, którą nazywa postmodernistyczną. Być może zatem tytułowi mógłby towarzyszyć podtytuł wskazujący, o jaką retorykę chodzi. Choć wyrażenie retoryka postmodernistyczna nie oddaje, moim zdaniem, tego, co prezentuje w swojej książce Rusinek, gdyż próbuje on w niej pomieścić krytykę tradycyjnej retoryki z punktu widzenia „hermeneutycznej mafii z Yale” czy przede wszystkim teorii Paula de Mana. Zatem, nieco wbrew swoim deklaracjom, autor ujmuje retorykę z punktu widzenia nawet nie postmodernizmu, ale sceptycznej hermeneutyki zwanej dekonstrukcjonizmem.

Oczywiście, omawiana książka częściowo wpisuje się we wspomniany już zwrot retoryczny w filozofii nauki, który swoimi korzeniami może sięgać nawet wydanej w 1935 roku *Logik der Forschung* Poppera (tu Popper sformułował falsyfikacjonizm i wykazał językowy charakter postępu w nauce), ale najwyraźniej reprezentowany jest przez Kuhna i pochodzącą z początku lat sześćdziesiątych XX wieku *Strukturę rewolucji naukowych*, jedną z najczęściej cytowanych książek humanistycznych. Główny zwrot polegał na uświadomieniu sobie przez naukowców wielu dziedzin, że zmiana naukowa jest zmianą w dużej mierze konceptualną i że paradygmaty naukowe są nieprzekładalne. Zmiana naukowa jest także irracjonalna, na przyjęcie nowej teorii mają często wpływ czynniki pozanaukowe, takie jak osobiste wierzenia ludzi nauki. Na tym tle trzeba widzieć także główną tezę Rusinka, że retoryka ma charakter epistemologiczny, że nie można redukować jej do wymiarów *trivium*, gdyż jako epistemologia jest ona wszechobecna w nauce, zwłaszcza w humanistyce.

^{1/} M. Rusinek *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003.

Książka Rusinka mieści się także w postmodernizmie, bo akcentuje antysubstancjalność ludzkiej podmiotowości oraz absolutyzuje wartość różnorodności; często podkreśla się tu za Richardem Lanhamem i Stanleyem Fishem pozytywny walor *homo rhetoricus* i przeciwstawia się go *homo seriusus* oraz dzieli się filozofie na fundamentalistyczne i antyfundamentalistyczne. Jednak dekonstrukcyjny charakter przedsięwzięcia Rusinka powoduje swoiste wykrzywienia jego perspektywy. Korzysta on głównie z redukcjonistycznej refleksji de Mana i dlatego np. przecenia wpływ Nietzschego na perspektywizm retoryki postmodernistycznej². Ta hermeneutyczna i sceptyczna zarazem de Manowska myśl powoduje, że autor książki przeciwstawia ujęcia historyczne i ontologiczne (s. 42), a faworyzuje oczywiście ujęcia antyhistoryczne. Jeśli przyjąć za reprezentatywny rozdział pierwszy, to ujęcie ontologiczne miałoby charakter metateoretycznej refleksji nad książkami innych, czasami przeradzającej się w swoistą recenzję dwóch przeciwstawnych podejść: Thomasa M. Conleya (*Rhetoric in the European Tradition*) oraz Johna Bendera i Davida E. Wellbery'ego (*Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric*). Tym recenzjom towarzyszą analizy średniowiecznych i renesansowych alegorii obrazowych oraz metaforycznych podstaw języka, jakim się posługujemy. W trakcie lektury tych rozważań spotkać można ciekawe uwagi krytyczne w odniesieniu do języka nauk humanistycznych czy rozważania na temat błędu inherentnie związanego z ludzkim językiem i jednocześnie stanowiącego pewne źródło figuralności. W tym sensie książka jest postrukturalistyczna, bo krytykuje np. nieadekwatność strukturalistycznych modeli i ambicji opisywania gramatycznego struktur ponadzdaniowych. Jednak silne związki myśli Rusinka z de Manowską refleksją powodują, że można zasadnie opisać jego perspektywę jako formalistyczną. Można tu wskazać choćby – poza oczywistym redukcjonizmem w rozumieniu retoryki jako dziedziny wiedzy o figurach i tropach – na dość lekceważący stosunek do prób etycznego jej uzasadnienia (s. 106). Takie próby współcześnie są podejmowane w ramach postmodernizmu i niekoniecznie kojarzą się z pogardzanym historycyzmem³. Można także zauważyć ostre zanegowanie – w konsekwencji mocnych twierdzeń na temat pracy Conleya – możliwości jakiegokolwiek historii pojęć. Trzeba także wspomnieć, że teorii często już tu przywoływanego Fisha nie można tak po prostu pogodzić z myślą Derridy i de Mana, zwłaszcza że wychodzi on jednak od badań historycznoliterackich i perspektywy wyraźnie politycznie zaangażowanej, także w deklaracjach. To formalizm Rusinkowej dekonstrukcji każe mu za de Manem odrzucać wszelkie związki z psychologią i krytykować np. Burke'a, kiedy ideologicznie nazywa jego podejście „utopią toposu”. Owa „utopia” jest oparta na konsubstancjalno-

2/ Mnóstwo innych źródeł wymieniają R.A. Chervitz i J.W. Hikins w *Rhetorical Perspectivism*, w: *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader*, ed. by J.L. Lucaites, C.M. Condit, S. Caudill, The Guilford Press, New York, London 1999.

3/ Zob. choćby przegląd takich poglądów u Waynea C. Booth'a w *The Rhetoric of RHETORIC. The Quest for Effective Communication*, Blackwell, Oxford 2004.

ści i psychologicznym procesie identyfikacji. Przy koncepcji identyfikacji i gradacji Burke'a, Rusinek pisze:

Burke nie bierze jednak pod uwagę dwóch rzeczy. Po pierwsze, być może skrajnej (ale zdrowej) sytuacji niechęci do form symetrycznych i zamkniętych – aż nazbyt dobrze wiemy, że takie formy najbardziej ulubiły sobie ideologie totalitarne, których podstawową zasadą jest powszechny porządek, mający się przekładać na porządek ich języka – co jest oczywiście dość banalnym przejawem funkcjonowania ideologii estetycznej. [...] Po drugie, Burke zaznacza, że słuchacze mimo woli „poddają się” rytmowi formy, jakby nie byli jej świadomi. (s. 119-120)

Następujący po tym zarzut formalizmu w stosunku do Burke'a wydaje się bardzo chybiony, bo pojęcie formy jest u niego związane z identyfikacją, która jest pojęciem psychologicznym. Ideologiczne zaciętrzewienie autora cytatu widać w jego wtrąceniach: „zdrowa niechęć” czy „aż nazbyt dobrze wiemy”. Skąd my o tym wiemy, jeśli nie z historii, którą z takim lekceważeniem traktuje Rusinek? A skąd ta niechęć taka zdrowa? Jakie pojęcie normy przyświeca temu zdrowiu, czyż nie wzięte z „zewnątrzjęzykowych” norm społecznych?

Ideologiczne są także określenia takie jak „globalizacja retoryki” czy „iluzja illokucji” u Austina, bo zarówno Burke jak i Austin marginalizują, wedle autora książki, perlokucję. (s. 128). Ratunek widzi Rusinek w przywróceniu rangi perswazji przez de Mana, ale nigdzie nie jest dookreślone, na czym miałyby polegać ta perswazyjność poza figuralnością: moim zdaniem, jest to krok wstecz do kontynuacji formalizmów wszelkiego rodzaju, a nie krok naprzód. Dekonstrukcjonizm jest formalizmem. Oddziela i izoluje język od rzeczywistości tzw. pozajęzykowej, historycznej, socjologicznej, politycznej i psychologicznej. A u Rusinka np. kontekst rozumiany jest w sposób oczywisty, jako niewymagający dyskusji, bez odniesienia nawet do Derridy, jako nieskończony zbiór zmiennych (s. 149).

Dlatego właśnie Rusinek z dużym lekceważeniem traktuje uznanych luminarzy współczesnej retoryki, takich jak J. Lichański czy B. Vickers. Omawiając koncepcję ekspresywności figur Vickersa, autor pisze:

Funkcja ekspresywno-impresywna figur sprowadza się więc w gruncie rzeczy do funkcji fatycznej; wpływają one na odbiorcę tylko na tyle, aby wspomóc wyznaczenie wspólnej płaszczyzny, na której zająć może komunikacja. Figury można więc rozumieć jako sygnały konsubstancjalności emocjonalnej, czyli swoistej „sympatii”, włączone do wypowiedzi dla lepszego kontaktu z odbiorcami. (s. 145)

Autor myli tutaj efekt z warunkiem: fatyczna funkcja jest warunkiem komunikacji i perswazji, a nie efektem. A dalej twierdzi, że „Mówienie o mimetycznej relacji między językiem a uczuciem naznaczone jest pewną, dobrze nam już znaną naiwnością metodologiczną. Rację ma Paul de Man przestrzegając, iż «zrównanie retoryki z psychologią [...] otwiera ponure perspektywy pragmatycznej banalności»” (s. 150). Wedle Rusinka zatem, należy prawdopodobnie porzucić empiryczną prawdziwość, bo jest banalna, na rzecz inwencyjności i niestereotypowości za

wszelką cenę. Albo, co bardziej prawdopodobne, na rzecz etymologicznych roztrząsań nad wizualnymi alegoriami.

Omawiana książka przekona, moim zdaniem, jedynie już przekonanych, czyli jest adresowana przede wszystkim do dekonstrukcjonistycznie nastawionych badaczy. Wysoki poziom spekulatywnej abstrakcji, widoczny także w tytułach poszczególnych rozdziałów (retoryczność, historyczność, trywialność, perswazyjność, figuratywność, filozoficzność, alegoryczność) powoduje zawężenie potencjalnego kręgu czytelników. A szkoda, bo na gruncie polskim praca ta jest przykładem wal-ki o wartości, takie jak różnorodność czy tolerancja. Jednak można mieć wątpli-wości, co do walorów popularyzatorskich i edukacyjnych tej książki, która jest swoistym polskim podsumowaniem nurtu, rozpoczętego we współczesnej retoryce artykułem Roberta L. Scotta z 1967 roku *On Viewing Rhetoric as Epistemic*⁴. Jako takie podsumowanie, książka Rusinka mogłaby wypełnić znaczącą lukę w polskiej refleksji retorycznej. Jednak swoiste dekonstrukcjonistyczne zaciętrzewienie ide-ologiczne jej autora zaprzepaści, obawiam się, tę szansę. Obce wydaje się Rusin-kowi wyznanie Kennetha Burke'a: „Nigdy nie myślę o «komunikacji» bez jedno-czesnego pomyślenia o jej ostatecznej doskonałości nazwanej takimi słowami jak «wspólnota» czy «komunia»”⁵. Wydaje się, że cały etyczny wymiar retoryki (także polityczny) jest poza formalistyczną perspektywą autora, mimo że perspektywa ta korzeniami tkwi w polityce (wystarczy wskazać na wiele wypowiedzi Derridy). Charakterystyczne, że postmodernistyczna retoryka, walcząc z fundamentalistycz-nym obiektywizmem, podnosi walor intersubiektywności⁶, o której książka Ru-sinka w ogóle nie wspomina. Sceptycyzm dekonstrukcjonisty broni przed wyj-ściem poza zakłęty krąg logosu.

Jarosław PŁUCIENNIK

4/ *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader.*

5/ W oryginale gra słów: „communication”, „community”, „communion”. K. Burke *Communication and the Human Tradition*, „Communication” 1974. Cyt. za Booth *The Rhetoric...*, s. 76.

6/ B. Brummett *Some Implications of „Process” or „Intersubjectivity”: Postmodern Rhetoric*, w: *Contemporary Rhetorical Theory. A Reader.*

Dante Romantyków. O sile recepcji i interpretacji

W *Pamiętnikach z za grobu* Chateaubriand, relacjonując swoje poglądy na dzieje literatury, po wielokroć przypomina postać Dantego. Dante rozpoczął „potężne wieki średnie”, u których kresu stoi Szekspir; Dante był twórcą poezji nowożytnej Italii, rękopisom wielkiego twórcy Chateaubriand złożył hołd jak poeta poecie, przed jego grobowcem ukląkł z odkrytą głową, to wreszcie tercyny Dantego przywołuje w pamięci, komentując szczególnie ważne chwile swojego życia i swojej epoki.

Chateaubriand stanowi doskonały przykład romantycznej postawy poety, łączącej w jedno zainteresowanie literaturą wieków średnich, podziw dla poetyckiego kunsztu Dantego oraz kult jego osoby. Romantycy postać autora *Boskiej Komedii* wymieniali jednym tchem z Homerem, Szekspirem czy Miltonem. Romantyczna wyobraźnia, jeśli wolno przypomnieć termin będący tytułem książki Maurice’a Bowry, w twórczości owych gigantów doszukiwała się duchowego pokrewieństwa na płaszczyźnie siły emocjonalnego wyrazu, intensywności wizji oraz szczególnej prostoty, pozwalającej przybliżyć temat ludzkiej wędrówki poprzez ducha i historię nie poprzez skomplikowane konwencje, ale za pomocą metafory o niespotykanej kondensacji obrazu.

Dla romantyków Dante był niejako figurą wymarzoną, dzięki jego poezji spotykali się przedstawiciele wszelkich gałęzi twórczości artystycznej; Dante romantyczny to także Dante widziany w ciągłej sprzężonej relacji z freskami Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, gdyż dobrze pamiętano, że *Boska Komedia* była ulubioną lekturą wielkiego artysty, a paralela pomiędzy niepokromioną potęgą imaginacji obu artystów nasuwała się z naturalną łatwością; Dante romantyczny to osiemnastowieczne jeszcze ilustracje Johna Flaxmana do poszczególnych pieśni –

to on właśnie narzucił jedną z najbardziej sugestywnych, plastycznych wizji poematu Dantego (jak i zresztą *Iliady* Homera), wykorzystując niezliczone możliwości czystego konturu na monochromatycznym tle, a odrzucając zarazem wszelkie środki późnobarokowego iluzjonizmu – grę światła i cieni, bogactwo walorów czy perspektywiczne rozwiązania. Przestrzeń rysunków Flaxmana jest całkowicie inna – krystalicznie przejrzysta, płaska, wizyjna, bo też miała być to wizja czysta, wizja pierwotnej naturalności homeryckich herosów czy nieskazitelnosci mistycznych obrazów *Raju*.

Lecz Dante romantyków to także Dante z *Barki Dantego* Delacroix, płótna wystawionego na salonie 1822 roku, w którym francuski mistrz zdradził wszelkie swoje predylekcje do malarstwa barokowego właśnie. Dante romantyków jest także częścią muzyki tego czasu, od *Symfonii Dantejskiej* Liszta po fantazje symfoniczne Czajkowskiego, programowym tematem jednej z nich, jak wiadomo, stała się Francesca de Rimini.

Na tle europejskiej fascynacji Dantem polscy romantycy nie stanowili wyjątku. Wszelako ich lektura pism oraz biografii wielkiego poety była wyjątkowa. Jak się zdaje, potwierdza to niedawno opublikowana rozprawa Agnieszki Kuciak o Dancie romantyków¹.

Badacze polskiego romantyzmu od dawna wskazywali na motywy, wątki i obrazy z Dantego, pojawiające się w twórczości naszych wieszczów. Zwracano uwagę na najdrobniejsze aluzje, umożliwiające odniesienie do *Boskiej Komedii*, doszukiwano się „analogii” czy wpływów nawet tam zgoła, gdzie tylko uprzedzona, nadwrażliwa intuicja badacza była w stanie je wyłowić, chociaż już nie uzasadnić ich obecności. Praca Agnieszki Kuciak nie stawia sobie jednak za cel wyczerpującej historii motywów, nie jest też uprawianiem jakiejś *Stoffgeschichte*. Choć w tytule widnieje słowo „recepca”, to przecież autorka nie trzyma się sztywno badawczych procedur spod znaku „estetyki recepcji”. Nie rości sobie wreszcie pretensji do syntezy tematu „Dante a twórczość wielkich romantyków polskich”. Można jednak powiedzieć, że podejmuje syntetyzującą próbę ukazania sposobów, mechanizmów, „kluczy” lektury Dantego, chce odpowiedzieć na pytanie, „jak go czytano”. Pyta zatem nie tylko o miejsce Dantego w materii tekstu poetyckiego, ale także o postawy twórcze i życiowe, ujawniające się przez pryzmat obecności Dantego. A jest to perspektywa wielce obiecująca.

Zresztą niełatwo byłoby wyobrazić sobie kogoś, kto byłby lepiej predestynowany do podjęcia takiego zadania. Agnieszka Kuciak łączy umiejętność krytycznej interpretacji wierszy Słowackiego czy Krasińskiego z umiejętnością tłumacza – jest poza wszystkim także tłumaczką poezji Dantego i Petrarke na język polski, i niniejsza praca dostarcza tego przykładów.

Rozprawę autorka podzieliła na cztery części; pierwsza nosi tytuł *Osoby polskiego romantyzmu*, stanowi wprowadzenie w całą problematykę, jak również przedsta-

wia pokrótce historię zainteresowania Dantem u naszych czterech poetów, co w tak przywołanym kontekście biograficznym rzuca nieco światła na ich postawy wobec *Boskiej Komedii*. Kwestia ta zresztą pojawia się raz po raz, spajając dodatkowo poszczególne fragmenty całości. Część druga, *Osoby Boskiej Komedii*, jest właściwie interpretacją wybranych, najważniejszych dla polskiego romantyzmu postaci z Dantejskiego arcydzieła, jak Beatrycze, Wergili, Ugolino czy Francesca de Rimini. Chodzi tutaj, rzecz jasna, nie tyle o literalne przywołania, ile o nowe sytuacje i znaczenia zbudowane na podstawie *Boskiej Komedii*. Jeśli na przykład *Ojciec zadżumionych* jest także opowieścią o Ugolinie, to przecież, jak słusznie wskazuje autorka, zachowuje daleko posuniętą autonomię wobec „Danta”, a to poprzez nagromadzenie elementów makabry, wykorzystanych inaczej niż u Dantego, czy też odmienną sytuację psychologiczną – problem odpowiedzialności i winy, skonkretyzowany historycznie w *Boskiej Komedii*, u Słowackiego, jak uważa Agnieszka Kuciak, nie występuje. Z kolei Anelli i Szaman, przemierzając Syberię, również spotykają Ugolina, ale z Dantego wzięty jest „model sytuacji”, pogłębiony charakterystyką gestów postaci i ich ekspresji: „I okropny ujrzi widok! Oto na ciele najmłodszego syna leżał ojciec jak pies, co położy łapy na kości i gniewny jest”. Natomiast kluczowa w scenie Dantejskiego Ugolina relacja – jego historia, w *Anhellim* nie znajduje swego miejsca, nikt nie chciałby jej wysłuchać, na scenę spoglądamy oczyma „odwalających kamień”, a nie przez dzieje Ugolina i jego rodziny.

W *Beniowskim* Ugolino to „fantazmat, który krąży po Ukrainie” (s.131), ale zarazem *alter ego* autora – jak Ugolino będzie on po śmierci grył krytyków – Herodów, zjadających jego „dzieci” – jego poezję. I wreszcie Słowacki wciela się nieomal w Ugolina podczas gry towarzyskiej – odtwarzając postać Saturna, symbolizującego czas, trzymał w zębach ogromną lalkę i przypominał jeśli nie Saturna samego, to Ugolina właśnie.

Ugolino Słowackiego to tylko jeden z licznych przykładów możliwego posługiwania się postaciami z *Boskiej Komedii*. A jednak autorce nie chodzi tylko o analizę rozmaitych punktów widzenia, przekształcanie motywów, o odnajdywanie związków wewnątrztekstowych, co zresztą spotykamy na wielu stronicach książki. Wolno chyba wyrazić przypuszczenie, że Agnieszce Kuciak zależy przede wszystkim na wydobyciu funkcjonalnych odmienności, zwielokrotniających znaczenia w wielopoziomowej relacji z tekstem i postaciami Dantego. Dlatego motyw Ugolina imponuje wręcz „znaczeniową pojemnością”, obejmując sprawy tak odległe, jak losy narodu, będąc „figurą zbiorowości”, najgłębsze kwestie sensu niezawinionego cierpienia, aż po Norwidowskiego Ugolina „zniewolonej prawdy” i złośliwą odplątę krytykom.

Motyw Ugolina to także jeden z dowodów na to, iż żaden obraz Dantego nie był tak bliski polskim poetom, tak dojmujący, jak piekło. Trzecia część książki Agnieszki Kuciak poświęcona jest romantycznym przestrzeniom piekła, przestrzeniom możliwym także dzięki lekturze Dantejskiego *Inferno*. Ten fragment całości otwiera wprowadzenie w główne „piekielne problemy” z *Boskiej Komedii* – teologiczne podstawy piekła, teologię grzechu, katalog występków i kar, wreszcie w bu-

^{1/} A. Kuciak *Dante romantyków. Recepca „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Wydaw. Naukowe UAM, Poznań 2003.

dowę samego *infern*a, obficie zamieszkanego przez postaci z literatury, mitologii i historii, także tej całkiem Dantemu bliskiej.

Pieć włoskiego poety jest piekłem „dogmatycznym” i „fikcyjnym” (s. 142), pisze autorka, uporządkowanym zasadniczo wedle reguł teologii i etyki scholastycznej Tomasza z Akwinu, oraz całej bogatej tradycji. Nie mniej istotny pozostaje czysto „narodowy” wymiar piekła Dantego, jak bowiem zauważył już Lamartine a przypomina Agnieszka Kuciak, jest ono wypełnione rodakami poety niczym „floreńska gazeta”. Natomiast sam pejzaż piekielny, jak i niektóre przewidziane dla grzeszników różnych kategorii kary, są zdaniem autorki „malownicze”.

Czy to właśnie przyczyniło się, oprócz innych czynników, do wielkiej popularności motywów Dantejskiego *infern*a w literaturze, trudno rozstrzygnąć, nie do końca jest jasne bowiem, jakie kryteria (pomijając kwestię możliwych wizualizacji), preromantycznej, Gilpinowskiej jeszcze, czy już romantycznej malowniczości spełniają topografia i opisy Dantego. Ale to sprawa drugorzędna. Piekło romantyków tym różni się od swego Dantejskiego „prawzoru”, że jest miejscem tutaj, na tym świecie, jest doznaniem tego świata, co oczywiście pociąga za sobą radykalną zmianę koncepcji czasu i eschatologicznej perspektywy. Poza tym piekło dusz romantycznych nie ma charakteru uporządkowanej, hierarchicznej całości, gdyż jest nade wszystko chaosem historii i ludzkiego sumienia.

Romantycy czerpali z Dantejskiego *Piekła* na wiele sposobów. Agnieszka Kuciak, zgadzając się z niektórymi sugestiami badaczek tej miary, co Stefanowska czy Szmydtowa, dostrzega obecność odległych ech Dantego w III części *Dziadów* (np. zapowiedź kary dla Senatora), bardzo trafnie podkreśla, że tutaj piekło nie jest jeszcze rzeczywistością, ale przestrzenią eschatologiczną, której oś wykreśla idea sprawiedliwości. Innego rodzaju związki zachodzą między Dantem a *Ustępem* III części *Dziadów* – chodzi o rodzaj porównań, o „naturalistyczny” typ obrazowania, służący opisowi człowieka upodłonego, masy, dla której narrator ma tylko pogardę; piekło Dantego jest przerażające i odpychające swoim okropieństwem, piekło Rosji opisanej przez Mickiewicza – upodlające, pełne pogardy i dlatego odrażające.

O tym, jaką z kolei rolę Dante zajmował w życiu i twórczości Krasińskiego, można tutaj tylko napomknąć; Agnieszka Kuciak rezerwuje dla autora *Nieboskiej* wiele miejsca i wiele cennych spostrzeżeń. Piekło rewolucji, choć zbudowane na zasadzie odmiennej od Dantego, niejedno mu zawdzięcza, autorka bardzo jasno i przekonująco pokazuje, że mieści się tutaj zarówno moralitetowy wymiar całego dramatu, jak i rozszczępiona osobowość hrabiego Henryka, już osądzonego i bezpowrotnie skazanego. Zaś nad całością, dodaje Agnieszka Kuciak, dominuje Dantejska zasada *contrapasso* – odpłaty i odwrócenia – symetrycznej sprawiedliwości. Tyle że u Krasińskiego nie jest ona ostateczna, podlega swobodnej dialektyce historii, zresztą i obóz rewolucjonistów ma w niej swój „pozytywny” udział.

Krasiński był romantykiem chyba najbardziej w duchu „dantejskim” spośród naszych wieszczów, mówił i myślał językiem Dantego, jak „Dant” za życia przeszedł piekło. Sama historia, i ta powszechna, i jego osobista pchała go w stronę

„Danta” i „piekła dnia teraźniejszego”. Pominawszy wszystko inne, był przecież Dante poetą wygnania, myślicielem na wskroś politycznym i historiozofem.

I te trzy ostatnie sprawy najgłębiej, jak się zdaje, łączą płaszczyznę postawy z płaszczyzną własnej twórczości i recepcji Dantego. Agnieszka Kuciak nie traci tego powiązania z oczu, ale można postawić pytanie, czy poświęca mu dość miejsca. Jeśli Dante był niezawodnym i nieuniknionym przewodnikiem jako poeta piekła teraźniejszości, jako poeta wygnania, doskonała figura losu poetyckiego polskich romantyków, to w niemniejszym stopniu pozostawał „the poet of the desert”, zgodnie z uderzająco trafną formułą Giuseppe Mazotty. Najkrócej rzecz ujmując, dzieje pojmowane jako ekonomia zbawienia i zarazem kraina wygnania, sfera dokonywania się i zawieszenia możliwości ludzkich, działania i niespełnienia, mogą zostać wyjaśnione tylko poprzez wiedzę poety – profety. Rysuje się w tym miejscu fundamentalny problem artystycznej samowiedzy Dantego w relacji do jego poetyki teologicznej (albo szerzej – poezji jako szczególnego rodzaju wiedzy), ale także w odniesieniu do praktyk przyswajania Dantego przez naszych poetów. Kwestie te Agnieszka Kuciak porusza poniekąd w ostatniej, czwartej części swojej pracy, niebawale istotnej, gdyż oferuje czytelnikowi jakże rzadką sposobność wdarcia się w żywą tkankę tekstu – autorka dokonuje porównawczego rozbioru tłumaczeń kilku fragmentów z Dantego, pióra między innymi Sękowskiego i Mickiewicza, zamykając całość swojej rozprawy zajmując interpretacją wiersza śnionego Mickiewicza *Śniła się zima*. I tutaj właśnie Agnieszka Kuciak, zestawiając odmienne rodzaje poetyk, odmienne teorie wyobraźni, dociera do rdzenia obu wizji sennych jako wizji proroczych. Spełnia się „alter sonno” Dantego, przychodzi nowy prorok, inny, lecz ciąg prorocztwa się nie kończy.

Doniosłość Dantego dla kształtowania się i sensu kilku podstawowych tematów polskiego romantyzmu chyba tutaj właśnie zyskuje swoje najgłębsze uzasadnienie. Książka Agnieszki Kuciak dzięki językowemu wyczuciu strategii twórczych tak odległych, jak Dantejska alegoria i mistyczny obraz oraz romantyczny symbol i wyśniona wizja, dzięki bogactwu interpretacji, dzięki sugestywnej, i dziś coraz rzadszej, zdolności rozróżniania (*primum distinguere*), przekonuje nas o tym z siłą i rzetelnością, jakich zawsze należałoby sobie życzyć. Pozostaje dodać – lektura tej nadzwyczaj cennej książki będzie nie tylko odkryciem innego oblicza romantyków, będzie widzeniem *Boskiej Komedi*i na nowo. Jak napisał Mickiewicz, Dante „wyobraża dla nas średniowiecze, ponieważ streszcza całą przeszłość”. Przeszłość zawsze aktualna, w której jest miejsce i dla muzycznych inspiracji Czajkowskiego, mimo ich emocjonalnego neglizmu, jak mawiał wielki Alfred Einstein, i dla puryzmu rysunków Flaxmana, dla historiozofii Mickiewicza, i dla „piekła na tej ziemi” Krasińskiego. Rozprawa Agnieszki Kuciak uświadamia nam raz jeszcze ten niezwykle splot interpretacji i recepcji.

Na powierzchni aksjologii literatury i w środku

Tom zatytułowany *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji* składa się z dwudziestu jeden artykułów i stanowi siódmą z kolei pozycję z serii *Literatura w kręgu wartości*, wydawanej przez Katolicki Uniwersytet Lubelski pod redakcją Stefana Sawickiego¹.

Jakie zagadnienia mogą wynikać ze zderzenia pojęć wartości i sensu? We wstępie do recenzowanej książki wskazane zostają następujące relacje pomiędzy interpretacją i aksjologią literatury:

1. „związki, które ujawniają się jako aksjologiczne założenia interpretacji formułowane bądź jedynie implikowane przez metodologiczne «szkoły» badań literackich”;
2. „powiązania wyrażające się w aksjologicznym nacechowaniu wielu kategorii interpretacyjnych, takich jak *całość – część, spójne – niespójne, powierzchniowe – głębokie czy centralne – peryferyjne*”;
3. „zależności zachodzące pomiędzy wydobywanym przez interpretację sensem dzieła a jego wartością i metodycznie rozumianym wartościowaniem” (s. 7).

Co to są wymienione w punkcie pierwszym „aksjologiczne założenia interpretacji”? Czym różnią się od „założeń interpretacji” *tout court*? Czy chodzi o założenia metodologiczne (uwzględnienie w interpretacji całości utworu lub tylko pewnych jego elementów, interpretacja historyczna/ahistoryczna, ograniczanie się do samego utworu/przywoływanie wiedzy spoza utworu itd.)? Czy o założenia estetyczne (zestaw preferowanych cech formalnych, np. weryzm, styl neu-

tralny, postaci o rozbudowanej psychologii itd.)? Czy może o założenia etyczne, które utwór powinien propagować (np. miłość ojczyzny, pobożność)? W pierwszym przypadku byłyby to założenia odnoszące się do interpretacji – to interpretacja miałaby czynić im zadość, tzn. miałaby być historyczna lub ahistoryczna, wewnętrzna lub zewnętrzna. W drugim przypadku – założeń estetycznych i etycznych – postulaty w nich zawarte celowałyby w utwór literacki, interpretacja miałaby wykryć ewentualne istnienie w utworze wartości estetycznych lub wartości etycznych. Widzimy tu zatem dwuznaczność: nie wiadomo, czy założenia wymienione w tym punkcie mają obowiązywać interpretację utworu literackiego, czy sam utwór literacki. Dwuznaczność ta wynika z użycia ambiwalentnej konstrukcji dopełniaczowej. Wyrażenie „założenia interpretacji” można uznać za *genetivus subiectivus* i wówczas będzie znaczyć ono „to, co interpretacja zakłada” lub za *genetivus obiectivus*, a wtedy należałoby je wyłożyć jako „założenia obowiązujące interpretację”.

Jeśli chodzi o założenia, które określiłem powyżej mianem metodologicznych, a które miałyby odnosić się do interpretacji, to nie ma powodu, by zwać je aksjologicznymi. Nie dotyczą one bowiem ani kategorii estetycznych, ani etycznych, czyli tradycyjnej domeny wartości, a jedynie postulują pewne czysto techniczne własności interpretacji. Owe własności można tylko dlatego nazwać wartościami, iż wybieramy je arbitralnie i nie umielibyśmy uzasadnić, dlaczego preferujemy np. interpretację integralną, opierającą się na całości znaczeniowej dzieła literackiego i uspójniającą wszystkie jego wymiary, a nie taką, która opiera się tylko na jednym wybranym elemencie. Istnieje pewna przesłanka, by włączać owe założenia w porządek aksjologiczny: jako kryteria poprawności interpretacji dają one bowiem podstawę do oceny samych interpretacji. Znaczyłoby to, że aksjologicznymi zwiemy takie założenia dotyczące jakiejś klasy obiektów, które dają podstawę do oceny tych obiektów, czyli do przypisywania im wartości. Jednak w takim razie np. przepisy łyżwiarstwa figurowego także trzeba by nazwać założeniami aksjologicznymi. Zatem proponuję „aksjologiczne założenia interpretacji” w powyższym rozumieniu, tzn. zakładając, że założenia te miałyby wskazywać, jak należy budować interpretację, nazwać po prostu „założeniami obowiązującymi interpretację”. Pojawia się tu ważne pytanie o pluralizm interpretacyjny, tzn. o to, czy można zasadnie przedkładać jedne interpretacje nad inne i je hierarchizować².

Można również owe założenia aksjologiczne zrozumieć jako aksjomaty estetyczne lub etyczne, na podstawie których dokonujemy interpretacji i oceny utworu, a którym zadość czynić miałby właśnie utwór literacki. Tutaj pojawia się aporia. Można bowiem mówić o wartościach przez tekst posiadanych oraz o wartościach przezeń implikowanych lub pociąganych. Te pierwsze mają charakter este-

^{1/} *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. A. Tyszczyk, E. Fiała, R. Zajączkowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003.

^{2/} Zagadnienie to omawiają przede wszystkim Andrzej Tyszczyk oraz Andrzej Stoff (zob. A. Tyszczyk *Interpretacja, sens i wartość* oraz A. Stoff *Aksjologiczne aspekty interpretacji*, w: *Wartość i sens...*)

tyczny³ i przysługują danej wypowiedzi językowej jako przedmiotowi estetycznemu, te ostatnie – są zawarte w treści, wskazywane przez tekst i przynależą do sfery aksjologii literatury⁴. Można się bowiem zastanawiać nad zagadnieniem wartościowania tekstów literackich – mowa będzie wówczas o wartościach estetycznych; dozwolone jest również skoncentrowanie się na problemie wartości jawnie lub niejawnie propagowanych za pośrednictwem utworów literackich⁵. Na przykład *Trylogia* Sienkiewicza z jednej strony posiada wartość estetyczną jako dzieło literackie wysokiej próby, pisane znakomitą, wzorcową polszczyzną, odznaczające się mistrzowską kompozycją, żywą narracją i wyrazistą konstrukcją postaci. Natomiast wartości, jakie *Trylogia* implikuje i na jakie wskazuje, to: pobożność katolicka, honor, przedkładanie interesów wspólnotowych nad prywatne czy siła fizyczna. Zauważmy, że o ile wartości estetyczne tego utworu są niekwestionowalne, o tyle wartości implikowane sytuują go w sferze powieści z tezą, co go automatycznie dezawuuje i obniża jego pozycję w hierarchii literackiej. Być może należałoby zbadać, w jaki sposób tak wydzielone typy wartości składają się na całkowitą wartość dzieła. Jak się zdaje, to jednak wymagałoby uściślenia, pozostające obecnie w mocy wykładniki wartości literackiej odrzucają *en bloc* wartości implikowane, wskutek czego posiadanie takowych wartości przez utwór stanowi swoisty falstart i dyskwalifikuje go w wyścigu do literackiego panteonu; lub też, jeśli już takie wartości w utworze się znajdują, muszą zostać zrównoważone kontrwartościami, wchodzącymi z nimi w dialog i ilustrującymi tym samym jakiś konflikt etyczny, tzn. utworowi musi przysługiwać cecha, którą Bachtin określał mianem polifoniczności⁶.

Choć interpretacja funduje akt wartościowania⁷, to jednak wartość utworu nie jest – przynajmniej na pierwszy rzut oka – prostą pochodną ewentualnych wartości wyinterpretowanych z utworu. Jakkolwiek wartościowanie literatury trzeba uznać za aktywność niewątpliwie zakorzenioną w domenie aksjologicznej, to jednak system wartości, jaki wchodzi tu w rachubę, ma charakter specyficznie estetyczny i asemantyczny. Nie jest przecież tak, żeby utwór, gloryfikujący piękno w swej warstwie znaczeniowej, w swej wymowie, automatycznie sam również posiadał tę wartość i odznaczał się pięknem. Odwrotnie, nie można *a priori* wyklu-

^{3/} Zob. hasło *Wartość estetyczna*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 607.

^{4/} Zob. hasło *Aksjologia literacka*, w: tamże, s. 19.

^{5/} Podział podobny wprowadza np. A. Stoff (zob. *Aksjologiczne aspekty interpretacji*, w: *Wartość i sens...*, s. 45).

^{6/} Zob. hasło *Powieść polifoniczna*, w: *Słownik terminów literackich*, s. 423.

^{7/} Zob. J. Sławiński *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

czyć, że na przykład wiersz sławiący brzydotę sam będzie reprezentować najwyższe walory artystyczne. Podobnie etyka implikowana przez utwór nie wywiera istotnego wpływu na jego ocenę estetyczną. Istnieją grafomańskie dzieła literackie sławiące najszczytniejsze ideały, a wiele utworów nihilistycznych lub wręcz nawołujących do destrukcji wartości trwale weszło do najściślejszego kanonu literatury światowej. Nie istnieje żadna proporcja między rodzajem i jakością wartości, na jakie utwór wskazuje, jakie ewokuje, a jego wartością jako dzieła sztuki⁸. Taki przynajmniej stan rzeczy jest od czasów narodzin estetyki czystej, czyli od momentu, gdy pole literackie nabrało autonomii i uniezależniło się od pola politycznego oraz pola ekonomicznego⁹.

Jednak rzecz nie jest tak prosta. Istnieją bowiem przypadki, w których nie umiemy oderwać semantyki utworu od globalnej jego wartości, kiedy wahamy się przed użyciem narzędzi czystej estetyki¹⁰.

Przejdźmy teraz do punktu drugiego. Jak rozumieć pojęcie „kategorii interpretacyjnych”? Czy kategorie te mają być stosowane w odniesieniu do utworu literackiego, czy do jego interpretacji? Ponieważ nie bardzo wiadomo, w jaki sposób można by tak określone kategorie odnieść do utworu literackiego, założmy, że będziemy je przypisywać interpretacjom, które mogą być częściowe lub całościowe, spójne lub niespójne, powierzchniowe lub głębokie, mogą skupiać się na elementach centralnych lub peryferyjnych. Zatem pewne sposoby uprawiania interpretacji są preferowane, czyli jedne założenia metodologiczne przedkłada się nad inne. Ale w takim razie mamy tu do czynienia z tym samym zagadnieniem, co w punkcie pierwszym, mówiącym o założeniach metodologicznych. Wybór zestawu kategorii interpretacyjnych jest równoznaczny z przyjęciem pewnych założeń aktu interpretacji. Można zaś uznać owe założenia za kryteria, wedle których będziemy wartościować interpretacje, określać, które są lepsze, a które gorsze, i ustalać hierarchię między nimi.

W punkcie trzecim chodziło o to, jak wartość dzieła literackiego zależy od wyinterpretowanego zeń sensu. Innymi słowy, w jaki sposób sens dzieła przekłada się na jego wartość. Nasuwa to na myśl sformułowania zamieszczone w analizie punktu pierwszego. Z jednej strony jest niepodważalne, że wartość, jaką skłonni bylibyśmy przypisywać dziełu literackiemu, musi w jakiś sposób wynikać z jego sensu, gdyż jest ono tworem językowym, a co za tym idzie – ma charakter semantyczny. Nie sposób zatem wydać o nim jakiegokolwiek osądu, zanim się z jego

^{8/} Na problem ten zwraca uwagę np. Andrzej Stoff (*Aksjologiczne aspekty interpretacji*, w: *Wartość i sens...*, s. 46.)

^{9/} Zob. np. P. Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

^{10/} Najdobitniej – w moim przekonaniu – spośród autorów książki problem ten stawia Pietrych (zob. K. Pietrych *Literackie świadectwa bólu i choroby – interpretacje i aksjologiczne kłopoty*, w: *Wartość i sens*, s. 409-428.)

sensem nie zapoznamy. Z drugiej jednak strony, od czasów pojawienia się estetyki czystej nie jest dobrze widziane uzależnianie wartości dzieła jako tworu sztuki od implikowanego przezeń światopoglądu.

Zrekapitułujmy dotychczasowe rozważania. Problematyka wartości w kontekście sensu i interpretacji utworu literackiego odpowiada na dwa kluczowe pytania:

1. W jaki sposób przy wartościowaniu dzieł literackich należy brać pod uwagę implikowaną przez nie aksjologię?
2. Czy można wartościować interpretacje utworów literackich?

Zbiór artykułów zawartych w recenzowanej książce dzieli się wedle sposobu ujęcia tematu na kilka mniej lub bardziej wyraziście wydzielonych grup. Można wyróżnić następujące zagadnienia:

1. Ugruntowanie i klasyfikacja wartości. O problemie ugruntowania wartości w filozofii człowieka u Ricouera pisze Wolicka. Majdański analizuje sposób definiowania wartości logicznych w kontekście psychologizmu przez młodego Łukasiewicza. W artykule Kosowskiej znajdziemy zarys klasyfikacji wartości.
2. Wartościowanie w metodologii nauk humanistycznych. Kiereś popiera licznymi argumentami twierdzenie, iż wartościowanie faktów kulturowych stanowi konieczność i zarazem punkt wyjścia badań humanistycznych, z czego wynika konieczność świadomego wyboru pewnego pakietu wartości. Natomiast Misiewicz polemizuje z Kieresiem, przekonująco dowodząc tezy wprost przeciwnej i postulując humanistykę wolną od języka wartościującego. Do analogicznej tematyki odnosi się Januszkiewicz, demaskując złudzenie, jakoby mogła istnieć hermeneutyka niezależna od etyki.
3. Interpretacja. Sawicki ilustruje wieloma przykładami pewną technikę interpretacji poezji, a w swoich wnioskach dochodzi do definicji języka poetyckiego. Fiała interpretuje twórczość Gombrowicza w świetle nowoczesnej psychoanalizy, a Kaczorowski nawołuje do wzmocnienia pozycji podmiotu w praktyce interpretacji.
4. Wartościowanie interpretacji. Tyszczyk pisze o problemie pluralizmu interpretacyjnego, nawiązując do znanych dyskusji na ten temat. We wnioskach konstatuje nierozstrzygalność tego problemu. Stoff podejmuje to samo zagadnienie, dając odpowiedź przeciwną: wskazuje intersubiektywne kryteria, mające służyć do oceny interpretacji; kryteria te przypominają nieco te, które onegdaj podał Markiewicz¹¹.
5. Wartościowanie dzieł literackich. Martinek pokazuje miejsce wartościowania w metodologii strukturalistycznej, a w szczególności w koncepcjach Mu-kařovskiego. Dąbała poszukuje ugruntowania oceny utworów literackich w teorii *creative writing*. Kuczera-Chachulska rewiduje kategorię podmiotu lirycznego i pokazuje, jak jej niezrozumienie może prowadzić do błędów w ocenie wartości literackiej utworu. Piekarski referuje poglądy Northropa Frye'a na wartościowanie literatury.

6. Wartości w literaturze. Anna Grzegorzczuk – głównie na podstawie pism Greimasa – analizuje zjawisko, które określa mianem „zwrotu symbolicznego”. Dostrzega w nim skutki istotne dla problematyki aksjologicznej, a mówiąc dokładniej – dla sposobu konstruowania w akcie ekspresji literackiej intersubiektywnego horyzontu wartości. Pluciennik opisuje złożone konteksty aksjologiczne, w jakich występuje kategoria wzniosłości. Skórczewski interpretuje aksjologicznie twórczość Kazimierza Wyki, Adamowska – Elzenberga i Herberta, natomiast Zajączkowski – Romana Brandstaettera.
7. O wartościowaniu dzieł literackich i wartościach w literaturze pisze w swoim tekście Pietrych. Autor wskazuje problemy, jakie wiążą się z wartościowaniem utworów, które ujmuje terminem literackich świadectw bólu i choroby, a których wartościowanie nie może poprzestać na uwzględnianiu wartości estetycznych, ale musi brać pod uwagę również implikowane przez te teksty wartości etyczne. Tekst ten stawia *explicite* problem związku pomiędzy oceną utworu literackiego a jego tematyką. W potocznej świadomości literaturoznawczej dominuje, jak sądzę, przekonanie, że wymowa etyczna utworu, choćby najbardziej wzniosła lub też najdotkliwiej nihilistyczna, nie powinna być brana pod uwagę przy jego ocenie; co zresztą znajduje odbicie w kanonie literatury zarówno polskiej, jak i światowej. Autorka pyta natomiast o granice czysto estetycznej lektury dzieła literackiego.

Zauważmy, że w zbiorze reprezentowane są dwa sposoby konstrukcji definicji wartości: z jednej strony analiza pojęć i sposobu używania określeń wartościujących, z drugiej strony natomiast – podejście empiryczne i historyczne, wychodzące od konkretnych faktów kulturowych i zmierzające do uogólnienia. Ze względu na różnorodność i semantyczne bogactwo tekstów składających się na książkę odpowiedzialne i wyczerpujące jej omówienie i dyskusja nie są możliwe. Wybiore więc kilka poruszanych wątków. Rozległość tematyczna zamieszczonych artykułów sprawia, że niełatwo precyzyjnie wychwycić zasadę uspoijniającą tom. Podtytuł *Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, nawet po drobiazgowej lekturze zbioru, nadal zawiera wiele niejasności i wymagałby chyba bardziej szczegółowego wyjaśniania.

Jak stwierdziłem powyżej, główne problemy, jakie poruszyli autorzy książki, dotyczą, po pierwsze, pytania o zależność między wyekstrahowanymi w interpretacji sensami dzieła literackiego i jego aksjologią a oceną tego dzieła literackiego oraz, po drugie, kwestii wartościowania interpretacji.

Rozważmy problem metodologicznej poprawności interpretacji i biorących się stąd kryteriów jej oceny. Należy tu wymienić przede wszystkim dwa teksty: Tyszczyka i Stoffa. Reprezentują one poglądy biegunowo przeciwne, dzięki czemu dostajemy zestaw klasycznych argumentów, wysuwanych, z jednej strony, przez zwolenników anarchizmu interpretacyjnego, a z drugiej strony – przez obrońców, by tak rzec, monointerpraccionizmu, sądzących, iż istnieją interpretacje mniej i bardziej poprawne oraz obiektywne kryteria oceny poprawności interpretacji. O ile jednak tekst Stoffa nie wykracza poza standardową argumentację, o tyle Tyszczyk

^{11/} H. Markiewicz *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1996 z. 1.

próbuję uzasadnić koncepcję nierozstrzygalności semantycznej tekstu, a w konkluzji – dowieść poglądu mówiącego, iż sam wybór stanowiska w sporze o kryteria interpretacji jest arbitralny jako konflikt między wartościami: wolnością a poznaniem czy też prawdą¹². To w zasadzie wszystkie artykuły, których tematyka dałaby się wpisać w ściśle rozumianą problematykę wartościowania i oceny interpretacji literaturoznawczych.

Pierwsze z kolei z wymienionych powyżej pytań, dociekające zależności między aksjologią a wartością tekstu, zostało podjęte jedynie przez Krystynę Pietrych, która wskazuje dylemat nierzadko napotykaną przez krytyka lub badacza literatury. Jest to przypadek tekstów autentycznych, opowiadających o doświadczeniach krańcowych, o bólu, o lęku przed śmiercią i o śmierci. Niezręcznie jest czasem przykładać do tego typu utworów literackich, zwłaszcza gdy sięgają do biografii autora, miary stosowane na co dzień w odniesieniu do tekstów fikcyjnych. Z drugiej strony, dzieła literackie powstałe spontanicznie, wyrastające bezpośrednio z życiowych doświadczeń, zwłaszcza o charakterze traumatycznym, są często skrajnie nieporadne pod względem technicznym. Autorka tylko sygnalizuje problem, w swoich konkluzjach nie wychodząc poza intuicję. Z całą pewnością ten pasjonujący temat domagałby się szerszych analiz, zarówno o charakterze teoretycznym, jak i interpretacyjnym.

Jakie otrzymujemy propozycje nowych ujęć lub nieznanych dotąd rozwiązań istniejących problemów? Wydaje mi się, że do pewnego stopnia taką nową propozycję stanowi tekst Tyszczyka, który chciałby niejako zrekapitulować wszelkie wcześniejsze dyskusje na temat interpretacji, głosząc, iż są one nie do rozstrzygnięcia na płaszczyźnie argumentacji, gdyż deklaracja stanowiska w tym sporze ma charakter aksjologiczny. Czy faktycznie tak jest? Czy spór pomiędzy zwolennikami kodyfikacji kryteriów poprawności interpretacji a entuzjastami anarchizmu interpretacyjnego nigdy nie zostanie rozstrzygnięty? Aby odpowiedzieć na to pytanie, najlepiej sprecyzować, co mamy na myśli mówiąc, że kryteria poprawnej interpretacji istnieją lub nie istnieją; co chcemy powiedzieć, twierdząc, że ta interpretacja jest bardziej poprawna niż tamta. Nie jest jasne, czy odpowiedź na tak postawione pytanie mogłaby wywrzeć jakikolwiek wpływ na praktykę badawczą. Zarówno bowiem deklarowane przekonanie o możliwości wartościowania interpretacji, jak i wyznawanie tezy przeciwnej, jeśli tylko mieszczą się w granicach rozsądku, nie uniemożliwiają dyskusji nad interpretacjami konkretnych utworów, podawania argumentów za poszczególnymi wykładniami i przeciw nim, oraz tworzenie coraz to nowych egzegez, być może wzajemnie sprzecznych; nie mają zatem realnego wpływu na nasze praktyczne działania. Jeśli tak jest, a nie znam argumentów przeciw takiej konstatacji, to spór między zwolennikami jedności i wielości interpretacji stanowi po prostu kolejną wersję słynnej dysputy na temat wyższości Świąt Bożego Narodzenia nad Świętami Wielkanocy (i odwrotnie).

^{12/} A. Tyszczyk *Interpretacja, sens i wartość*, w: *Wartość i sens...*, s. 29.

Warto wspomnieć jeszcze o tekście Libora Martinka¹³, w którym omówiony został problem wartościowania dzieł literackich w obrębie metodologii strukturalistycznej, co przeczy rozpowszechnionemu przekonaniu, iż strukturalizm swoje pretensje do obiektywizmu naukowego opłacił koniecznością porzucenia języka wartościującego.

Artykuł Jacka Dąbały¹⁴ na temat teorii twórczego pisania jest jednym z najciekawszych tekstów w książce. Można go potraktować jako próbę wprowadzenia nowego wątku do teoretycznoliterackich dyskusji w Polsce. Choć autor pragnie tylko przedstawić – rozpowszechnioną w USA, a w Polsce słabo znaną i w praktyce wykorzystywaną jedynie marginalnie – koncepcję *creative writing*, wystąpienie to wydaje mi się szczególnie godne uwagi. Dąbała zwraca uwagę, że uprawiane w obrębie tej dyscypliny drobne rozbiory fabuły, konstrukcji bohaterów czy stylu mogą przydać się w ocenie przynajmniej pewnego typu utworów narracyjnych: takich, które nie angażując się w eksperymenty formalne, poprzestają na opowiadaniu interesującej historii w sposób tradycyjny, wskutek czego sytuują się gdzieś na obrzeżach *mass culture*. Autor stosuje narzędzia wypracowane przez amerykańskich wykładowców twórczego pisania do analizy *Ojca chrzestnego* Maria Puzo. I faktycznie, dość przekonujące wydaje się twierdzenie, iż jakkolwiek nie sposób oczekiwać, że na zajęciach z zakresu *creative writing* wykształcimy wybitnych pisarzy, pożyteczne jest uprawianie tak pojętej nauki o literaturze już choćby ze względu na jej użytek do analizowania dzieł literackich. Podejście takie opiera się na pewnym zdroworozsądkowym przekonaniu: dopiero wówczas możemy mieć pewność, że zrozumieliśmy, jak jakaś rzecz jest zbudowana, gdy sami potrafimy ją z czynników prostych skonstruować. Na takiej przesłance opierała się metodologia dwudziestowiecznej amerykańskiej wersji krytyki warsztatowej – New Criticism, której obecność w historii krytyki literackiej poświadczają nazwiska tego formatu, co Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Cleanth Brooks czy Kenneth Burke. „Nowi Krytycy” w większości przypadków pracą badacza literatury łączyli z powodzeniem z działalnością literata, a nawet widzieli w tym warunek konieczny dobrej krytyki literatury. „Chcesz poznać budowę samochodu. Do kogo się zwrócisz? Do producenta i kierowcy czy do kogoś, kto zna samochód tylko z nazwy?”¹⁵ – pisał Pound. Do pewnego stopnia bliscy byli krytyce warsztatowej formalisci rosyjscy, którzy pytali, „jak jest zrobiony” konkretny utwór literacki¹⁶, jednak wątek ten

^{13/} L. Martinek *Pojęcie wartości estetycznej w pracach Jana Mukałowskiego i jego następców*, w: *Wartość i sens...*

^{14/} J. Dąbała *Wartość w teorii twórczego pisania. (Preferencje aksjologiczne)*, w: *Wartość i sens...*

^{15/} E. Pound *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, w: *Nowa Krytyka. Antologia*, red. H. Krzeczkowski, Z. Łapiński, PIW, Warszawa 1983, s. 51.

^{16/} Zob. B. Eichenbaum *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Czermińska, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.

nie został podjęty przez ich następców, choć jeszcze Artur Sandauer, po zakończonych analizach techniki poetyckiej Leśmiana, uznał za stosowne zademonstrować zasadność swoich wniosków, zamieszczając napisany przez siebie przy wykorzystaniu wykrytych w twórczości autora *Sadu rozstajnego* chwytów krótki – leśmianowski, choć nie Leśmianowski – utwór liryczny¹⁷.

Konkluzje? W książce *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji* znajdziemy nie tylko próby odpowiedzi na pytania postawione w tytule, ale również szeroki przegląd tematów, którymi badacze literatury w Polsce są obecnie zainteresowani.

Krzysztof GAJEWSKI

Jedno doświadczenie? O Zagładzie w Europie i jej echem w Ameryce

Książka *The Legacy of the Holocaust: National Perspectives*¹ jest pokłosiem konferencji, która odbyła się w Krakowie w maju 2003 roku. Sympozja pod zbiorczym tytułem „dziedzictwo Zagłady” organizowane są cyklicznie, pierwsze dwie edycje odbyły się w latach 1998 i 1999 w ośrodku konferencyjnym Kiewit na uniwersytecie Nebraska w stanie Omaha, kolejne miały miejsce w Krakowie: w 2001 poświęcona dziecięcym doświadczeniom Zagłady², a w tym roku o kobiecym przeżywaniu Szoa.

Kluczem kompozycyjnym książki jest wybór spojrzeń na Zagładę przez pryzmat doświadczeń poszczególnych krajów. Nie sposób się oprzeć wrażeniu, że większość esejów w tomie poświęcono amerykańskiej i niemieckiej perspektywie, pojedyncze eseje dotyczą krajów takich, jak Dania, Norwegia, Francja czy Estonia. W niniejszej recenzji eseje traktujące o jednym kraju zostaną omówione razem. Więcej miejsca przeznaczę na przedstawienie tekstów poświęconych problemom reprezentacji, pamięci oraz recepcji.

Rozpocznę od esejów filmoznawczych. Simon P. Sibelman (*From the Depths: „Monsieur Klein”, „France” and the „Mode-Rétro”*) pisze o estetycznych założeniach

^{1/} Ed. Z. Mazur, F.H. König, A. Krammer i W. Witalisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

^{2/} *The Legacy of the Holocaust: Children of the Holocaust*, ed. Z. Mazur, F.H. König, A. Krammer, W. Witalisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2002. Książkę z tej konferencji recenzowałem w „Tekstach Drugich” 2003 nr 2/3: *Okruchy dzieciństwa. O dziecięcych świadectwach Zagłady*, s. 138-147.

filmu *Monsieur Klein* (1976) Josepha Loseya. Obraz został zrealizowany zgodnie z doktryną *mode rétro*, która postulowała odkłamanie historii Francji i odrzucenie mitu o powszechnym udziale Francuzów w ruchu oporu, mitu propagowanego przez degaulistów i komunistów. Sibelman porównuje konstrukcję filmu do powieści Aharona Appelfelda *Badenheim 1939*³, oba dzieła łączy kafkowska parodia. Film korzysta z charakterystycznego dla francuskich obrazów Zagłady odwołania do figury koszmara sennego. Jest to bliskie założeniom Antonina Artauda, który podkreślał, że „traumatyczne wydarzenia należy przedstawiać tak, jakby wydarzyły się we śnie”. Za prekursora *mode rétro* powszechnie uważa się Marcela Ophulsa – twórcę filmu *Chagrin et la pitié* (*Smutek i żal*) z 1972 roku, stworzonego według zasady: mówić o rzeczywistości, a nie o chlubnych wyjątkach.

Według autora głównym tematem filmu jest obojętność wynikająca z lęku przed innością. Tytułowy bohater Klein zarabia na deportowanych Żydach, skupując od nich dzieła sztuki za zaniżoną cenę. Za sprawą kafkowskiego nieporozumienia Klein zostaje wzięty za Żyda, kiedy poszukuje swojego żydowskiego sobowtóra, w rezultacie trafia do transportu do obozu zagłady.

Sibelman zwraca uwagę na estetyczne wyznaczniki stylu: charakterystyczne dla *mode rétro* wstawki dokumentalne, a także wykorzystanie technik filmowych do pokazania sytuacji osaczenia: słabo oświetlone kadry realizowano w zamkniętych przestrzeniach. W planie semantycznym rzucają się w oczy piętrowe wieloznaczności, a sam film, jak zauważa autor, może być postrzegany jako *aide-memoire* dla francuskiego rozliczenia z uwikłaniem w Zagładę.

Julie Jacoby („Don't turn away – look”. *US Army Signal Corps Film Footage of the Liberation of Nazi Concentration Camps and American Perspectives on the Holocaust, 1945-1948*) pisze o podwójnej roli, jaką odegrały zapisy filmowe z wyzwania obozów koncentracyjnych w Niemczech, zarejestrowane przez amerykańskie ekipy Korpusu Łączności: dokument zmontowany z tych materiałów wyświetlano podczas procesu norymberskiego. Ponadto filmy te stały się w Stanach Zjednoczonych jednym z ważnych źródeł wiedzy o zbrodniach nazistowskich. Korpus Łączności zarejestrował około 27 000 metrów bieżących materiału filmowego, wielokrotnie poświęcając po kilka godzin na dokumentację jednego obozu.

Większość kin pokazywała dokumenty zmontowane z tych materiałów, jedynie niektóre odmówiły lub wyświetlały specjalnie przygotowaną wersję. Materiał pokazany w Norymberdze różnił się tym, że dodano brytyjskie materiały z wyzwania Bergen-Belsen oraz z obozów oswabadzanych po 1 maja 1945 roku. Oprócz autentycznego materiału film zawierał także inscenizacje tortur, a fragment o Dachau pokazywał, jak mogła działać komora gazowa. Nie było to więc świadectwo, lecz raczej przedstawienie zbrodni. O więźniach mówiono ogólnie, nie odwołując się do faktu, czy byli Żydami czy nie.

Filmy te kontynuowały linię filmów propagandowych, których celem było przekonanie obywateli do celowości prowadzenia wojny, pokazanie amerykańskich żołnierzy jako szlachetnych wyzwolicielei, a także uzasadnienie roli Międzynarodowego Trybunału Wojskowego oraz denazyfikacji. Jacoby uważa, że „filmy o zbrodniach” (*atrocity films*) zmieniły sposób postrzegania III Rzeszy, jak się wydaje podobną rolę spełniły także fotografie prasowe. W tym ciekawym tekście brak odniesienia do ważnych prac: *Remembering to Forget*⁴ Barbie Zelizer o fotografiach z wyzwania obozów czy klasycznej książki Erika Barnouwa *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*⁵.

Trzy artykuły omawiają postawy Niemców w czasie wojny i po jej zakończeniu. Jeff Kleiman w artykule *The Good Soldier and His Daughter: Family Silence and the Roots of Holocaust Denial* w przekonujący sposób pokazuje, iż milczenie rodziców – byłych nazistów – o wydarzeniach wojennych spowodowało, że urodzona w 1935 córka żołnierza Wehrmachtu Heinza Postenriedera przyjęła w wieku dojrzałym postawę jawnie profaszystowską i antysemitką (publicznie od 1988). W tym kontekście ważne jest pytanie o skutki konstruowania własnej tożsamości wobec dzieci. Mimo że dziennik ojca z czasów wojny pozwala przypuszczać, iż mógł on uczestniczyć w egzekucjach przeprowadzanych przez Einsatzgruppen, córka zaprzecza Holocaustowi.

Bernard H. Decker (*The Holocaust Through the Eyes of an Artist: The German-American Walter Gaudnek Grapples with the Nazi Past*) bada poczucie winy amerykańskiego artysty Waltera Gaudneka, z pochodzenia sudeckiego Niemca, urodzonego w 1931 roku. Po wojnie malarz wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie powstała seria obrazów poświęconych Zagładzie Żydów. Prześladowcy zostali przedstawieni jako mroczne i złowrogie bezkształtne bestie. Autor eseju przybliży symbolikę obrazów, opierając się między innymi na serii wywiadów przeprowadzonych z artystą. Gaudnek oprócz spłacania moralnego długu wobec ofiar nazizmu podjął również temat represji, jakie spotkały Niemców po przegranej wojnie.

Joachim Neander również pisze o niemieckim doświadczeniu wojny w eseju *German Victims of KL Auschwitz*. Autor pokazuje, że bez względu na przyczyny, dla których więźniowie znaleźli się w obozie (jako kryminaliści czy polityczni), kulturowa więź ze strażnikami powodowała, iż byli lepiej traktowani, a ich szanse przeżycia były znacząco wyższe niż więźniów innych narodowości. Dotyczy to także Niemców, którzy trafili do obozów jako Żydzi czy Cyganie. Neander prostuje także błąd pojawiający się w literaturze, że niemieccy Żydzi pozbawiani byli obywatelstwa przed wysłaniem do obozu.

Artykuły dotyczące amerykańskich reakcji na Zagładę dotyczyły pamięci a w szczególności form jej propagowania oraz celów, jakie przyświecają upamiętnia-

3/ A. Appelfeld *Badenheim 1939*, przeł. H. Szafir, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

4/ *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, University of Chicago Press, Chicago 2000.

5/ Oxford University Press, New York 1993.

niu. Donald Schwartz (*Teaching of the Holocaust in US Schools Today: Prognosis, Problems and Prescriptions*) śledzi rozwój edukacji o Holokauście w amerykańskich szkołach, podkreślając znaczenie przygotowania nauczycieli do nauczania tematu. Co więcej, potrzebne są instytucjonalne narzędzia doskonalenia zawodowego, gdyż nawet te stany, w których lekcje poświęcone Zagładzie są obowiązkowe, nie podjęły kroków w celu opracowania programów nauczania. Praktyka uczy także, że takie lekcje, realizowane jako część programu historii powszechnej lub nauk społecznych, nie pozwalają na wystarczające przedstawienie historycznego i społecznego kontekstu wydarzeń, prowadząc niejednokrotnie do tworzenia/utrwalania upraszczających stereotypów. Ponadto wiele zależy od postaw samych nauczycieli, ich stosunku do przekazywanych treści. Istotne jest również jasne przedstawienie celów takiej edukacji, aby przekonać rodziców o zasadności kształcenia.

Mark Polnoroff (*An Alternative Perspective: Historical Revision and Holocaust Denial*) przedstawia historię „rewizjonizmu historycznego” (czy inaczej „zaprzeczania Zagładzie” w Stanach Zjednoczonych). Kłamstwa o Holokauście przeniosły się do internetu, pojawiły się również w amerykańskim życiu publicznym (między innymi w kampanii prezydenckiej Patricka Buchanana). Mimo kazuistycznej retoryki i braku dowodów negacjoniści nadal zyskują zwolenników w Stanach Zjednoczonych. W związku z tym należy otwarcie się im sprzeciwiać, nie ograniczając się do bagatelizowania rewizjonistów jako niegroźnych, marginalnych fantastów.

Ruth G. Biro (*Raoul Wallenberg: Commemorating His Moral Courage in Budapest in the Nations of Hungary, Sweden, Israel, and the USA*) przedstawia sylwetkę oraz losy Raoula Willenberga i powojenne próby upamiętnienia uratowania przez niego 100 000 węgierskich Żydów w 1944 w Budapeszcie, gdzie pracował w ambasadzie Szwecji. Artykuł ma podstawową wadę: brak w nim problemowego ujęcia, a jego struktura ogranicza się do prostego wyliczenia licznych inicjatyw na Węgrzech, w Szwecji, Izraelu i Stanach Zjednoczonych.

Brenda Gaydosh (*The Politics of Memory: In the Best Interest of Jewry*) rzuca światło na niedawną próbę krytycznego spojrzenia na kulturę pamięci w odniesieniu do Zagłady – książkę Petera Novicka *The Holocaust in American Life*⁶ jako źródło najważniejszych pytań dotyczących wykorzystywania i nadużywania Holokaustu w życiu publicznym. Gaydosh śledzi reakcje krytyczne na propozycję Novicka, aby spojrzeć na pamięć o Zagładzie w Ameryce poprzez pryzmat działania organizacji żydowskich. Novick pozostawił bez odpowiedzi niewygodne pytania, co sprawiło, że poglądy polityczne recenzentów nie determinowały wydźwięku recenzji. Nie ulegało wątpliwości, że zaproponowana przez amerykańskiego historyka periodyzacja pamięci o Zagładzie jest adekwatna. Krytyka dotyczyła raczej roli syjonizmu w instrumentalizacji pamięci o Holokauście (argument Davida Roskiesa), niedostrzeżenia roli sprzężenia zwrotnego pomiędzy wagą wydarzenia a jego upa-

miętnianiem (Lawrence Douglas) czy umniejszania niepolitycznych powodów, dla których ludzie zajmowali się Zagładą (Alvin Rosenfeld). Lawrence Langer podkreślił fakt, że świadectwa ocalałych są ważnym sposobem upamiętniania, a trudno je zaliczyć do prób politycznej instrumentalizacji. Autorka podkreśla, że cel, jaki postawił sobie Novick, został osiągnięty, a dyskusja przerodziła się w ożywioną debatę. Gaydosh zauważa również, że celem książki nie było udzielanie odpowiedzi, lecz otwarcie pola do dyskusji. Konkluzją eseju jest stwierdzenie, że pamięć Holokaustu, gdy pozostawimy ją własnemu biegowi, przyjmie formę, która nie będzie przytłaczać żyjących.

Anton Weiss-Wendt (*We Have Failed, Again*) śledzi dyskusję wywołaną w Estonii przez pracownika jerozolimskiego oddziału Centrum Szymona Wiesenthala – Efraima Zuroffa, który zaoferował 10 000 dolarów nagrody za wskazanie estońskich popleczników zbrodniarzy hitlerowskich. Autor zauważa, że problem zaangażowania Estończyków w przeprowadzenie Zagłady nie był tematem publicznej debaty. Podkreśla, że takie dyskusje przychodziły z Zachodu, w Estonii historia tego okresu skupiała się na sowieckiej okupacji i utracie niepodległości. Ponadto warunki społeczno-polityczne w tym kraju uniemożliwiły wykształcenie się zachodniego modelu indywidualizmu, co doprowadziło do historycznych reakcji, tak jakby oskarżano cały naród. Co więcej, brakowało świadomości, że Centrum nie jest agendą rządową, lecz prywatną inicjatywą, co skutkowało oświadczeniami najwyższych władz państwowych. Weiss-Wendt sugeruje, że czynnikiem stymulującym badania nad przeszłością mogą być niezależne instytuty badawcze, takie jak Muzeum Holokaustu czy Genocide Studies Program na Uniwersytecie Yale.

Dwa artykuły w kontrastowy sposób przedstawiają sytuację Żydów w okupowanej Danii i Norwegii. Ellen Ben-Sefer (*Reversal of Fortune: The Rescue of the Danish Jews*) dowodzi, że uratowanie duńskich Żydów było możliwe dzięki współpracy całego społeczeństwa oraz duńskiego króla, który uparcie obstawał przy tym, że wszyscy Duńczycy są jego poddaniymi bez względu na wyznawaną religię. Dzięki zdecydowanej postawie ludności udało się ewakuować większość duńskich Żydów do Szwecji. Ratunek ten był możliwy, jak dowodzi Ethan Hollander (*Modern Day Masada: Moral Commitment and the Sacrifice of Norway's Jews*), dzięki współpracy Duńczyków z okupantami. Nieugięta postawa Norwegów i ucieczka króla do Anglii miały jednak zgubny wpływ na losy norweskich Żydów, z których połowa zginęła. Autor porównuje postawę Norwegów do moralnego radykalizmu obrońców Masady, którzy woleli zginąć, niż zrezygnować z wolności.

Susan Bleiberg Seperson (*Identity Politics and the Holocaust: Retrospective Views of Three Polish Experiences*) rozpoczyna od przedstawienia założeń konstruktywistycznej teorii tożsamości. Niestety, długi wstęp teoretyczny nie znajduje odzwierciedlenia w analizach trzech przypadków: polskiego katolika i dwóch Żydówek. Jedną z nich jest matka badaczki a drugą jej znajoma, która zastrzegła sobie anonimowość. Ponadto pewne wątpliwości budzi przykładanie kategorii konstruktywizmu do rzeczywistości okupacyjnej: wybór tożsamości był ograniczony przez wiele czyn-

Roztrząsania i rozbiory

ników a powodzenie przejścia na aryjską stronę zależało w dużej mierze od szczęścia lub dobrej woli reszty społeczeństwa.

Omawiany zbiór artykułów dostarcza szczegółowej wiedzy, w jaki sposób lokalne uwarunkowania społeczne czy kulturowe wpływały na przeżywanie Zagłady. Różnice te nie znikły po zakończeniu wojny i objawiają się w nowej postaci przy próbie spojrzenia wstecz na wojenną przeszłość. Stawiane pytania dotyczą również aktualności problemów kultury ujawnionych przez Zagładę, a co za tym idzie wyzwań stawianych edukacji. Edukacja bowiem to forma upamiętniania kształtowana przez polityczne wymogi teraźniejszości.

Tomasz ŁYSAK

Duch eksperymentu

„Każdy porządny literaturoznawca powinien, w razie konieczności, umieć napisać powieść. Nawet złą, ale technicznie poprawną. W przeciwnym wypadku jest nieudacznikiem”¹ – twierdził Wiktor Szklowski, jeden z przedstawicieli rosyjskiej szkoły formalnej. To przekonanie zdaje się dzielić współczesny literaturoznawca, Piotr Michałowski². Z małą różnicą: dla Michałowskiego, założyciela Pracowni Poetyki Eksperymentalnej, „działającej nielegalnie przy jednym z północno-zachodnich uniwersytetów”, wyzwaniem jest nie powieść, lecz wiersz, a przedmiotem literaturoznawczego eksperymentu – poetyka autorów, którzy na stałe już weszli do kanonu literatury polskiej.

W książeczce zatytułowanej *Głosem prawie cudzym. Z poezji okółokonferencyjnej* znalazły się utwory sygnowane nazwiskami: Mickiewicza, Norwida, Leśmiana, Tuwima, Słowackiego, Przybosa, Szymborskiej i Gałczyńskiego, a także nieznanego autorstwa: moskaliki, panegiryk z epoki postmodernizmu i wiersz *Pochwała starości wiecznie młodej*. W większości jednak wypadków podpis wydaje się zbędny; głosy rozpoznać nietrudno. Oto cztery pierwsze z brzegu przykłady:

1. Samotność – cóż po ludziach, czym śpiewak dla LUDZI?
Co zamiast mówić sobą intertekstem nudzi?
Lecz jakże pośród tylu znamienitych GOŚCI
Odnaleźć własne jądro – choćby tożsamości
I jakże być OSOBNO w takim OSÓB tłumie?
EGO mieć – albo nie mieć? Mieć – czy tylko u-mieć?

^{1/} Cyt. za: D. Ulicka *O powieści formalistów*, „Przegląd Humanistyczny” 1994 z. 4, s. 40.

^{2/} P. Michałowski *Głosem prawie cudzym. Z poezji okółokonferencyjnej*, Wydawnictwo Krytyki Artystycznej Miniatura, Kraków 2004, s. 96.

2. Strudzonym niedokrokiem włókł koszyk pod górę
Zbłąkany na bezbabciu Czerwony Kapturek.

Aż doszedł do bezmocy, by przysiąść w przystani
Na polanie bezniebnej, co się w las leśmiani.

3. Jakie dziś ludzkość znalazła sposoby,
Którymi spólnym snem zasnuły groby
Dżwiga z niemoty?”

Poznasz to wtedy, gdy nie twarz, a – m o r d a
Próżności wabi ze pstrego bilborda:
to s t e r e o t y p.

4. Co było dalej? Nie wiem jeszcze...
Aniela stoi. Czuje dreszcze?
A może mdleje? Może płacze?
(Byłby do „mdleje” rym „lży leje”,
A rym do „płacze”...) – Nie, inaczej
Rozegram scenę romansową...

Michałowski, zręczny imitator Mickiewicza, Norwida, Leśmiana, Tuwima (tu trzeba odnotować: autor wstępu i opracowania do najnowszego wydania *Kwiatów polskich*) ma słuch literacki i lubi bawić się słowami. Pod piórem teoretyka literatury i poety³, obdarzonego świadomością formy, temu, co znane, przydany zostaje nowy kostium, a pokłosiem gry z tradycją są: pastisz, centon, parodia, trawestacja. Stylizatorskiej wenie poddaje się nawet twórczość autorów programowo niepowtarzalnych, takich jak Norwid czy Przyboś. Wiersz, uprawiany przez tego ostatniego, Edward Balcerzan nazwał kiedyś schematem nie do powielenia, „niepowtarzalnym modelem sytuacji komunikacyjnej”⁴. Tymczasem inwencja interpretatora łamie awangardowy system zabezpieczeń chroniących przed naśladowcami. Zabawny efekt warto przytoczyć w całości:

Spojrzyć stromo:

to nie świerki wygórowały widnokrąg.
W linie wiatru – pochwycony łopot:
promień
i
przepaść w obłok
z nagłej nieba osi –
strąca do mnie.

^{3/} Obok rozpraw teoretycznoliterackich Michałowski ma na swoim koncie książki poetyckie: *Poemat w czerwieni* (Poznań 1984), *Powidok powietrza* (Szczecin 1994), *Li(me)ryczny plan Szczecina* (Szczecin 1998), *Za czarnym wielokropkiem* (Szczecin 1999).

^{4/} E. Balcerzan *Sytuacja gatunków*, w: *Przez znaki do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, WiS, Poznań 1997, s. 189.

To –
podgórny mozół wniebowziętych nóg
tym skłonem lżejszym ponad tęczy pomost,
podniósł o triumfalny łuk
wzdłużony powietrza kołem stokroć
w dwuśmigę desek – równanie
i –
nagły przecinek progu za punkt K – skały
przenosi
oślepił kropkę słońca
w najpojemniejsze zdanie:

Nie Bóg,
nie Miłosz – a Małysz!

I nie Przyboś, dodajmy, ale Michałowski! Oczywiście, Michałowski ukryty w „prawie cudzym głosie”, unoszący się, jak sam to określił, na dwu skrzydłach: ducha poetów i własnej wyobraźni. To drugie pozwala puszczać wodze fantazji nie tylko w pastiszach, lecz także w komentarzach, którymi opatrzone zostały poszczególne utwory. Objasnienia genezy filologicznych odkryć (często dopełnione hipotezą intencji autora – propozycją wywracającą na nice standardy recepcji) układają się w narrację z pogranicza fantastyki, powieści sensacyjnej i literatury faktu. Poza rzadkimi momentami, w których autor książki przyznaje się do autorstwa, przeważają sytuacje fikcyjne. Oto zjawiają się (by przemówić bądź tylko dawać znaki) duchy: Mickiewiczowskiego Konrada, samego autora *Dziadów* straszącego na zamku w Krasiczynie czy – wywołanego na zamku w Uniejowie – Norwida. A jako że „proces transmisyjny mowy związanej z zaświatów przebiega dziś o wiele sprawniej” niż kiedyś, komunikacja pozaziemska odbywa się też inną drogą: teksty leśmianowskie na przykład spłynęły pocztą internetową, ich autor skrył się pod adresem lesmian@niebo.pl.

Niektóre mistyfikacje, mające uwiarygodnić zabiegi eksperymentatora, mają tradycję tak starą jak historia polskiej powieści, a zwłaszcza motyw odnalezienia cudzego rękopisu. Wśród „klejnotów z czasów dawnych i nowych” dorzucanych przez Michałowskiego do „skarbcza klasyki polskiej” niespodziewanie znajdujemy testament, będący prawdopodobnie ostatnim wierszem Przybosia; jest autograf nieznanego ustępu *Beniowskiego*; rękopis nieopublikowanego fragmentu *Kwiatów polskich* odnaleziony podczas remontu poczekalni portowej w Sao Paulo i odstąpiony za butelkę rumu przez pewnego szczecińskiego marynarza oraz inny fragment poematu, odsprzedany „jako bezwartościowy souvenir” przez „podejrzanego bukinistę z Quartier Latin przy Point Double nad Sekwaną”. Zdarzają się też historie całkiem niewytłumaczalne, nawet w logice filologicznej legendy, jak choćby ta, która stała się udziałem Szymborskiej. Wierszem, który „powstał prawdopodobnie na wiele chwil po ostatecznej redakcji zbioru *Chwila*” autorka „spóźniła się na swój kolejny tomik”!

W literackich zabawach Michałowskiego równie ważny jak tekst jest kontekst jego powstania. Pastisze w większości reprezentują tzw. poezję okolicznościową w jej nowej (zapoczątkowanej przez autora) odmianie – okołokonferencyjnej. O kształcie utworów przesądza tyleż przekaz z przeszłości (funkcjonujący najczęściej jako stylistyczna kalka), co aktualna problematyka: konferencyjnych dyskusji i ich uwarunkowań. Tak na przykład powstanie nowej wersji *Świtezianki* zainspirowała krążąca po konferencyjnym stole woda mineralna, kulinarno-militarny charakter moskalików zawdzięcza swą wymowę jadalni Krasicyńskiego zamku (zdobionej „obficie białą bronią i wyrobami płatnerskimi, tworzącymi unikatową kolekcję mody rycerskiej w stylu *heavy metal*”), a pointa mowy Konrada ujawnia fascynację instrukcją obsługi jednej ze zdobyczy techniki audiowizualnej („telewizor obsługujemy pilotem”). Rzec można, że zebrane teksty są dziełem zarówno całej rzeszy duchów, jak i zbiorowego wysiłku ducha polskich uczonych. W tym świetle propozycję Michałowskiego przyjąć by należało z wdzięcznością: jako triumf literaturoznawstwa, którego przedstawiciele okazują się nie tylko, według określenia Szklowskiego, „nieudacznikami” bądź tymi, którzy „jałową pedanterią nadrabiają swą interpretacyjną niemoc tudzież brak imaginacji”. Twórczość radosna uaktywnia drzemiące moce kreacji, wyzwala ducha eksperymentu i duchy mistrzów słowa.

Od czasów Kazimierza Wyki i jego *Duchów poetów podstuchanych* – książki, do której nawiązuje Michałowski, zmieniło się wiele: „wydatnie udoskonalily się techniki inwigilacji, w tym także pozaziemskiej”, a przestrzeń literacka w stopniu większym niż kiedykolwiek wcześniej stała się labiryntem tekstów uwikłanych w inne teksty, rzeczywistością intertekstualną, w której każdy utwór odsyła do innego. Nadal jednak wyrazem najwyższego kunsztu interpretacji, świadectwem zrozumienia zasad poetyki pozostaje sztuka pastiszu – łącząca zabawę z nauką, wiedzę z umiejętnością, naśladowictwo z nowatorstwem. Nie wahajmy się orzec: w dobie zapaści gospodarczo-kulturalnej i polonistycznej osmętnicy tutaj otwiera się prawdziwe pole do działania, obszar literaturoznawczej aktywności, domena humoru. W Instytucie Hodowli i Aklimatyzacji Gatunków Literackich przy Pracowni Poetyki Eksperymentalnej można w sposób nieograniczony klonować i implantować gatunki, dyseminować i rozpleniać, realizować nawet najbardziej szalone pomysły. Kultura szarych komórek czeka na eksploratorów! Wszystkich ucieszonych tą wiadomością należy jednak przestrzec: nie od razu i nie tak łatwo. Najpierw lektura mistrzów, potem godziny ćwiczeń i ewentualnie gdzieś po drodze, jako produkt uboczny, moskalik, którego kształt niech posłuży za ilustrację treści: „Komu zda się, że dość prosto / Można tworzyć coś takiego, / Niech oćwicz go Ariosto / W szkole u Michałowskiego”.

Małgorzata MIKOŁAJCZAK

Interpretacje

Adam POPRAWA

N/P

Np. na przykład, bo w ten sposób można by i warto pisać o wielu tekstach. Lub $\sim p$, jako alegoryczny zapis zasadniczej niezgody na komentowany tekst: nieprawda, że to tak. Albo nawet, uczciwszy uszy, nie p... pan, proszę pana; gdyż powodem poniższych uwag stała się również irytacja. Ewentualnie jeszcze z prywatnego słownika dydaktycznych skrótów: gdy grupa zbyt często reaguje milczeniem, sprawdzam, kto przeczytał zadany artykuł; przy nazwiskach tych, którzy tego nie zrobili, zapisuję w moim zeszycie uwagę np., czyli nie przygotowany. A tekst dalej komentowany jawi się również jako maskowanie niekompetencji.

Poza tym tytułowa formuła już na początku, a właściwie jeszcze przed nim, odsyła do znanej książki Barthes'a. Właśnie S/Z stanowi nie tyle model, ile inspirowane odniesienie dla niniejszych glos. Francuski humanista szczegółowo rozpiął opowiadanie Balzaka, moja zaś ambicja jest nieporównanie skromniejsza: zamierzam się przyjrzeć gazetowej recenzji tomu opowiadań Marka Nowakowskiego. Sama opozycja tekstu literackiego i tekstu o literaturze nie jest przeszkodą w przeprowadzeniu paraleli, to znaczy nie uniemożliwia zastosowania pewnego konceptu badawczego w innych okolicznościach. Nie mam zresztą zamiaru dokładnie odwzorowywać Barthesowskiej konstrukcji kompozycyjnej ani też jego systemu pojęciowo-terminologicznego. A, przede wszystkim, zapożyczanie się u autora *Lektur* służy tutaj innym celom, doprowadzając też do odmiennych wyników. Barthes'a interesowała „mnogość” tekstu. Deklarował:

Jeśli [...] nie staramy się narzucić sztywnej struktury kodom lub relacji między [...] kodami, to czynimy to świadomie, chcąc uznać wielowartościowość tekstu, jego częściową odwracalność. W istocie chodzi bowiem nie o ujawnienie struktury, ale – na ile to możliwe – o wytwarzanie strukturacji. Przemilczenia i puste miejsca analizy będą przypominać ślady uciekającego tekstu; jeśli bowiem tekst podporządkowany jest pewnej

formie, to forma ta nie jest całościowa, architektoniczna, skończona, lecz fragmentaryczna, cząstkowa[...].¹

Barthesowskie kody wielokrotnie otwierały tekst. Owszem, zajmuje mnie również strukturywanie opisywanego na następnych stronach tekstu, odczytywanie znaczeń, odkrywanie znaczeń ukrytych, przedzałożeń czy perswazji – niemniej kody proponowane tutaj ujawniają poznawcze ubóstwo analizowanej recenzji, dążenie tekstu (opisywanego) raczej do zamknięcia niż do zwielokrotniania znaczeniowych perspektyw.

Barthes szczegółowo przedstawił, w jaki sposób w Balzakovskim opowiadaniu *Sarrasine* współwystępuje pięć kodów². Tekst będącej przedmiotem niniejszych rozważań recenzji da się ująć za pomocą innego zestawu, składającego się z trzech kodów:

– kod mimetyczny, czyli opisywanie literatury ze względu na jej referencjalność, rozpatrywanie dzieła jako komentarza odnoszącego się do rzeczywistości pozaliterackiej (MIM);

– kod estetyczny, czyli wypowiedź na temat literackich aspektów omawianego dzieła (EST);

– kod autokreacyjny, czyli metatekstowe fragmenty dyskursu lub te, w których manifestuje się autorski podmiot bądź skrycie o sobie przypomina (AUT).

Któż zresztą mówi? To pytanie nieraz powraca w Barthesowskich, jak je nazywa, leksjach³. Recenzja, którą zaraz zacznę cytować, została podpisana przez autora. Jego nazwisko pojawi się tutaj tylko raz, w przypisie, gdyż nie idzie wcale o polemikę z konkretnym krytykiem? dziennikarzem? publicystą? Te role – i gatunki – mieszają się. Rozważając daną recenzję, chcę zastanowić się nad (ogólniejszymi) prawidłami gazetowego tekstu o kulturze⁴. A w wypadku tekstu takiego współudział innych osób – redaktorów, typografów, tytułarzy, ilustratorów – jest znacznie większy niż na przykład w periodykach literackich czy literaturoznawczych. Autorstwo tekstu w gazecie okazuje się przedsięwzięciem *de facto* zbiorowym. Przyjmuję więc, iż w interpretowanej recenzji przemawia gazetowy podmiot kulturalny (GPK; to już przedostatni skrót). Jest to, by tak rzec, kategoria odpowiedzialności (ktoś napisał tekst, ktoś go zredagował, ktoś skomponował stronę gazety itd.), przede wszystkim jednak GPK wydaje się poręcznym narzędziem opisu.

^{1/} R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiowska, KR, Warszawa 1999, s. 55. Zob. też A. Siemek *Barthes polskim znakiem wyrażony*, „Literatura na Świecie” 2000 nr 7-8, s. 379, 384-385.

^{2/} Zob. R. Barthes *S/Z*, s. 51-56.

^{3/} Zob. tamże, s. 77, 179-180, 213, 225. Jeśli natomiast chodzi o podział na leksje, to taki termin pojawia się, „gdyż są to jednostki lektury”. Tamże, s. 48.

^{4/} Niepokojące zresztą, że analizowany tekst pochodzi z „Gazety Wyborczej”, a więc z dziennika, którego dział kulturalny jest i tak, jak na dzisiejsze polskie gazetowe warunki, na relatywnie wysokim poziomie.

(0) *Różne choroby prostaty i pamięci*⁵ – tak brzmi tytuł. Miał zapewne być efektowny i zgrabny. To drugie niezbyt się udało: prościutka aliteracja, próby instrumentacji głoskowej. Pod względem prozodii formuła odwołuje się do jedenastozgłoskowego wzorca (5+6), tyle że drugi człon liczy sylab siedem, stąd (w tym wypadku) pewna intonacyjna koślawość. Intencją tytułu było również zaskoczenie czy nawet, do pewnego stopnia, zaszokowanie odbiorcy. Tyle że wyrażenie, w dwóch liniijkach, umieszczone zostało tuż ponad portretem Nowakowskiego. Diagnoza tytułu, w sposób zdecydowanie niepożądany, łączy się z osobą przedstawioną na fotografii (*notabene* w miesiącu publikacji recenzji obchodzącą jubileusz siedemdziesięciolecia). Tak właśnie przebiega proces spontanicznej syntezy tekstowo-ikonicznej. Wątpliwości powinien rozwiązać podpis pod ilustracją – „Styl Nowakowskiego jest oszczędny i klarowny” – drukowany znacznie drobniejszą czcionką. Poniżej, w obręb tekstu recenzji, wkomponowana została (sporo mniejsza niż zdjęcie pisarza) reprodukcja okładki. Już pierwszy komunikat dla czytelnika rozkładającego gazetę jest – jeśli nie niespójny, to wystarczająco pogmatwany: referencjalnie kojarzący się tytuł i odsyłający do rzeczywistości dokument, czyli fotografia (MIM), sąd o pisarstwie (EST) i pomniejszona kopia okładki, korygująca narzucające się mylne skojarzenia.

(1) „Marek Nowakowski w nowym tomie *Stygmaty* znów zajął się ludźmi wyrzuconymi na śmietnik”. Pierwsze z dwóch zdań pełniących funkcję *leadu* zapowiada dominację problematyki mimetycznej (MIM), co zaraz, w leksjach (3) i (4) zostanie potwierdzone. Ponadto, posłużenie się mocno wyeksploatowanym wyrażeniem publicystycznym („ludzie wyrzuceni na śmietnik”) niebezpiecznie zbliża zaczynaną w ten sposób recenzję do publicystyki nie tyle nawet społecznej, ile interwencyjnej.

(2) „Pisarz kolejny raz udowodnił, że jest mistrzem małych form”. Uruchomienie drugiego kodu (EST), odnoszącego się do sądów na temat jakości pisarskich omawianego dzieła. GPK sugeruje rozeznanie w twórczości Nowakowskiego: „znów” z leksji poprzedniej i „kolejny raz”. Pierwsza (poza podpisem pod portretem) wypowiedź estetyczna posiada podwójny mankament. Wygląda więc na efekt kompetentnego namysłu GPK, tymczasem jest formułą przepisana z (nie-reprodukowanej) ostatniej strony okładki, gdzie można przeczytać, iż Marek Nowakowski to „mistrz małych form narracyjnych”⁶. Zgodnie więc z nomenklaturą dziennikarską, zostało to wzięte z „tyłówki”. Poza tym: zgoda, nie ma ścisłej definicji określającej dopuszczalny rozmiar „małych form”, trudno przecież takim mianem określać prozy liczące od kilkunastu do ponad dziewięćdziesięciu stron.

(3) „Nowakowski od lat konsekwentnie opisuje i komentuje zmieniającą się rzeczywistość”. Od tego miejsca rozpoczyna się właściwy tekst recenzji. Jej autor, zgodnie z zapowiedzią z leksji (1), przedstawia pisarza przede wszystkim jako spe-

^{5/} R. Ostaszewski *Różne choroby prostaty i pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 2005 nr 68, s. 14. Wszystkie przytoczenia za tym źródłem.

^{6/} M. Nowakowski *Stygmaty*, Prószyński i Ska, Warszawa 2005, IV s. okładki.

cialistę od spraw pozaartystycznych (MIM). Co najmniej trzy słowa cytowanego zdania świadczą, że precyzja nie stanowi istotnego przedmiotu troski tego tekstu. Co bowiem dokładnie ma znaczyć konstatacja „konsekwentnie”? Wybór tematyczny? Preferowane środki artystyczne (zob. leksja 5)? A jaka jest różnica między „opisuje” i „komentuje” w wypadku prozaika? Chodzi o komentarz odnarratorski? Wypowiadanie się w gatunkach pozafikcyjnych?

(4) „Wnikliwie obserwuje przemiany zachodzące i w całym społeczeństwie, i w mentalności pojedynczych ludzi”. Kontynuacja motywu referencjalnego (MIM) o niewielkiej wartości poznawczej. Wszak trudno by było „opisywać” bez obserwacji. Zastanawia użyta hiperbola, z której wynika, że problemem prozy Nowakowskiego jest bez mała cały kosmos ludzkiego doświadczenia. Jednakże „wnikliwość” oraz obu wskazanym tematów pisarstwa (społeczeństwo, jednostka) przypisana została także inna funkcja, kryptoautokreacyjna (AUT): ja, GPK, również jestem wnikliwy i wszechstronny, skoro potrafię te sprawy u Nowakowskiego dostrzec. Miejsca w gazecie jest mało, trudno więc wyjaśnić obecność elementów redundantnych. Unikam domniemań zdroworozsądkowych w rodzaju: autor miał mnóstwo innych zajęć i mało czasu. Skonstatowanie gry na przestrzeń (a mówiąc ostrzej: coś trzeba napisać) też by nie było satysfakcjonujące. Skoro istnieje tekst, to zasadne jest przymierzanie doń różnych znaczeń.

(5) „A przy tym wciąż poszukuje nowych punktów widzenia, zmienia perspektywy opisu teraźniejszości”. Jaka jest zasada spójności leksji (3) i niniejszej? Jak ma się konsekwencja do zmiany? Wypowiedź, jak się z początku wydaje, odnosi się do kwestii literackiej (EST), szybko jednak powraca dominacja relacji, „opisu teraźniejszości” (MIM). Oba kody się przeplatają, ze zdecydowanym podporządkowaniem literatury kwestiom społecznym. Oba też kody przedstawiane są jako zjawiska rozdzielne, komentatora nie interesuje na przykład sfunkcjonalizowanie technik prozatorskich. GPK okazuje się tedy wielkim konserwatystą: mówi albo o formie, albo o treści.

(6) „Ostatnimi czasy warszawski pisarz spisuje przede wszystkim historie ludzi, którzy w III RP znaleźli się na aucie, przegrali w brutalnym wyścigu szczurów albo nie dostali szansy, by w nim wystartować”. Ano właśnie, autonomia języka literatury została upodrzedniona, prozę Nowakowskiego przedstawia się przede wszystkim jako jeszcze jeden głos dyskursu publicystycznego. Przejmowanie frazeologii takiego dyskursu nie uchodzi bezkarnie. Jak będzie można zobaczyć za czas jakiś (w leksjach 19-21), GPK zdecydowanie broni „skrzywdzonych i poniżonych”, utrzymując, że grupa ta jest przez Nowakowskiego kreowana w sposób aksjologicznie jednoznaczny. Już teraz pojawia się sprzeczność. Żeby w czymkolwiek przegrać, trzeba najpierw wziąć w tym udział, czyli zaakceptować reguły danej gry. Jeśli więc ktoś przegrał w wyścigu szczurów, to znaczy, że uprzednio zgodził się stanąć w szranki. GPK namiętnie, choć pośrednio, dopomina się („nie dostali szansy”), by bohaterom, którym, jak widać, współczuje, pozwolić na uczestniczenie w „wyścigu szczurów”, czyli w czymś, co sam uważa za potępienia godne społecznie zło.

(7) „Właściwie powinienem napisać, że *Stygmatycy* to książka nie całkiem nowa, bo oprócz opowiadań premierowych (tekst tytułowy oraz *Dawni poeci i Muza*) znalazła się w niej minipowieść *Honolulu* opublikowana osobno w 1994 r.”. Zdecydowanie nieekonomiczny fragment, o jeszcze bardziej interesującym kierunku czy sposobie tekstowej rozrzutności. Autor po raz pierwszy się ujawnia za pomocą gramatyki, poza tym używa jeszcze wypowiedzenia performatywnego eksplicytnego – a to wszystko po to, by odnotować prosty fakt edytorski. Niemal wyłączny na przestrzeni powyższego zdania kod (AUT) pozostawia nieco miejsca dla wypowiedzi innego rodzaju (EST). Pojawia się dość kłopotliwa kwalifikacja gatunkowa, minipowieść. Czy tak określony tekst literacki nadal należy uważać za małą formę (2)?

(8) „Jednak – zaznaczę od razu – *Honolulu* umieszczone w nowym kontekście nabrało dodatkowych znaczeń, stając się opowieścią zdecydowanie bardziej gorzką”. Pierwszoosobowa forma czasownika podkreśla autorskie „ja”. Tym razem jego manifestacja jest już bardziej zasadna, ponieważ jej efektem okazuje się (EST) – sąd na temat międzytekstowych relacji. Powiada wprawdzie Barthes, iż „każdy tekst może stopniowo wchodzić w kontakt z dowolnym systemem: inter-tekst nie posiada innego prawa poza nieskończonością repryzy”^{7/}. I owszem, proza Nowakowskiego tworzy imponującą przestrzeń intertekstualną, która stanowi jeden z podstawowych obszarów odniesienia dla każdego pojedynczego utworu pisarza. Tyle że sądy Barthes’a są pochodną jego zasadniczego przekonania o (wspomnianej już) „mnogości” tekstu. Analogicznie też zestawianie próz Nowakowskiego powinno służyć podniesieniu orzeczeń interpretacyjnych na bardziej złożony poziom. Tymczasem w recenzji okoliczność wydawnicza pociągnęła za sobą pozorną reinterpretację jednego z opowiadań. Pozorną, gdyż *Honolulu* dość istotnie różni się od dwóch pozostałych utworów. Jest kryptopamiętnikiem, monologiem bohatera, którego biografia i status społeczny dość istotnie modyfikują świat przedstawiony prozy Nowakowskiego (traktowanej jako całość) oraz jej zawartość ideową. Długość tekstu, a przede wszystkim historyczne i socjologiczne aspekty konstrukcji czasowej sprawiają, iż *Honolulu* staje się szkicem epickim. Zatem inaczej niż w fabule o paru konkretnych postaciach, w *Stygmatykach* czy w *Dawnych poetach i Muzie*, w których prozaik postawił raczej na typowość. Dość trudno zatem te trzy opowiadania interpretacyjnie połączyć. A pytanie o *tertium comparationis* obowiązuje nawet najbardziej zawziętego intertekstualistę.

(9) „Bo czego jak czego, ale właśnie gorczy i pesymizmu nie brakuje w *Stygmatykach*”. Raz jeszcze: wypowiedź w zasadzie o tekście (EST), jednak skupienie się na świecie przedstawionym wciąż ogranicza literaturę do społecznej sprawozdawczości (MIM). Najciekawsze jest tu co innego. Zdanie to okazuje się spektaklem autoprezentacji, odgrywanym, co prawda, przy nader skąpym oświetleniu. Użyty frazeologizm „czego jak czego, ale” sugerowałby, że autor miałby jednak coś Nowakowskiemu do zarzucenia. Taka figura: trochę jakby wskazuję i zaraz się wycofuję – jeszcze się pojawi (leksje 11, 27-30). Już teraz GPK dodatkowo się za-

7/ R. Barthes S/Z, s. 254.

bezpiecza. Wspomniane wyrażenie frazeologiczne sprawia, że rozpoczynający zdanie zaznacza w ten sposób swą ironiczną czy zdystansowaną postawę. Problem przestaje być tak zasadniczy: ujmując kwestii ciężaru, autor zarazem odsuwa od siebie odpowiedzialność.

(10) „Nowakowski spogląda na szaleństwa naszych czasów głównie oczami bohaterów w wieku senioralnym, znajdujących się już u kresu życiowej drogi”. „Naszych” – pierwszoosobowy zaimek (dzierżawczy) musiał się w końcu pojawić. Kod (MIM) bardzo wyraźnie służy też uściśleniu (bo przecież nie pogłębieniu) relacji z odbiorcą. Wyrażenie „szaleństwa naszych czasów” użyte zostało tak, jakby jego pełna denotacja była sprawą bezsporną. A oczywiście jest tu tylko uprawianie banału za pomocą wyslizganych klisz, do nich należy też bowiem „kres życiowej drogi”. I nie jest to tylko uchybienie, lecz rezultat. Wyznaczana w recenzji perspektywa poznawcza konstruowana jest także na poziomie stylistycznym. Jak to – oczywiście przy innej tekstowej okazji – ujął Barthes, „kod kulturowy stojący u podstaw każdej wypowiedzi daje się odkryć tylko dlatego, że określone zdanie daje się zamienić na przysłowie lub maksymę: transformacja stylistyczna «poświadczają» kod, obnaża strukturę, odsłania perspektywę ideologiczną”⁸.

(11) „Zestawia dawne czasy z nowymi. Jest to chwyt może niezbyt wyrafinowany, ale w prozie z nowego tomu przynosi ciekawe efekty”. Aksjologiczne ustosunkowanie do sądu (EST) wprowadza a zarazem wycofuje figurę wątpliwości (leksja 9). Zgoda, na opozycji przeszłości i teraźniejszości powstało wiele grafomanii. Niemniej topos złotego wieku jest dość ważkim składnikiem kultury, nie trzeba więc tego rodzaju kontrastów od razu podawać w wątpliwość. Dochodzi jeszcze zabezpieczenie uzyskane dzięki osłabieniu sądu („może”) i równie bezpieczny epitet „ciekawe”, niejednokrotnie maskujący brak rzeczywistych sądów własnych.

(12) „Nowakowski konsekwentnie rozwija to porównanie w opowiadaniu tytułowym, konfrontując dwie grupy mężczyzn – stałych bywalców warszawskiej knajpy”. Jak widać, GPK żywi spore upodobanie do przysłowka „konsekwentnie” (po raz pierwszy w leksji 3). Okazuje się on jednak przede wszystkim skrytym życzeniowym autotematyzmem, odnoszącym się do myślowego przewodu recenzji. Jeśli bowiem chodzi o sytuację z opowiadania Nowakowskiego – głównymi postaciami są ludzie starsi, którzy (o tym za moment) rzeczywiście postrzegają swoją przeszłość jako lepszą od sytuacji dzisiejszej – to czy takie porównanie można w ogóle rozwinąć niekonsekwentnie? Autor, interpretując Nowakowskiego za pomocą ujęć binarnych, upraszcza sensy jego pisarstwa.

(13) „Jedna to emeryci, którzy nieźle radzili sobie za komuny, byli nieomal królami życia, z klasą próbowali przejść przez szare peerelowskie życie”. GPK zbliża się tu do pastiszu tak ważnej u Nowakowskiego mowy pozornie zależnej⁹,

8/ Tamże, s. 138.

9/ Zob. Z. Jarosiński *Układy Marka Nowakowskiego*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. A. Brodzka, L. Burska, IBL, Warszawa 1995, s. 134-135.

jednakże chwyt sfunkcjonalizowany w prozie, w recenzji powoduje kolejną symplifikację. Wyróżniona w ten sposób grupa przedstawia się nazbyt jednoznacznie. Ponadto zdanie to równie dobrze odnosić by się mogło do dyskursu socjologicznego. (EST) po raz kolejny (doprawdy, konsekwentnie) zmienia się w (MIM).

(14) „Drudzy to «troglodyci mocarni», bezwzględni, chamscy i okrutni gangsterzy-biznesmeni z warszawskiego półświatka lat 90”. Jeśli idzie o precyzję językowo-socjologiczną, jak również historyczną (MIM), to „półświata” jest eufemizmem w stosunku do „gangsterów”. Jakby tego było mało, kwalifikacja „gangsterzy-biznesmeni” upraszcza socjalny obraz postaci z opowiadania, a więc i jego sensy. Znamienne, że recenzent nie wspomina kobiety, ongiś bufetowej w „Małgorzatce”, dziś restauratorki w „Las Vegas” (to ten sam lokal), która dawniej sprzyjała grupie bohaterów, obecnie zaś ich prześladowa, co niewątpliwie powiększa skalę ich poczucia odrzucenia. Przyczyna tego personalnego pominięcia tkwi zapewne w chłopskim pochodzeniu „tej chamicy z Łukowa, Sokołowa, niejakej Banaszek Steni”¹⁰. W prozie Nowakowskiego niejednokrotnie manifestują się postawy antyrustykalne¹¹, co zgodne jest ze światopoglądem wielu jego bohaterów oraz ich socjalnymi autokreacjami. Tyle że w języku dzisiejszej publicystyki kwestia włościńska nader często bywa w ten lub inny sposób mitologizowana czy nawet tabuizowana. Prawda, poszczególne tytuły prasowe różnią się także pod tym względem¹², niemniej recenzent książki nie może przekraczać ram dyskursu publicznego określanego przez (zbiorowy) podmiot gazety (PG), który pozostaje instancją nadrzędną. Można by to przedstawić i w ten sposób:

GPK < PG, i to znacznie.

(15) „Co z tego zestawienia wynika?”. Retoryka, zważywszy na poznawczą nikłość poniższych odpowiedzi, służąca przede wszystkim podtrzymaniu dyskursu GPK.

(16) „Ponura diagnoza rzeczywistości”. Ten składniowy równoważnik obliczony został na (zbyt) niewyszukane efekty retoryczne. Po raz kolejny potwierdza się supremacja orientacji (MIM), dodatkowo teraz wzmocniona lakonicznością wypowiedzi.

(17) „Nowakowski raz po raz powtarza w swoich tekstach, że w Polsce triumfuje «bydło agresywne i rozpasane», prymitywni ludzie, u których – jak stwierdza bohater Stygmatyków Napoleon – «wszystko obraca się wokół kałduna, jajec i kieszeni»”. Nastąpiło pomylenie odmiennych instancji nadawczych: wprawdzie niektórzy bohaterowie Nowakowskiego są przezeń konstruowani nie bez udziału pozytywnych emocji, przecież pozostaje on kimś różniącym się od nich w patrzeniu

10/ Por. M. Nowakowski *Stygmatycy*, s. 16.

11/ Zob. s. 7, 8, 11, 16, 20, 21, 25, 26, 34, 35 (*Stygmatycy*); 44, 48-49 (*Dawni poeci i Muza*); 88, 90, 106, 107, 118, 119-120, 128 (*Honolulu*). To tylko przykłady z najnowszego zbioru.

12/ I trzeba tu oddać sprawiedliwość właśnie „Gazecie Wyborczej”, w której od lat ukazują się teksty Teresy Boguckiej.

na świat. „Nowakowski powtarza”, „stwierdza bohater” – zwroty te, i to w obrębie pojedynczego zdania, stają się synonimami. Do takiego zrównującego przejścia pewnie by nie doszło, gdyby interpretacja (EST) nie była zorientowana referencjalnie (MIM).

(18) Można nie cytować przypadającego w tym miejscu komentarza do konstatacji Napoleona. Wydaje się ona dość zrozumiała, jednak pojawia się jej wytłumaczenie; takie zresztą, jakby GPK miał zamiar znaleźć się z Napoleonem w sytuacji towarzysko-dialogowej.

(19) „Staruszkowie z opowiadania tytułowego przegrywają z «troglotytami» [sic!] nie tylko dlatego, że są słabi, schorowani (metaforą ich słabości jest choroba prostaty «stygmatazująca» ich spodnie plamami)...”. Apologia grupy bohaterów – by tak rzec, referencjalna – zapowiedziana została już w leksji (1). Ich obrona (konsekwentna) dokonywana jest teraz dzięki manipulacyjnemu przywołaniu dwóch epizodów fabularnych. Owszem, starzejący się mężczyźni wspominają prostatę i dolegliwości pęcherza – gdy brytan, należący do nowego właściciela lokalu (w każdym razie do osoby faktycznie o nim decydującej) zanieczyścił marmurowy bar. W innej scenie nie utrzymał moczu nikt spośród czterech głównych bohaterów: co jednak nader istotne, niekoniecznie było to winą prostaty. Do wypadku doszło podczas snu przy stoliku, przy czym panowie byli zmożeni alkoholem. Co zaś jeszcze ważniejsze, upili się, usiłując wejść w komitwę z panem Robertem (owym nowym właścicielem). Nie da się więc utrzymać tezy, w myśl której Nowakowski kreuje szlachetnych strażników strzegących dziedzictwa tradycji. Tymczasem, jak kontynuuje recenzent,

(20) „naiwni, przywiązani do wartości, które dla młodych są pustymi sloganami”. Bardzo ważne dokończenie zdania. W jednej z leksji odnoszących się do Balzaka zapisany został komentarz: „Źródło zdania jest niejasne. Kto mówi? Sarrasine? Narrator? Autor? Balzak-autor? Balzak-mężczyzna? Romantyzm? Mieszczaństwo? Powszechna mądrość?”¹³. Analogiczne pytania postawić warto powyższemu fragmentowi recenzji. Nie chodzi przy tym o dokładne określenie instancji nadawczej aktywnej w tym momencie; jest ona tu zresztą celowo, wystarczająco niejasna. W innym miejscu swojego dzieła pisze Barthes o „dwóch odbiorcach” oraz o pewnym procesie: „Jeśli gra słów wydaje się być zaadresowana do jednej osoby (na przykład czytelnika), to wówczas należy wyobrazić sobie podział tej osoby na dwa podmioty, dwie kultury, dwa języki, dwie strefy słuchania”¹⁴. Kto zatem i do kogo mówi o naiwności i wartościach? Aksjologiczna niespójność fragmentu jest połączona sprzężeniem zwrotnym z dokonywaną przez GPK kreacją zwielokrotnionego odbiorcy. Mówiąc obrazowo: ten fragment został napisany tak, żeby stary czytelnik ze zrozumieniem i przerażeniem pokiwał głową nad upadkiem wartości, czytelnik młody może sobie natomiast w tym momencie ziewnąć nad naiwnością –

i/ale (właśnie takie połączenie) również ze zrozumieniem. Wkrótce zresztą (28) każdy czytelnik zostanie uhonorowany już wprost.

(21) „Cięży im także pamięć o wydarzeniach z przeszłości, która jest równie dokuczliwa jak fizyczne przypadłości”. To nie tak. Przeszłość nie jest dla bohaterów żadną traumą. Ich postrzeganie jest wyraźnie dychotomiczne – to, co minione, pozostaje (dla nich) nacechowanym pozytywnie i usensowniającym odniesieniem. Wprawdzie Napoleon mówi o wyrzutach sumienia, jednak jawią się one jako element autokreacji, odróżniającej bohatera od młodych bandytów. Dlatego też nieuprawnione jest dokonane przez GPK przejście do innego opowiadania:

(22) „Z dręczącą pamięcią zmagają się bohater *Honolulu*”. Jest to (bowiem) ktoś inny, radykalnie odmienna jest też historia (przypomnę leksję 8).

(23) „Wychowany przed wojną w rodzinie inteligenckiej o niepodległościowych tradycjach po wojnie pozostaje w kraju i zaczyna pracę w dyplomacji PRL-u”. Proces wychowania bohatera, gwoździ ścisłości, rozpoczyna się jeszcze przed wojną pierwszą. Streszczenie dzieł bohatera opowiadania potwierdza zdecydowaną przewagę kodu (MIM). W podobny sposób formułowane są przecież skróty ujęcia tzw. polskich życiorysów.

(24) „Krok po kroku wchodzi coraz głębiej w bagno kłamstw i udawania, godząc się na kolejne kompromisy”. Stereotyp zapoznający problematykę konstrukcji fabularnej. Narracja prowadzona jest z punktu widzenia starego człowieka, rekonstruującego swoją przeszłość. Przebieg monologu wyznaczają zawężenia, na które składają się emocje, pojedyncze epizody, wypowiedzi oceniające, zbliżenia postaci, powtórzenia. Owszem, wydarzenia też, ale nie ma tu prostego chronologicznego uporządkowania. Wyrażenie „krok po kroku” okazuje się mylną sugestią. Skoro jednak kwestia (EST) jest ciągle upodrzedniana...

(25) „Naraża też bezpieczeństwo własne i kochanej kobiety, Francuzki, w romans z którą wikła się, będąc ambasadorem w Paryżu”. Znowu wypada uściślić. Narażenie to nie wynika bynajmniej z lekkiego traktowania życia przez bohatera, lecz z przechodzącej wszelkie oczekiwania prześladowczej siły komunistycznego systemu. Ambasador, po śmierci żony, wiąże się z Jeanne. Oboje postanawiają poświęcić się swej miłości, unikając dwuznacznych sytuacji. Stanisław rezygnuje ze stanowiska, przenosząc się wraz z ukochaną do Polski. Jeanne zamierza się rozwieść z mężem, urzędnikiem NATO. On, mimo zawodu, nie stawia żadnych przeszkód. Jednakże w Polsce przeciwko Stanisławowi i Jeanne rozpętuje się nader skomplikowana akcja. Jedynym ratunkiem dla Jeanne jest nakaz opuszczenia socjalistycznego kraju. We Francji biorą się za nią służby zachodnie. Ten pomysł fabularny (EST) stanowi autonomiczną wartość opowiadania, niezależnie od jego nośności jako argumentu oskarżającego system (MIM). W prozie tej pojawia się wiele postaci historycznych, niemniej fabularno-biograficzny przebieg (EST) powinien uniemożliwić sprowadzanie *Honolulu* do wypisów z historii Polski (MIM). Nie w tej recenzji jednak.

(26) „Po latach, już jako emeryt, wraca do wydarzeń z przeszłości, sporządzając gorzki rachunek sumienia polskiego inteligenta”. Przecież akcja tego długie-

13/ R. Barthes *S/Z*, s. 213.

14/ Tamże, s. 184-185.

go, wielowątkowego opowiadania kończy się w Honolulu. Rozłączeni kochankowie są znowu razem. Oczywiście, to rozwiązanie jest na różne sposoby podszyte ironią, niemniej gra przywoływanych gatunków, to znaczy wyparcie powieści historycznej przez romans, dokonuje się na poziomie (EST). A skoro już recenzent jest tak referencjalny, to zastanawia, dlaczego nader pobieżnie potraktował przebogate polityczne motywy opowiadania, jak najbardziej współtworzące kod (MIM). Rzecz dziwi tym bardziej, że idee, dające się tej prozie przypisać, są wystarczająco zbieżne z ideami głoszonymi w politycznej i historycznej publicystyce „Wyborczej”. Nie mówiąc już o wspólnocie tak ważnych tematów, jak udział w instytucjach peerelowskich oraz antysemityzm. Nie wykluczam, że na wszelki wypadek nadawca recenzji wołał tych problemów nie ruszać, uznając, iż pozostaje to w wyłącznej gestii podmiotu gazety. A przypomnę, iż

GPK < PG, i to znacznie.

(27) „Nowakowski w swojej prozie jednoznacznie ocenia polską rzeczywistość – momentami może nawet w sposób nazbyt jednoznaczny”. W ciągu tej i dwóch następnych leksji domknięty zostaje kod (MIM). Podporządkowanie sfery literackiej (EST) osiąga postać radykalną, prozę redukuje się do głosu w publicystycznej dyskusji o „polskiej rzeczywistości”. Dystansująca opinia komentatora – a jakże, ostrożna (asekuranckie „może”) – dotyczy różnicy poglądów w tej właśnie dziedzinie.

(28) „Nie każdy musi się zgadzać z rozpoznaniem autora *Stygmatyków...*” GPK staje przed aporią, typową dla tego rodzaju sytuacji tekstowo-komunikacyjnych. Z jednej strony, zgodnie z dzisiejszymi ideowymi standardami, winien dążyć do wyraźnego zaznaczania swojej odmiennej i niepowtarzalnej jednostkowości, powinien głosić opinie mające swoje źródło w jego własnej podmiotowej autonomii. Stąd omówione (w leksjach 7-8) autokreacyjne manifestacje. Z drugiej jednakże strony pozostaje odbiorca, który jest nie tyle analogicznie traktowany, ile analogicznie kreowany. Wbrew pozorom więc, mimo deklarowanej akceptacji dla wielości, różnica tak naprawdę jest kłopotem. Dlatego też lepiej nie zostawiać odbiorcy sam na sam z sądem innym, niż przez niego wcześniej przyjęty; nie zaszkodzi, przy nadarzającej się sposobności, czytelnika dowartościować. Ten respekt dla „niekażdego”, całe cytowane zdanie wzięło się z rozumowania wręcz absurdałnego: ja mówię do ciebie o książce i/więc (tak to właśnie dziwacznie wygląda), przypominam ci, że każdy może odmiennie oceniać realia społeczno-polityczne.

(29) „w których – jak na mój gust – zbyt wiele jest czarnowidztwa”. Wtrącenie (AUT), podkreślone interpunkcją, służy autokreacji i, raz jeszcze, zdystansowaniu. Jest to wyrażenie kolokwialne, przejmujące również potoczną aksjologię, w której gust nie jest czymś najważniejszym.

(30) „Jednak w tekstach Nowakowskiego liczy się dla mnie nie tylko ich pesymistyczne przesłanie”. Kod literacki (EST) wreszcie, pod koniec, staje się głównym problemem. Nie zaniedbano przy tym okazji, by kontynuując zaznaczyć również obecność kodu autokreacyjnego (AUT). W tym momencie zaczynają się ustalenia finałowe. Nie stanowią one jednak efektów podsumowania całości, przebieg

myślowy jest logiczny inaczej: albo treść, albo forma (5). Nie byłoby jeszcze problemu, gdyby rzecz sprowadzała się do tego, że autor po prostu zajął się pod koniec inną kwestią. Autokreacyjne „dla mnie” tym razem, do pewnego stopnia, dystansuje się od tekstu dotychczasowego. Owszem, jest osłabiające „nie tylko”, lecz jest również próba częściowego odcięcia się.

(31) „Większość naszej prozy wydawanej ostatnio jest koszmarnie napisana”. Znamienne, że w tak mocnym i syntezującym sądzie doprecyzowanie typu „według mnie” nie było GPK potrzebne. Zamiast tego pojawia się nader funkcjonalny zaimbek w liczbie mnogiej. Po pierwsze, łączność między nadawcą a odbiorcą wydaje się, za sprawą owej naszości, oczywista *per se*. Po wtóre, określenie „nasza proza” oznacza protekcyjny do tej prozy stosunek. W kwestii „naszej prozy” rozumiemy się całkowicie, nawet jeśli jej nie czytaliśmy.

(32) „Powieści – nawet głośne i nagradzane – mają bełkotliwy styl i chaotyczną konstrukcję, a dobre, z głową napisane opowiadanie to już w ogóle rzadkość”. Radosna parada niezobowiązujących uogólnień trwa. Ten krytycznoliteracki populizm pełni pewną funkcję erystyczną. Otóż chwytem często stosowanym w publicystyce kulturalnej jest symplifikująca kreacja odmiennego poglądu. Dopiero na takim fantomatycznym tle konstruowana jest wypowiedź właściwa. GPK z jakichś względów nie chce mówić o samej twórczości Nowakowskiego, choć do tego zmierza.

(33) „Inaczej rzecz ujmując, coraz mniej jest solidnych rzemieślników prozy”. Zdanie to ma pełnić funkcję wypowiedzi (EST) literackiego krytyka. Niemniej do prozy Nowakowskiego odnosi się również w sposób zgoła nieoczekiwany. Otóż recenzent, jak się wydaje, przejął od wielu bohaterów pisarza kult dawnych czasów – i po swojemu go uprawia.

(34) „Takim właśnie rzemieślnikiem – a może raczej powinienem powiedzieć: mistrzem prozatorskiej roboty – jest Nowakowski”. Nader nieekonomiczna to konstrukcja (EST), uboga poznawczo, za to autokreacyjna. Niedostatek walorów myślowych polega na tym, że tego rodzaju bardzo przecież zasadniczy sąd, nie został wystarczająco uargumentowany. Złożone kwestie wartościowania dzieła Nowakowskiego¹⁵ w całej recenzji (tak będzie już do końca) zostały – nawet nie to, że napomknięte, lecz zaledwie zasymulowane.

(35) „Styl prozy warszawskiego pisarza, choć oszczędny, pozbawiony ozdobników, jest klarowny, a konstrukcja tekstów precyzyjna i spójna”. Tak prezentuje się tutaj wypowiedź (EST) w stanie samodzielnym, to znaczy skupiona na temacie właściwym. Nawet tych paru ogólników nie szło porządnie poskładać: jeśli styl jest „oszczędny” i „pozbawiony ozdobników”, to jest zarazem „klarowny”. W cytowanej opinii jakości te przedstawiane są najwyraźniej jako skontrastowane, skoro łączy je przeciwstawiający spójnik „choć”.

^{15/} Mój szkic nie jest polemiką o Nowakowskiego, więc tylko zaznaczę, że naprawdę poważne dzieło tego pisarza zasługuje na w pełni poważne potraktowanie.

(36) „*Stygmatycy* to po prostu kawałek dobrze zrobionej prozy”. Wyrażenie „po prostu” jest metatekstem odnoszącym się do modalności formułowanej właśnie wypowiedzi. Tyle że literatura, jak i istotne mówienie o niej, zaczyna się od zakwestionowania „po prostu”.

Rzecz jasna, różne są sposoby pisania o literaturze, i gatunki wypowiedzi krytycznoliterackich. Trudno byłoby oczekiwać od gazety dyskursu rodem ze specjalistycznych periodyków. Nie myślę przecież oczekiwać ni adresów. Wiadomo też, że literaturę można, według dystynkcji Markowskiego, interpretować bądź używać, byle tylko zdawać sobie sprawę z różnicy i mieć świadomość czynienia jednego albo drugiego¹⁶. Nie ma zatem zakazu użycia prozy Nowakowskiego, czyli potraktowania jej jako publicystycznego głosu. Nie powinno się jednak wtedy udawać, że pisze się tekst o dziele literackim.

W swoim klasycznym już artykule o krytyce literackiej pisał Sławiński m.in. o jej funkcjach pośrednicząco-informacyjnych. Przekazy krytyczne dają przy tym „świadcstwo samym swoim pojawieniem się w danym kształcie i charakterze”, świadectwo to mówi o „określonych właściwościach i tendencjach życia literackiego”¹⁷. Zanalizowana recenzja stanowi nader znamienne świadectwo, bynajmniej nie wyjątkowe, dlatego też została rozpatrzona w taki właśnie sposób. W nikłym co najwyżej stopniu komentowany tutaj tekst spełnia swoją powiadamiającą powinność. GPK, owszem, dokonuje autokreacji, przy okazji jednak zbyt wiele poczynił ów podmiot zastrzeżeń, by dało się tę recenzję uznać za tekst mówiony pełnym, autorskim głosem.

Tekst takiej recenzji jest nade wszystko zjawiskiem autotelicznym. Opisywana książka powinna być dla niej rzeczywistością odniesienia. Jednakże „poza papierem istnieje nie rzeczywistość, przedmiot odniesienia, lecz Odniesienie, «ledwo uchwytne bezmiar pisania»”¹⁸. Recenzja okazuje się istnieniem samowystarczającym. Dobrze – prawie: jedynym odniesieniem staje się kontekst warunkujący, czyli gazeta. „Ostatecznie nie istnieje *przedmiot* opowiadania: opowiadanie skupia się na sobie samym: *opowiadanie opowiada samo siebie*”¹⁹. Barthes, oczywiście, sformułował takie twierdzenie po rozważeniu tekstu literackiego. W tekście o literaturze zachodzi proces o zastanawiającej analogii.

Tekst w gazecie, niby mówiący o literaturze, nie mówi o literaturze. Tekst w gazecie mówi o mówieniu tekstu w gazecie. Pretekstem może być na przykład nowa książka Nowakowskiego.

^{16/} Zob. M.P. Markowski *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001 nr 5, zvl. s. 59-60.

^{17/} Zob. J. Sławiński *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: tegoż *Próby teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2000, s. 153.

^{18/} R. Barthes *S/Z*, s. 162. Termin „rzeczywistość” oznacza w tym fragmencie *S/Z* referencję zwykłą, odesłanie do sfery pozaliterackiej.

^{19/} Tamże, s. 256.

Tomasz SWOBODA

Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji.
Parę słów o metalepsie

Na początek dwa cytaty:

W tym miejscu stał dom, w którym mieszkał w latach 1878-79 Stanisław Wokulski postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści *Lalka*, uczestnik powstania 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczony urodzony w R. 1832.¹

niech didżej nie chowa jeszcze gramofony, jeszcze widać jeszcze widać jedną pewną osobę, światłem dziwnym z mieszkania oświetloną, o penis cyce pochwa, to przecież MC Doris – Dorota Masłowska, co ona tam robi w grudnia wieczór na balkonie, dlaczego umieściła siebie w swojej książce, co to za dziwny pomysł?²

Co je (cytaty, postacie) łączy? Z pozoru bardzo niewiele. Albo raczej: w istocie (w głębi) niewiele, a z pozoru (na powierzchni) całkiem sporo. Z jednej strony słynna inskrypcja o słynnym bohaterze stworzonym przez słynnego dziewiętnastowiecznego pisarza, z drugiej fragment świeżej powieści wschodzącej (ale już słynnej) gwiazdy (gwiazdki) polskiej powieści. To w głębi. Ciekawsze rzeczy dzieją się na powierzchni. Zofia Mitosek, która od przywołania warszawskiej tablicy zaczyna jeden ze swoich tekstów, pisze w jej kontekście o „wahaniu mimetycznym”, o „tekście metafikcyjnym, w którym rzeczywistość literacka miesza się z refleksją o niej”³. Istotnie, czytając ten napis – ledwie o parę kroków oddalony od

^{1/} Napis na tablicy budynku przy ul. Krakowskie Przedmieście 4/6.

^{2/} D. Masłowska *Paw królowej*, „Lampa i Iskra Boża”, Warszawa 2005.

^{3/} Z. Mitosek *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, IBL, Warszawa 2002.

innych jemu podobnych, tyle że dotyczących realnych postaci – trudno oprzeć się wrażeniu, że doszło tu do dziwnego zbliżenia fikcji i rzeczywistości, że nadanie powieściowemu bohaterowi statusu postaci historycznej jak gdyby nadwerża nasze poczucie realności. Arcydzieło polskiego realizmu w pewien sposób burzy nasz realizm codzienny, pozwalając – już mimo woli autora – by jej protagonista przeniknął do świata rzeczywistego. W tekście Masłowskiej mamy do czynienia z sytuacją analogiczną i zarazem odwrotną. Tutaj to autorka „umieszcza siebie w swojej książce”, na balkonie nie mniej przecież fikcyjnym niż (słynna) piwnica Mintzla. W dodatku sama, jako autorka, pyta, jak do tego doszło, jest jednocześnie tu i tam, po tej i po tamtej stronie reprezentacyjnego paktu, podobnie jak Wokulski – niby „postać powołana do życia”, a jednak mieszkająca we wciąż (na nowo) stojącej kamienicy. W obu wypadkach dochodzi więc, jeśli nie do przekroczenia, to w każdym razie do naruszenia granicy między światem realnym a światem fikcyjnym. O ile *casus* Wokulskiego interesować może – czego dowodem jest tekst Mitosek – specjalistów od fikcji, o tyle wejście „MC Doris” na fikcyjny balkon powinno przede wszystkim przykuć uwagę narratologów, którzy zresztą od teorii fikcji uciec nie mogą. Dowodzi tego właśnie figura, której przykładem jest fragment *Pawia królowej*: *metalepsa*.

Redaktorzy tomu *Mételepses*⁴ nie kryją, że „pojęcie *metalepsy* może się wydać ezoteryczne każdemu, kto nie zajmuje się analizą narracji” (s. 9). Rzeczywiście, laikowi, choć niezupełnemu – takiemu, który zapoznał się kiedyś z podstawową terminologią Genette’a – słowo może kojarzyć się z *analepsą* i *prolepsą*, zabiegami narracyjnymi oznaczającymi sięganie wstecz lub wybieganie w przód względem głównego toku narracji. Skojarzenie o tyle słuszne, że *metalepsa* również jest zabiegiem narracyjnym, błędne zaś dlatego, że po zaanektowaniu tego terminu przez narratologię – wywodzi się on bowiem z retoryki, o czym będzie jeszcze mowa – daleko wykroczył on swoim znaczeniem poza pierwotne, temporalne ramy. Za wszystko to odpowiedzialny jest, oczywiście, Gérard Genette, który w swoim (słynnym) tomie *Figures III*⁵ nie całkiem świadomie – jak kokietuje czytelników w swoim najnowszym zbiorze szkiców⁶ – wprowadził do narratologii właśnie pojęcie oznaczające „każde wtargnięcie ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (albo też postaci z diegezy do świata metadiegetycznego etc.)”⁷. Słowo *metalepsa* wywodzi się z greckiego *metalepsis*, które odnosiło się do wszelkiego rodzaju zamian, przede wszystkim zaś do użycia jakiegoś słowa w miejsce innego, które przenosi na nie swoje znaczenie (s. 22). *Metalepsa* była więc u zarania synonimem *metonimii* i *metafory*;

po tym, jak znaczenie tej ostatniej ograniczyło się do relacji opartych na analogii, *metalepsa* „odpodobniła się” od *metonimii* i była używana na oznaczenie wymian zachodzących w ramach relacji następstwa: np. „żyłem” w miejsce „umierałem” (s. 22)⁸. Genette kreśli w swojej książce – której część została zamieszczona w omawianym zbiorze – historię użycia tego pojęcia we Francji (Dumarsais, Fontanier), prawdziwe korzenie *metalepsy* sięgają jednak klasycznej retoryki, którą to kwestię omawia Philippe Roussin (*Rhétorique de la mételepse, états de cause, typologie, récit*). Znamienne, że pierwsza definicja *metalepsy* pojawia się w ramach doktryny *stasis*, opracowanej w II w. p.n.e. przez Hermagorasa z Temnos, a więc autora, który od czasów Arystotelesa jako pierwszy wniósł coś nowego do kompletnego i niezawodnego, zdawało się, systemu Stagyryty (s. 37). Znamienne, gdyż już w tym historycznym rysie *metalepsa* ujawnia swój opozycyjny charakter względem uświęconej tradycji. Hermagoras twierdził, że każda wypowiedź odnosi się wyłącznie do jednego faktu, który należy wyodrębnić; figura *metalepsy*, zastosowana w sztuce sądowniczej, pozwalała na przeniesienie oskarżenia bądź podejrzenia na jeden wyłączony z całego złożonego paragrafu element. Przykładowo: wolno zabić żonę przyłapaną na cudzołóstwie z kochankiem; zdradzony mąż skwapliwie skorzystał z tego prawa wobec kochanka żony, tę natomiast uśmiercił dopiero wtedy, gdy spotkał ją nad grobem cudzołożnika. Odpowiada on zatem za zabójstwo dzięki wyłączeniu okoliczności – czasu i miejsca – z przysługującego mu prawa. Przykład ten ma nie tyle wnieść coś do literaturoznawczego rozumienia *metalepsy*, ile wykazać, jak długą drogę przebyło to pojęcie, zanim stało się klasycznym już dziś elementem narratologii.

Nie oznacza to, rzecz jasna, iż to narratologia i Genette (i Masłowska) stworzyli *metalepsę* literacką. Zgodnie z toposem nienadążania teorii za praktyką, przykłady *metalepsy* znajdujemy w literaturze dużo wcześniej, niż znalazła ona swoje teoretyczne uzasadnienie. Klasycznym przykładem jest zawołanie z IX *Eklogi* Wergiliusza: „Ach, kto by nimfy śpiewał, ziemię kwiatem zdobił / Kto zielone chłodniki nad zdrojami robił”⁹. To przykład „*metalepsy* autora”, polegającej na „przedstawieniu autora jako kogoś, kto sam dokonuje czegoś, o czym jedynie opowiada, bądź co tylko opisuje” (s. 23). Wergiliusz także jest bohaterem tradycyjnego sformułowania „W IV Księdze *Eneidy* Wergiliusz uśmierca Dydonę”. Słuszna byłaby w tym miejscu uwaga, że przecież na dobrą sprawę nie ma tu mowy o żadnym – że powtórzę – naruszeniu granicy między światem realnym a światem fikcyjnym, że podane przykłady to tylko retoryka. Owszem, tylko, ale i aż retoryka. Mając w pamięci przykłady z Wokulskim i Masłowską, łatwo się domyślić, jak

4/ *Mételepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la dir. de J. Pier et J.-M. Schaeffer, Paris 2005.

5/ G. Genette, *Figures III*, Paris 1972.

6/ G. Genette *Mételepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004. Cytaty lokalizuję w tekście.

7/ G. Genette *Discours du récit: essai de méthode*, w: *Figures III*, s. 244.

8/ Przenosząc figury retoryczne na poziom Freudowskiej topologii, Pier i Schaeffer przedstawiają ją jako „znieskształcenie” (*Entstellung*) w odróżnieniu od metaforycznej „kondensacji” (*Verdichtung*) i metonimicznego „przemieszczenia” (*Verschiebung*) (s. 14).

9/ Wergiliusz *Bukoliki*, przeł. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 99.

narracyjnie – i szerzej: artystycznie – płodne może być wykorzystanie metalesy w literaturze i sztuce nowożytnej oraz czym może się skończyć literalne potraktowanie „tylko” retorycznego sformułowania. Jeśli zgodzimy się, że każde opowiadanie jest jakąś narracją wydarzeń, a zatem opiera się na wyrazistym rozdzielaniu poziomu narracji od poziomu wydarzeń, to kontaminacja tych dwóch poziomów burzy całkiem stabilny układ mimetyczny. Autorzy szkiców zamieszczonych w tomie *Métalepses* analizują wiele przykładów tego typu zakłócenia, lecz niektóre z nich powracają nad wyraz często, tworząc, jak się wydaje, swoisty „kanon metalesy”. Być może niektórym z nich warto przyjrzeć się bliżej, by następnie dostrzec, w jaki sposób metalespa wychodzi poza granice narratologii, dotyka bezpośrednio nas, czytelników, wkracza na teren fikcji i wstrząsa podstawami całej reprezentacji artystycznej.

W kwestii „kanonu metalesy” wydawać by się mogło, że ludyczny i wywrotowy zarazem potencjał tej figury powinien być przede wszystkim wykorzystywany przez literaturę współczesną, a nawet konkretnie – przez jej wersję postmodernistyczną, zasadzającą się w dużej mierze na grze z konwencjami i czytelnikiem. Po części tak w istocie jest: w rozważaniach zawartych w tomie *Métalepses* powracają nazwiska twórców *nouveau roman*, amerykańskiej prozy postmodernistycznej, także Cortáзара i Borgesa, lecz – paradoks ten zauważa Philippe Roussin – „narratolodzy zapożyczają na ogół większość swoich przykładów z europejskiej prozy powieściowej XVII i XVIII wieku, szczególnie z Cervantesa, Sterne’a i Diderota” (s. 51). Chodzi przede wszystkim o drugą część *Don Kichota*, kiedy bohaterowie dowiadują się, że ich rozmówca – tłumacz pierwszej części powieści – jest tak naprawdę narratorem obu części; to także trzecia księga *Tristrama Shandy*, kiedy to narrator oznajmia, że ma wreszcie chwilę, by napisać przedmowę; w wypadku Diderota chodzi ogólnie o dygresje narratora *Kubusia Fatalisty*, gdzie marionetkowość postaci i przypadkowość intrygi obnażane są na każdym kroku. Czy w związku z powyższym można stwierdzić, że metalespa jest procederem powszechnym i występuje niezależnie od miejsca i czasu? Niezupełnie. We wprowadzeniu do tomu John Pier i Jean-Marie Schaeffer sugerują, iż może istnieć coś w rodzaju

powinowactwa z wyboru między metalespą a pewnymi wizjami świata znajdującymi odbicie w sztuce (np. barokiem, romantyzmem, pewnym typem modernizmu); z kolei inne wizje (np. klasycyzm, realizm) zdają się od metalesy odwracać. Trudno również nie zauważyć zbieżności między metalespą a pewnymi literackimi tonacjami (czy nawet gatunkami): znajdziemy ją łatwiej w ujęciach komicznych i ironicznych niż tragicznych czy lirycznych. (s. 10-11)

Autorzy wskazują tu, rzecz jasna, na pewną tendencję, w żadnym razie nie można tu mówić o regule: wystarczy przypomnieć choćby bardzo poetycką, pełną melancholii baśń Marguerite Yourcenar *Jak Wang-Fu został ocalony*. Do tytułowego ocalenia malarza-protagonisty dochodzi tu dzięki stworzeniu dodatkowego poziomu diegetycznego – obrazu, na którym Wang-Fu umieszcza (w sensie przedstawienia, ale i dosłownym) siebie i swego zabitego wcześniej ucznia, umykając tym

samym wyrokowi cesarza do niedostępnej mu metafikcji¹⁰. Już ten jeden przykład pokazuje, w jak różnych wymiarach dochodzić może do metalespycznych transgresji: tu metalespa posuwa się niejako w głąb świata przedstawionego, nie naruszając statusu narratora *récit premier*.

Prawdziwą metalespyczną studnią bez dna są jednak przede wszystkim opowiadania Julio Cortáзара, wśród których znajdziemy choćby *W nocy twarzą ku niebu*, *Aksolotl* czy – chyba najczęściej przywoływany w *Métalepses* tekst – *Ciągłość parków*. Pierwsze z nich to przykład metalespy horyzontalnej: młody mężczyzna trafia po wypadku do szpitala i śni o tym, że jest składany w ofierze w kraju Azteków, tyle że w końcu traci już możliwość powrotu do szpitalnego świata – nie ma już wyjścia z azteckiej piramidy¹¹. Bohater pozostaje tu więc na tym samym poziomie narracyjnym, a zmienia się tylko status ontologiczny dwóch diegetycznych światów – snu i rzeczywistości.

Bohater opowiadania *Aksolotl* zmienia się w aksolotla:

Przylepialem twarz do szyby akwarium, oczy moje po raz nie wiem który usiłowały zgłębić tajemnicę tamtych oczu ze złota, bez tęczy i bez źrenicy. Z bardzo bliska widziałem głowę nieruchomego, dotykającego szyby aksolotla. Nagle, ale bez zaskoczenia, zamiast aksolotla ujrzałem swoją twarz przyklepioną do szkła, z zewnątrz akwarium, z drugiej strony szyby.¹²

Metalespą objęte tu jest użycie pierwszej osoby: subtelne wahanie między „ja” opowiadającym a „ja” opowiadanym, „ja” desygnującym człowieka i „ja” desygnującym aksolotla. Wahanie zapętlone w ostatnich zdaniach opowieści:

Teraz jestem już definitywnie aksolotlem i jeżeli myślę jak istota ludzka, to tylko dlatego, że aksolotle pod swoją maską z różowego kamienia myślą jak ludzie. Wydaje mi się, że tę prawdę udało mi się przekazać w pierwszych dniach, kiedy jeszcze byłem nim. I w tej ostatecznej samotności, której już nie zakłóca swymi powrotami, pocieszam się, że może coś o nas napisze; będzie myślał, że opowiada bajkę, i napisze to wszystko o aksolotlach.¹³

Ciągłość parków jest chyba najciekawszym i zarazem najbardziej oczywistym przykładem metalespy. Bohater opowiadania, „zagłębiany w ulubionym fotelu, plecami do drzwi, żeby mu nie przeszkodziło ewentualne pojawienie się jakiegoś intruza, lewą ręką raz i drugi gładząc zielony aksamit, zabierał się do ostatnich rozdziałów”¹⁴ książki, której bohaterowie – kobieta i jej kochanek – przygotowują

10/ M. Yourcenar *Jak Wang-Fu został ocalony*, w: tejsze *Opowieści wschodnie*, przeł. K. Dolatowska, PIW, Warszawa 1988, s. 5-15.

11/ J. Cortázar *W nocy twarzą ku niebu*, w: tegoż *Opowiadania*, przeł. Z. Chądzyńska, Muza, Warszawa 1996, s. 7-16.

12/ J. Cortázar *Aksolotl*, w: *Opowiadania*, s. 487.

13/ Tamże, s. 488.

14/ J. Cortázar *Ciągłość parków*, w: *Opowiadania*, s. 301.

się do popełnienia morderstwa. Czytający śledzi ich drogę, która kończy się – a wraz z nią opowiadanie – następująco:

Na górze dwoje drzwi, w pierwszym pokoju nikogo, w drugim nikogo, potem drzwi do salonu – a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę.¹⁵

Jeśli fabuła ta przychodzi komuś na myśl (słynnego) *Bruneta wieczorową porą*, to właśnie z uwagi na obecność i w opowiadaniu, i w filmie, klasycznej metalepsy ontologicznej: postać z niższego poziomu diegetycznego (kochanek – facet w czerwonym kapeluszu) wkracza na poziom wyższy – ten, który przedstawiony jest jako rzeczywisty w ramach fikcji. Jak pisze Genette:

W fikcji relacja między diegezą a metadiegezą funkcjonuje niemal zawsze jak relacja między poziomem (rzekomo) rzeczywistym a poziomem fikcyjnym (przyjmowanym jako fikcyjny), na przykład między poziomem, na którym Szeherazada bawi króla swoimi codziennymi baśniami, a poziomem, na którym sytuuje się każda z nich: diegeza fikcjonalna przedstawiona jest więc jako „rzeczywista” względem swej własnej (meta)diegezy fikcjonalnej. (s. 31)

Zaraz po *Ciągłości parków* omawia Genette opowiadanie Woody Allena *Epizod z Kugelmassem*¹⁶, w którym tytułowy bohater – jak relacjonuje autor *Figures* – „przenosi się do powieści Flauberta, z diegezy do metadiegezy, by stać się kochankiem Emmy, którą sprowadza następnie do dwudziestowiecznego Nowego Jorku: to powrót z metadiegezy do diegezy – metalepsa i antymetalepsa” (s. 31-32). Przykład ten wskazuje na słuszność sugestii Piera i Schaeffera na temat ludycznego wymiaru metalepsy. Tyle że, jak zauważają sami autorzy,

wszystkie te złamanie „paktu reprezentacji” roszadają – choćby tylko na płaszczyźnie ludycznej – ramy samej reprezentacji. Ich efekty mogą bowiem prowadzić nawet do destabilizacji przedstawiania jako takiego, naznaczonego zaburzeniem granicy oddzielającej akt przedstawiania od przedstawianego świata. (s. 12)

Być może jest to jeden z najważniejszych wniosków, jakie wyciągnąć można z lektury *Métalepses*. Wpływa on przede wszystkim z lektury znakomitego tekstu Marie-Laure Ryan (*Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*). Autorka pracy *Possible words*¹⁷ stwierdza, że „metalepsa ontologiczna jest czymś więcej niż przechodzącym przez różne poziomy ulotnym mrugnięciem okiem – to logicznie zakazane przejście, transgresja pozwalająca na wzajemne przenikanie się dwóch dziedzin, które mają się ze sobą połączyć. Działanie to w radykalny sposób kwestionuje granicę między tym, co wyobrażone, a tym, co rzeczywiste” (s. 207). Innymi słowy, świat tego, kto opowiada, i tego, o kim się opowiada – które

w tradycyjnej narracji są od siebie wyraźnie oddzielone – mogą stać się jednym i tym samym. Co więcej, w tę niebezpieczną grę włączony zostaje także czytelnik. Perspektywę taką kreśli w swoim szkicu Genette: „jeśli autor może symulować (*feindre*), że bierze udział w działaniu, którego opowiadanie do tej pory jedynie symulował, to równie dobrze może symulować, że wciąga do niego czytelnika” (s. 30). Mowa oczywiście – zgodnie z koncepcjami samego Genette’a i Ryan, ale także Wolfa Schmidta¹⁸ i całej szkoły niemieckiej – o autorze i czytelniku implikowanym, co nie zmienia faktu, że to czytelnik realny czuje się wobec metaleptycznego proceduru nieswojo. Dziś nikt już, rzecz jasna – albo prawie nikt – nie traktuje serio odautorskich zapewnień o realności opowiadanych faktów, podobnie jak mało kto daje się bez reszty wciągnąć w wir realistycznej relacji. Cóż z tego, skoro ciągle aktualne pozostają cytowane przez Genette’a słowa Jorge Luisa Borges’a:

Dlaczego niepokoi nas to, że mapa zawiera się w mapie, a tysiąc i jedna noc w *Księdze tysiąca i jednej nocy*? Dlaczego niepokoi nas to, że Don Kichote jest czytelnikiem *Don Kichota*, a Hamlet – widzmem *Hamleta*? Znalazłem, jak sądzę, przyczynę: takie interwencje sugerują, że skoro bohaterowie jakiejś fikcji mogą być jej czytelnikami czy widzami, to my, jej czytelnicy czy widzowie, możemy równie dobrze być fikcją. W roku 1833 Carlyle zauważył, że historia powszechna jest nieskończoną świętą księgą, którą piszą i czytają, i próbują zrozumieć wszyscy ludzie, i w której pisze się również do nich.¹⁹

Tę nieco fantazyjną, ale niepozbawioną interpretacyjnych walorów koncepcję rozwija w swoim artykule Sophie Rabau (*Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives*). Wychodzi ona od przypadku Bruno Peyrona, samotnego francuskiego żeglarza, który opłynął świat w czasie krótszym niż osiemdziesiąt dni. Skłoniło to dziennikarzy do tworzenia nagłówków typu: „Bruno Peyron lepszy niż Jules Verne i Phileas Fogg” (s. 59). Na określenie takiego umieszczenia na jednej płaszczyźnie pisarza i stworzonej przez niego postaci (a także człowieka współcześnie istniejącego – dla literaturoznawcy będzie to czytelnik, czyli on sam) Rabau używa neologizmu „heterometalepsa”. Co ciekawe, proceder ten nie jest jedynie teoretyczną projekcją: autorka podaje przykłady z historii literatury, z których najbardziej znamienne dotyczą starożytności. I tak, w *Żywocie Homera* autor określany mianem pseudo-Herodota utrzymuje, że Homer musiał być synem Telemacha (s. 63). W wielu pracach wywodzących się z dziewiętnastowiecznej filologii znajdziemy natomiast twierdzenie, że to Odyseusz podyktował Homerowi treść swoich przygód (według Samuela Butlera uczyniła to nawet Nazykaa) (s. 62). W przykładach tych, jak słusznie zauważa Rabau, powstaje coś w rodzaju wspólnej przestrzeni, która nie należy ani do świata wypowiedzi, ani do świata wypowiedzenia (s. 61). O ile na poziomie samych dzieł literackich heterometalepsa jest co najwyżej pewnym *curiosum*, o tyle jej konsekwencje dla interpre-

15/ Tamże, s. 302.

16/ W. Allen *Skutki uboczne*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1991, s. 42-56.

17/ M.L. Ryan *Possible words, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991.

18/ W. Schmid *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, München 1973.

19/ J.L. Borges *Częściowe magie „Don Kichota”*, w: tegoż *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 75.

tacji literatury idą o wiele dalej. Przywołując *Heterocosmica* Lubomíra Doležela²⁰, Rabau porównuje heterometalepsę do przestrzeni *somewhere*, w której, według czeskiego badacza, dochodzi do spotkania autora i jego postaci przy okazji każdej mimetycznej interpretacji (s. 67). Co więcej, do przestrzeni tej ma wstęp także czytelnik, dzięki czemu heterometalepsa umożliwia spełnienie dwóch interpretacyjnych ideałów: tego, który zakłada, że czytelnik zachowa należy dystans wobec tekstu, uczestnicząc zarazem w jego świecie, oraz tego, który redukuje czasoprzestrzenne oddalenie interpretatora i autora, pozwalając na zetknięcie fabuły, procesu tworzenia i recepcji dzieła (s. 68-70). Symbolicznym obrazem tego spotkania może być jedno z pierwszych wydań *Amours* Ronsarda, w którym na jednej stronie pojawiają się obok siebie trzy portrety: pierwszy przedstawia Kasandrę, do której poeta adresował swoje sonety, na drugim widnieje sam Ronsard, na trzecim zaś Marc-Antoine de Muret, komentator tomu (s. 70).

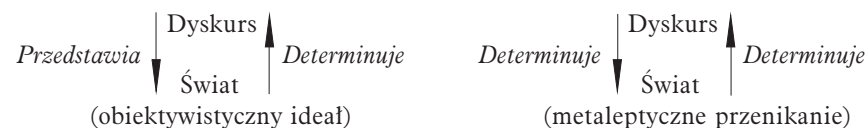
Obok tak eksperymentalnych ujęć metalesy znajdujemy w tomie *Métalepses* propozycje bardziej stonowane, nieco hamujące zapędy śmielszych teoretyków. Według Sabine Schlickers (*Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française*) nie może być mowy – wbrew temu, co sugeruje za Borgesem Genette – o wciągnięciu do metalesy gry realnego czytelnika: metalespa nie wykracza poza drugi poziom modelu Schmidta, czyli poza poziom autora i czytelnika implikowanego przez tekst, krótko mówiąc: poza poziom fikcji, w której – jak przyznaje autorka – „wszystko jest możliwe” (s. 164-165). „Być może to rozczarowujące – stwierdza Schlickers – ale «święta» granica między światem intratekstualnym a ekstratekstualnym [...] nie może zostać przekroczona” (s. 164). Podobnego zdania jest Jean Bessière, który zajmuje się analizą czasowych relacji w utworach narracyjnych (*Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé ou que le récit de fiction est toujours métalesptique*). Ponieważ wynika z nich, że właściwie każde opowiadanie jakiejś historii polega na „aktualnej prezentacji przeszłości”, metalespa jest nie tyle transgresją czy zaburzeniem, ale koniecznością, jakiej wymaga każda fikcja, będąca paradoksem czasowej beczcasowości czy też beczcasowej czasowości. Klaus Meyer-Minnemann (*Un procédé narratif qui „produit un effet de bizarrerie”: la métalepse littéraire*) sięga natomiast do samych podstaw metalesy (Genette, etymologia słowa), by zakwestionować niektóre z jej teoretycznych ujęć. Hamburski badacz podejmuje się uściślenia znaczenia metalesy, jakie zaproponował Genette:

Właściwiej byłoby mówić nie o „wtargnięciu ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego [...] albo na odwrót” [...], lecz raczej o czasoprzestrzennym przeniesieniu opowiadanej historii, która nagle zostaje umieszczona na poziomie swojej własnej narracji dzięki narracyjnym możliwościom narratora. (s. 138)

Meyer-Minnemann zauważa zresztą, że wbrew powszechnej opinii przedrostek „meta” nie miał pierwotnie znaczenia wertykalnego, hierarchizującego: grec-

kie przysłówki i przymyki *μέτα* i *μετά* oznaczają po prostu „pośród”, „z”, „za”, „po” (s. 140), pozwalające na taki sens metalesy, jaki nadali jej Dumarsais i Fontanier, sytuujący słowa nią objęte na jednej płaszczyźnie (to, co poprzedza, w miejsce tego, co następuje, lub na odwrót).

Wymienione wyżej zastrzeżenia nie przeszkadzają innym uczestnikom debaty nad metalesą rozszerzyć jej użycie daleko poza literacką narrację, by objąć nią inne dziedziny sztuki, a także nauki. Bogaty przegląd tych zjawisk daje w swoim tekście Marie-Laure Ryan, wskazując najpierw na metalesy charakter (słynnego) paradoksu Epimenidesa, Kreteńczyka wypowiadającego sąd, że wszyscy Kreteńczycy kłamią. Metalespa wynika tu z faktu, że wypowiedzenie odnosi się także do siebie samego. Stąd tylko krok – w każdym razie dla autorki tekstu – do takich zjawisk, jak kot Schrödingera, teoria nieoznaczoności Heisenberga i Gödelowskie zakwestionowanie logiki matematycznej Russella i Whiteheada. Jak zdaje się wynikać z przedstawionych w książce szkiców, metalespa jest bowiem przede wszystkim specyficzną postacią samozwrotności czy też autoreferencjalności²¹, a więc tego, co kłuje w oczy zwolenników naukowej obiektywności, wyraźnego rozgraniczenia obserwatora od obserwowanego fenomenu. Ryan w czytelny sposób zestawia te ambicje z konsekwencjami wynikającymi z metalesy:



Inną realizacją metalesy jest *digital poetry*, w której kodowana wersja tekstu, zapisana w języku któregoś z programów (a więc wersja, która czasem pojawia się na naszych ekranach, gdy nie dostosujemy kodowania tekstu do otrzymanej wiadomości), staje się tekstem poetyckim, zrozumiałym zarówno dla człowieka jak i maszyny.

Optymistyczni humaniści – podsumowuje Ryan – zinterpretują ten gest jako *reductio ad absurdum* tezy o wyższości kodów komputerowych nad językami ludzkimi; humaniści pesymistyczni jako zagrożenie, jakim jest dla naszego systemu znaczeniowego kultura numeryczna; futurologowie zaś jako narodziny nowego idiomu, który zniweluje różnicę między człowiekiem a maszyną. (s. 218)

Równie interesujące są rozważania poświęcone metalesie w sztukach plastycznych. Autor, Georges Roque, opatrzył je znamennym tytułem *Sous le signe de Magritte* (*Pod znakiem Magritte'a*). Belgijski artysta jest przecież w sztuce synonimem paradoksalności i autoreferencjalności, a więc zjawisk ściśle związanych z metalesą. Gdyby wydawcy tomu zdecydowali się na polichromatyczną okładkę, zdo-

^{20/} L. Doležel *Heterocosmica: Fiction and Possible Words*, Baltimore–London 1998.

^{21/} Dlatego też parokrotnie poruszony zostaje problem związku metalesy z procedurą *mise en abyme*.

biły ją zapewne któryś z jego obrazów (a tak widnieją na niej *Rysujące ręce* Mauritsa Corneliusa Eschera: rysunek, na którym dwie ręce szkicują siebie nawzajem), na przykład *Kondycja ludzka*, gdzie przed oknem widzianym z wnętrza pomieszczenia ustawiony jest obraz dokładnie odwzorowujący część krajobrazu zakrytą przez tenże obraz. Mogłaby to również być praca *To nie jest fajka*, gdyby nie groziło to wzięciem *Métalepses* za jedną z książek Foucaulta. Analizy Roque'a poświęcone użyciu metalepsy w sztukach wizualnych otwierają szeroką perspektywę, w której mogą mieścić się tak różnorodne zjawiska, jak symulakry Baudrillarda, Virilia maszyna widzenia, cyberprzestrzeń czy telewizja. Nie sposób oprzeć się najbardziej banalnemu skojarzeniu, jakie nasuwa się w związku z metalepsą wizualną: chodzi o telewizyjne reklamy – jakże by inaczej – telewizorów, których jakość obrazu jest tak wysoka, że zanika granica między światem przedstawionym na ekranie a światem rzeczywistym (choć oba widzimy na ekranie swojego telewizora – widać, jak dokładnie schemat ten odpowiada schematowi fikcyjno-narracyjnemu, gdzie pierwszy poziom diegezy uznajemy za rzeczywisty). Metalepsa, zjawisko z dziedziny narratologii, ma więc także swoje miejsce w popularnej kulturze obrazu.

Przede wszystkim jednak zbiór *Métalepses* ważny jest dla współczesnej narratologii. Narratologii – dziedziny literaturoznawstwa kojarzonej przede wszystkim ze schematami narracyjnymi Proppa, w tej postaci będącej – jak stwierdza Michał Głowiński – „jednym z najważniejszych przejawów strukturalizmu”²² i chyba z tego względu od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku uważanej za „martwy paradygmat” (s. 8). W innym miejscu Głowiński uznaje wprawdzie zasługi Genette'a, łączącego „zainteresowanie poetyką z inicjatywami interpretacyjnymi”²³, lecz zdaniem badacza rehabilitacja narratologii dokonuje się na innym polu: tam, gdzie staje się ona „nauką o wszelkich formach opowiadania”²⁴. Autorzy tomu *Métalepses* włączają się swoimi szkicami do tego procesu, pokazując jednocześnie, że także w zastosowaniu *stricte* literackim może być narratologia dziedziną niezwykle płodną, przynoszącą ciekawe propozycje interpretacyjne. Pier i Schaeffer nie muszą się mylić, stawiając tezę, że jest ona „polem badań bardziej dynamicznym niż kiedykolwiek wcześniej” (s. 8). Gdy przyjrzymy się badaniom prowadzonym przez grupę hamburską, pracującą pod kierownictwem Wolfa Schmidta, czy też przez Centre de recherches sur les arts et le langage, których przejawem jest choćby doskonała, opracowywana przez Johna Piera strona internetowa www.vox-poetica.org, możemy się z tą opinią zgodzić. Poza tym to, co uznawane bywa za wadę i pozostałość skostniałego strukturalizmu, może stanowić zaletę: Tom Kindt (*L'art de violer*

22/ M. Głowiński *Wokół narratologii*, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 12.

23/ M. Głowiński *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, IBL, Warszawa 2002, s. 154.

24/ Tamże.

le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative) nie bez racji zauważa, że „kiedy narratolodzy podejmują się dopracowania swoich conceptów, mają tendencję do przywiązywania nadmiernej wagi do kryterium precyzji” (s. 167); z drugiej jednak strony narratologia

stanowi – obok formalnej analizy wersyfikacji i badań genetycznych – jedną z niewielu dziedzin teoretycznych badań literackich, które posiadają jasno określony program zawierający zbiór empirycznych procedur na tyle jawnych, że pozwala to na względnie pewną intersubiektywną prawomocność. (s. 8)

W tym świetle metalepsa – zgodnie ze swą paradoksalną naturą – może zostać uznana za czynnik utwierdzający narratologię w jej naukowości i nowatorstwie, a jednocześnie rozsadzający od wewnątrz jej podstawowe założenia. Aspektu tego nie przeoczyli autorzy badający metalepsę w kontekście komunikacyjnym. Sabine Schlickers konstatuje, iż „metalepsa narracyjna podważa wszystko – a przede wszystkim tak drogie nam [narratologom] rozróżnienie na fabułę i dyskurs, diegezę i opowiadanie (narrację) czy też akt wypowiedzi i wypowiedź” (s. 165). Klaus Meyer-Minnemann, sceptycznie obserwujący próby poszerzania znaczenia metalepsy, przyznaje jednak, że figura ta „zdaje się drwić sobie ze wszystkich subtelnych rozróżnień poziomów, przestrzeni i czasu, jakie ustanowiono w narratologii” (s. 150). Po czym konkluduje: „Metalepsa jest powrotem do pobudzającej i ożywczej anarchii w świecie narracyjności, który narratolodzy z taką dbałością zgłębili i zmierzili” (s. 150).

Z uwagi na ową „anarchię”, o której pisze Meyer-Minnemann, metalepsa – jako używana przez pisarzy figura, ale i jako obiekt rozważań teoretyków literatury – wpisuje się w pewien szerzej zakrojony proces czy tendencję, którą można by najogólniej określić jako zacieranie granic. Przede wszystkim granic w literaturoznawstwie: widoczne jest to zwłaszcza na polu fikcji – na którym znajduje się także w sposób oczywisty metalepsa – a konkretnie wyznaczników fikcjonalności. Podsumowując swoje rozważania o wizji rzeczywistości we współczesnej teorii literatury, Antoine Compagnon nie waha się przed stwierdzeniem, że „teksty fikcjonalne stosują [...] te same mechanizmy referencyjne, co niefikcjonalne użycia języka, aby odsyłać do fikcyjnych światów uznawanych za światy możliwe”²⁵. Z innej syntezy – poświęconej już wyłącznie fikcjonalności – wynika w prosty sposób niemożność odróżniania dyskursów referencyjnych od fikcjonalnych, lecz także teorii fikcji od jej praktyki²⁶. Ten stan rzeczy odsłania inny aspekt współczesnych dyskursów: to właśnie drugi sens zacierania granic, tym razem granic samego podmiotu. Właśnie w ten rozległy kontekst ponowoczesności wpisuje metalepsę przywoływaną przez Ryan Debra Malina. W tym ujęciu – będącym właściwie rozwi-

25/ A. Compagnon *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998, s. 143.

26/ Zob. Ch. Montalbetti *La Fiction*, Paris 2001.

nięciem tego, co o metalepsie pisał Brian McHale²⁷ – staje się ona działaniem iście wywrotowym, rozsadzającym kartezjański podmiot, by pozwolić na składanie kruchych konstrukcji o niepewnych granicach, tworów żywo przypominających „słaby podmiot” Vattimo, „byt trochę tylko silniejszy od fikcji”²⁸.

Czyżby nie było więc różnicy między egzystencjalnym statusem między MC Doris a Dorotą Masłowską? Czy nie należałoby tu raczej mówić o statusie fikcyjnym czy po prostu tekstualnym? Skądinąd skrót, jakim autorka *Pawia królowej* tytułuje swoją bohaterkę, czyli samą siebie, jest bardzo znamienity. MC to przecież nic innego jak Master of Ceremony, mistrz ceremonii, jakim jest, musi być, wbrew wszelkim ponowoczesnym teoriom – a zarazem w głębokiej z nimi zgodzie – każdy, kto jako autor (choćby i martwy) zapuszcza się w świat fikcji czy nawet jej teorii. Czyżby była więc różnica między, dajmy na to, Stanisławem Wokulskim a Tomaszem Swobodą? Ale co on tu robi, dlaczego umieścił siebie w swoim tekście, co to za dziwny pomysł?

^{27/} B. McHale *Postmodernist Fiction*, London 1987.

^{28/} D. Malina *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus 2002.

Maciej MARYL

Metafizyka lektury.

Czyli słów kilka o Hillisa-Millera projekcie magii
dla każdego

Koniec literatury nadchodzi. Tym mrocznym proroctwem rozpoczyna Hillis-Miller swe rozważania w książce *On Literature*¹. Nie ma w niej jednak katastrofizmu i wieszczego bicia w dzwony, lecz raczej próba ogarnięcia fenomenu literatury i wyznaczenia jej roli we współczesnym świecie. A jest nad czym się zastanawiać, gdyż, jak zauważa autor, internet przejmuje funkcje literatury (s. 3): „Drukowana książka zachowa swą kulturową moc jeszcze przez jakiś czas, ale jej władza wyraźnie się kończy” (s. 10). Medium to powoli wychodzi z użycia, wypychane przez teksty *on-line* (Hillis-Miller podaje nawet adresy paru wirtualnych bibliotek). „Korzystanie z komputera to zupełnie inna czynność fizyczna niż trzymanie w ręku książki i przewracanie stron jedna za drugą” (s. 12). Jednakowoż, jak już wspomniałem, autor daleki jest tu od postawy oceniającej. Godzi się z przemianami i nie chce odwracać kierunku postępu cywilizacyjnego. Próbuje raczej znaleźć miejsce dla literatury w nowych warunkach i chyba mu się to udaje.

To nastawienie ciąży na całej książce Hillisa-Millera, która staje się popularyzatorskim wykładem osobistej wizji literatury. Czytelnik zaznajomiony z podstawami teorii literatury może zgłaszać pewne obiekcje, jak choćby przy omawianiu Barthes'owskiej „śmierci autora”, która, na użytek wywodu, jest wspomniana, ale nie za bardzo brana pod uwagę. *On Literature* nie jest jednak wykładem teorii, lecz próbą eseistycznego opisu literatury, a konkretnie – jej magii. Autor balansuje pomiędzy tym, co akademickie, a tym, co składa się na zdroworozsądkową wiedzę

^{1/} J.H. Miller *On literature*, Routledge, New York 2002. Wszystkie cytaty lokalizuję w tekście.

wspólną wszystkim czytelnikom literatury. Jest to zabieg o tyle uzasadniony, że akademików do czytania przekonywać nie trzeba.

On Literature jest właśnie zapisem takich rozmyślań. Tekst napisany jest w dobrym, anglosaskim stylu – skondensowany, przesycony anegdotami, konkluzyjny. Lekturę ułatwia podział tekstu na krótkie podrozdziały. Polecam przyrzeć się ich tytułom, choćby w jakiejś księgarni internetowej, gdyż wyznaczają one tok myśli autora. Hillis-Miller zaczyna od stawiania pytań o literaturę: „Żegnaj literaturo? Co czyni literaturę możliwą? Dlaczego literatura jest brutalna? Literatura stwarza czy odkrywa?”. Następnie udziela pewnych odpowiedzi: „Literatura jako magia”, „Literatura używa języka figuratywnego”, „Literatura jako kłamstwo u Prousta”, by zakończyć postulatami: „Rzeczywistości wirtualne są dobre dla ciebie”; „Dobre czytanie to powolne czytanie”; „To prosta sztuczka, jeśli możesz to zrobić”. W toku wywodu Hillis-Miller niepostrzeżenie zmienia się w akwizytora, który próbuje zareklamować literaturę. Nie czyni tego jednak w sposób nachalny i zimny. Autor kocha literaturę i próbuje swych czytelników zarazić jej magią i nie pozostaje gołosłowny.

Podając się zadania trudnego – odpowiedzi na pytanie, czym jest literatura – Hillis-Miller sięga po swoje pierwsze przeżycie czytelnicze: *The Swiss Family Robinson*, książkę, na której – jak sam zaznacza – nauczył się czytać. Johann David Wyss, szwajcarski kleryk, napisał ją na początku XIX stulecia. Opowiada ona historię rodziny, która na bezludnej wyspie zakłada Nową Szwajcarię. Duch protestancki i oświeceniowa ufność w rozum – bo jak zaznacza Hillis-Miller, „Wyss był prawdziwym dzieckiem oświecenia” (s. 129) – pozwala rodzinie Robinsonów prosperować dużo lepiej niż ich pierwowzorowi, Robinsonowi Crusoe (mimo że ten był wspomagany przez Piętaszka). Książka ma też inny walor – dydaktyczny. Robinsonowie napotykać na swojej tropikalnej wyspie

pingwiny, szakale, hieny, słonie, kangury, niedźwiedzie, bizona, tygrysy, boa dusiciela, łosie, foki, morysy, walenie, jesiorty, śledzie, kaczki i gołębie wszelkiej maści, przepiórki, kuropatwy, antylopy, króliki, pszczoły, ziemniaki, ryż, kukurydzę, maniok, wanilię, kokosy, tykwy, drzewa kauczukowe, krzewy bawełny, figi... (s. 148)

To „absurdalne współwystępowanie” razić może czytelnika posiadającego pewną wiedzę z zakresu przyrodznawstwa. Czytelnik niedoświadczony dowie się jednak wielu ciekawych rzeczy. Robinsonowie metodycznie zabijają każde nowe zwierzę i szczegółowo badają jego przydatność dla gospodarstwa. Po takiej lekturze czytelnik bez trudu zapekluje pingwina w warunkach polowych, gdzie tu jednakże wielka literatura? Wszak *Robinson Crusoe* porusza tematy dużo ważniejsze: walkę z przeznaczeniem, kryzys wiary, a nawet – handlowanie zbawieniem. Co więcej, jest to jedna z pierwszych powieści, dlaczego więc odgrywa w książce Hillisa-Millera rolę drugoplanową, ustępując pola nieznanemu bliżej utworowi szwajcarskiego epigona Defoe?

Hillis-Miller wskakuje od razu na głęboką wodę. Wszak łatwiej byłoby czytelnika przekonać, iż *Zbrodnia i Kara* czy *Proces* (wspominane zresztą w *On Literature*

re) to książki, które (i dla których) warto czytać. Autor chce jednak pokazać coś więcej – że warto czytać w ogóle, bez względu na lekturę. Przekonuje nas do tego, próbując przeanalizować swoje pierwsze doświadczenie magii literatury, którego doznał, ucząc się czytać z *The Swiss Family Robinson*.

Hillis-Miller uznaje literaturę za magię, a konkretnie za jej „świecką odmianę”. Jako że książka jest o literaturze (*on literature*), autor w trakcie wywodu bezustannie dookreśla roboczą definicję pojęcia. Jej najpełniejszą chyba, a na pewno najbliższą poglądom Hillisa-Millera wersję znajdziemy w połowie książki:

Namacalne dzieło literackie, wyrazy na stronie, [to] materialny obraz wydarzeń, które mają miejsce w jakiejś wymyślonej rzeczywistości w pełni uszczegółowione, czekając, być może bez końca, na ucieleśnienie w słowach. (70)

Literatura jest zatem jedynie niedoskonałą formą odtworzenia owego fikcyjnego świata. Autor szuka podbudowy dla swych twierdzeń u teoretyków i praktyków literatury. Analiza notatek Henry’ego Jamesa, które tłumaczą, dlaczego w *Portrecie damy* pisarz naniósł „setki mniejszych i większych poprawek” (s. 55), a w *Golden Bowl* ani jednej, prowadzi Hillisa-Millera do ciekawego wniosku: to autor ustala relację pomiędzy wyśnionym światem fikcyjnym a tekstem; pozostawia „ślady na śniegu”, po których czytelnik dociera do tego magicznego miejsca. Te ślady to właśnie literatura.

„To poprawianie [rewriting] – zauważa Hillis-Miller – jest jak przekładanie tekstu na inny język” (s. 62). Jednakże obydwie wersje próbują wyrazić to samo i to nie tylko w materii sensu. Autor przytacza słowa Waltera Benjamina podkreślając, iż zarówno tekst jak i tłumaczenie są wyrazem większego, „czystego języka”, „który już niczego nie znaczy i niczego nie wyraża, jako pozbawione ekspresji, kreatywne Słowo, to, które jest rozumiane we wszystkich językach” (cyt. za: s. 63). Literatura jest tym muśnięciem absolutu – przekładem magicznego świata na nasz język.

Hillis-Miller nie zapomina wbrew pozorom o tym, iż Roland Barthes złożył autora do grobu. Nie jest to po prostu istotne dla jego rozważań. Nieważne, kto pozostawił owe ślady na śniegu. To czytelnik je przemierza i zyskuje dostęp do tego magicznego świata. Literatura jest zatem dla Hillisa-Millera rodzajem nie tyle bodźca, co zakodowanego marzenia, do którego czytelnik ma dostęp w akcie konkretyzacji.

Na marginesie można tu dodać, iż takie podejście do problemu autorstwa ściśle koresponduje z tym, co widzimy dziś w nowych mediach. Jak zauważa Siegfried Schmidt:

Poststrukturalistyczna metafora „śmierci autora” zdaje się w sposób zaskakujący materializować w ramach komputerowej komunikacji interaktywnej, gdzie pojedynczy wkład pojedynczego autora jest jedynie znikomym udziałem w (potencjalnie) globalnej grze semiotycznym materiałem.²

^{2/} S.J. Schmidt *How to balance open accounts: Some requirements for a further development of the empirical study of literature*, w: *The empirical study of literature and the media. Current approaches and perspectives*, red. S. Jansen i N. van Dijk, 1998, s. 105-106.

Tekst, zredukowany do znaków na papierze, odgrywa jedynie rolę niedoskonałego nośnika dla wielkiej fantazji... A czyja to fantazja, to już rzecz nieistotna. Odkrycie nazwiska autora na karcie tytułowej *The Swiss Family Robinson* było dla Hillisa-Millera – jak sam przyznaje – „zaczątkiem wyłomu w tej magii” (s. 128).

Ten, mityczny dość, stosunek do literatury jest na pewno atrakcyjny (nie zapominajmy, iż autor w pewnym sensie próbuje czytelnikom „sprzedać” literaturę, zachęcić ich do czytania). Autor odwołuje się tu pośrednio do naturalnego, ludzkiego zamiłowania do zmiany stanów świadomości. Literatura jest tu bramą do innej, wirtualnej rzeczywistości, jakże odrębnej – co Hillis-Miller sumiennie podkreśla – od rzeczywistości namacalnej.

Jaka jest zatem rola tak pojętej literatury we współczesnym świecie? Tu przychodzi z pomocą autorowi Anthony Trollope, pisarz angielski z XIX stulecia. Na podstawie jego zapisków autobiograficznych Hillis-Miller dochodzi do wniosku, że twórczość literacka to po prostu marzycielstwo czy raczej śnienie na jawie (*daydreaming*). Książki są swoistym zapisem większego, rozbudowanego marzenia. Czytanie literatury można zatem zdefiniować jako „pozwalanie komu innemu śnić na jawie dla ciebie (do your daydreaming for you)” (s. 53).

Dochodzimy tu do sedna wywodu Hillisa-Millera, czytanie to proces tworzenia czy raczej odkrywania rzeczywistości wirtualnej. Podobne nastawienie znajdziemy już u Ingardena, w jego koncepcji świata (na pozór „wyśnionego”, tworzonego przez czytelnika w akcie konkretyzacji³). Myśliciele różnią się w tym, iż Hillis-Miller specjalnie tak ujmie tę kwestię, by pokazać konkurencyjność literackich rzeczywistości wirtualnych wobec innych takich rzeczywistości proponowanych przez współczesne technologie. Nie powinna zatem dziwić wszechobecność terminu „rzeczywistość wirtualna” w *On Literature*. Reklamując literaturę autor stwierdza prostolinijnie, że zwyczajnie „rzeczywistości wirtualne są dla ciebie dobre (s. 81). Dlaczego? Po prostu oddziaływanie tych metaświatów determinuje działanie w świecie rzeczywistym” (s. 81). Literatura pełni więc swoje funkcje ekologiczne – uczy nas zachowań przydatnych w świecie rzeczywistym.

Jak to jest więc z tymi światami wirtualnymi i literaturą? Czy rzeczywistość zwrot technologiczny dotyczy jedynie internetu przejmującego funkcje socjalizacyjne, jak widzi to autor *On Literature*? Sięgnijmy po trochę obszerniejsze rozważania Siegfrieda Schmidta, który – próbując wytyczyć drogi empirycznych badań nad literaturą – stawia to pytanie inaczej: jaka jest rola socjalizacyjna literatury w „złożonym kontekście mediów rywalizujących ze sobą i wpływających na siebie wzajemnie”⁴. Niemiecki badacz dostrzega także inne kwestie, wynikające z konfrontacji literatury ze światem elektronicznym, jak choćby tworzenie się nowego typu literatury dzięki internetowemu medium, czy też rola „poety” w mulitme-

dialnym świecie. „Wiadomym jest – zauważa Schmidt – iż większość profesjonalnych pisarzy może zarobić na życie jedynie dzięki pracy dla różnych mediów”⁵. I nie chodzi tu tylko o pisanie do różnych czasopism, lecz o media tak różne jak choćby prasa i film.

Do ciekawszych uwag Schmidta, które jednocześnie korespondują z problematyką wyłożoną w *On Literature*, należy pytanie o „ekwiwalenty dla fikcji literackiej w mediach audiowizualnych”⁶. Niemiecki badacz czyni tu wyraźne rozróżnienie pomiędzy wspomnianą fikcją a rzeczywistościami wirtualnymi, oferowanymi przez nowe technologie. Nie doprecyzowuje go jednak. Wydaje się, że zasadnicza różnica leży tu w udziale odbiorcy w procesie konstruowania fikcji. Dzieło literackie wymaga od czytelnika większego zaangażowania, większej fantazji w procesie konstruowania świata przedstawionego. Nowe media „rozleniwiają” zaś odbiorcę, oferując większe dookreślenie choćby na płaszczyźnie wizualnej. Hillis-Miller tego rozróżnienia nie wprowadza, traktując ów magiczny świat literatury jako rzeczywistość wirtualną.

Interesującym zagadnieniem, niezauważanym przez Hillisa-Millera, są tu także gry video, które powoli zaczynają pełnić rolę, jaką pełniła powieść w XIX wieku – bawią i dostarczają informacji o świecie⁷. Gry komputerowe pozwalają obcować w wirtualnym świecie na nieco innych zasadach. Gracz nie tylko „podgląda” bohatera. Sam jest bohaterem i podejmuje w wirtualnym świecie wirtualne decyzje. Ciekawym przykładem jest tu gra *The Sims*, która jest swoistą grą w życie. Gracz sam dobiera bohatera, buduje mu dom, napotyka znajomych etc. Słowem, sen na jawie do kwadratu. Czy aby jednak na pewno?

Zasadnicza różnica między grami komputerowymi a literaturą polega na tym, że te pierwsze, mimo coraz większej złożoności i zaawansowania technologicznego, nadal pozostają produktami skończonymi. Wolność wyboru jest ściśle ograniczona ilością kombinacji i nic na to nie poradzimy. W wypadku literatury jest inaczej. Jak zauważa słusznie Ingarden, świat przedstawiony dzieła literackiego, owa rzeczywistość wirtualna, wymyka się ostatecznym dookreśleniom. To czytelnik usuwa miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych w akcie konkretyzacji. Różnica między tymi dwoma rodzajami rzeczywistości jest zatem taka, iż to w wypadku gier video, ktoś marzy za nas, natomiast w wypadku dzieła literackiego – jedynie pomaga marzyć. To czytelnik prowadzony literą tekstu kreuje ów świat fikcyjny⁸.

Wracając do *On Literature*, ta zgola metafizyczna czy raczej wirtualna wizja zdaje się stać w sprzeczności z nauką o literaturze. Wszak Hillis-Miller nie jest

^{3/} R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960, s. 286.

^{4/} S. Schmidt *How to balance...*, s. 105.

^{5/} Tamże, s. 106.

^{6/} Tamże, s. 105.

^{7/} Dziękuję dr Joyce Goggin za to spostrzeżenie.

^{8/} Literatura pisana w drugiej osobie, jak gry książkowe, byłaby przypadkiem granicznym, którego nie będę tu omawiał.

czarnoksiężnikiem tylko naukowcem. Sam tego zresztą nie kryje podkreślając, iż kilkuletnie studia fizyczne rozbudziły w nim zamiłowanie do dochodzenia do prawdy. Jak łączy zatem te sprzeczności? Wprowadzając dychotomiczne rozróżnienie typów lektury na czytanie *allegro* i *lento*, które wyznaczają podejście czytelnika do tekstu.

Lektura w tempie *allegro* to czytanie szybsze, magiczne, „niewinne”. Lektura *lento* jest zaś systematyczna i „demistyfikująca”. Jest to podejście badacza, który zwraca uwagę na figury retoryczne oraz na sposób, w jaki dzieło przekazuje „poglądy na tematy klasowe, rasowe czy na relacje gender” (s. 123). Hillis-Miller nie ukrywa swoich sympatii, zaznaczając, iż „dobre czytanie to powolne” czytanie. Problem w tym, że pozbawione jest ono tej magii, o której tyle pisał. I nie można z tym nic zrobić, gdyż owe „aporie czytania” są alternatywne. „Jak można czytać *allegro* i *lento* jednocześnie – pyta Hillis-Miller – łącząc te dwa tempa w niemożliwy taniec czytania, które jest szybkie i wolne zarazem” (s. 122)?

Podobna klasyfikacja nie jest niczym nowym, warto wspomnieć choćby o bliźniaczym rozróżnieniu na interpretację i użycie tekstu, proponowanym wcześniej przez Umberta Eco. Ciekawe są natomiast konsekwencje tej dychotomii dla tez wykładanych w *On Literature*. Cała magia literatury odnosi się wszak do czytania *allegro* – tą jedną dychotomią Hillis-Miller odrywa swoje tezy od praktyki akademickiej. *The Swiss Family Robinson* również pada ofiarą tej dychotomii. Czytając ten tekst *allegro*, w wieku lat pięciu autor doznał zauroczenia i pokochał tę książkę za liczne marzenia, które snuł podczas lektury. Dziś, 65 lat później, czyta tę książkę w tempie *lento* i skupia się na wątkach oświeceniowych, problematyce przekładu i, co wcale nie było dlań istotne w dzieciństwie, oczywistym nawiązaniu do *Przypadków Robinsona Crusoe*. Magia pryska.

Warto zadać na koniec pytanie, czy nie jest to aby schemat nazbyt uproszczony. Wszak każdy krytyk czy historyk literatury jest przede wszystkim czytelnikiem. Nawet jeśli podejdziemy do lektury z nastawieniem badawczym, tekst może nas nagle porwać do kuszącego tańca w rytmie *allegro*, bo to jest właśnie magia literatury. Kiedy zatem pojawia się moment refleksji krytycznej? Czy należy ona do aktu lektury czy raczej do procesu myślowego przetwarzania materiału? Zapewne jedno i drugie... I znów ta magiczna niekonkretność.

Nie jest zatem *On Literature* projektem metafizycznej teorii literatury. Odczytanie „magiczne” w tempie *lento* to też nie żaden postulat metodologiczny, lecz raczej forma zachęty dla czytelników nieprofesjonalnych, by korzystali z czaru wirtualnych rzeczywistości. Książka Hillisa-Millera przypomniała mi ciepły głos Piotra Najstuba, który przed laty reklamował wraz z Jackiem Żakowskim program *Tok Szok* słowami: „Oglądajcie, naprawdę warto”. W uszach mi brzmi ciepły głos Hillisa-Millera: „wirtualne rzeczywistości są dla ciebie dobre...”. Jest w tym coś z elegijnego westchnienia za utraconą wraz z przeczytaniem ostatniej powieści bez ołówka w dłoni niewinnością lektury.

Rozmowy

„Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”.

Z Sergem Doubrovskim rozmawia Anna Turczyn

Serge Doubrovsky urodził się w Paryżu w 1928 roku. Jest autorem powieści: *Le Jour S* (1963), *La Dispersion* (1969), *Fils* (1977), *Un amour de soi* (1982), *La vie l'instant* (1985), *Le Livre brisé* (1989, Prix Médicis), *L'après-vivre* (1994), *Laissé pour conte* (1999, Prix de l'Écrit intime) oraz dzieł teoretyczno-krytycznych: *Corneille ou la dialectique du héros* (1964), *Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité* (1966), *La Place de la Madeleine: Écriture et fantasme chez Proust* (1974), *Parcours critique: essais* (1980), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* (1988). Początkowo związany był z ruchem „Nouvelle critique”, potem zwrócił się ku psychoanalizie. Jej wpływ wyraźnie zaznacza się w jego powieściach od połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to Doubrovsky nazwał i zdefiniował na czwartej stronie okładki *Fils*’a pojęcie „autofikcji”¹. Jest profesorem literatury francuskiej na uniwersytecie w Nowym Jorku Mieszka we Francji i w Stanach Zjednoczonych.

ANNA TURCZYN: *W roku 1966 był pan już autorem: powieści Le Jour S i dzieła Corneille ou la dialectique du héros. Był to czas gorących dyskusji w świecie literac-*

^{1/} S. Doubrovsky *Fils, roman*, wyd. I, Edition Galilée, Paris, 1977. Nota od autora na czwartej stronie okładki: „Autobiografia? Nie, to przywilej zarezerwowany dla ważnych tego świata, u schyłku ich życia, w pięknym stylu. Fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych; jeśli się chce, autofikcja, zawierzenie języka przygody – przygodzie języka...” („Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage...”).

kim. *Pańska książka* Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité, wtedy właśnie wydana, stała się również głosem w polemice. Jakie stanowisko przyjął pan wobec krytyki Raymonda Picarda? Jaki był pański stosunek do Barthes'a?

SERGE DOUBROVSKY: Porusza pani kwestię nieco już odległą, bo *Pourquoi la Nouvelle critique* została wydana w 1966 roku i właściwie już nie zajmuję się taką krytyką. Jednak spróbuję odpowiedzieć.

W tamtym czasie „krytyka literacka” była obiektem wielkich dyskusji teoretycznych we Francji. Nie da się tego porównać z sytuacją współczesną. Istniała wtedy „tradycja uniwersytecka” – przykładem jest Raymond Picard – sięgająca końca XIX wieku albo nawet wcześniej. Była to tradycja francuska, która polegała na objaśnianiu książki w oparciu o życie jej autora, o to, co się o nim wie, próbująca wyjaśnić, jak książka została „wyprodukowana” przez to życie. W 1966 nastąpiła totalna reakcja na taki rodzaj krytyki. Ten ruch właśnie nazwano „nową krytyką” (*la nouvelle critique*) – jest to termin bardzo szeroki, jak *nouveau roman*. W Cerisy-la-Salle odbyła się wtedy wielka konferencja pod kierunkiem Georges’a Pouleta, poświęcona nowym drogom krytyki literackiej, w której i ja brałem udział. Chcieliśmy postrzegać literaturę już nie jako rezultat życia historycznego, czy historycznych realiów epoki, już nie z perspektywy życia autora, ale z punktu widzenia teorii dotyczących natury pisma. Z jednej strony przez strukturalizm: objaśnianie dzieła w oparciu o funkcjonowanie struktury jego języka, często z uwzględnieniem antropologii, lingwistyki. Nauki humanistyczne bardzo inspirowały pewną część „nowej krytyki”. Jednak nie mnie. W *Pourquoi la Nouvelle critique* podjąłem tę kwestię z punktu filozoficznego – byłem wtedy uczniem Sartre’a, trochę egzystencjalistą. Dla mnie książka stanowiła sposób przedstawienia konkretnej egzystencji, stąd wybrałem taką metodę analizy. Na przykład w *Corneille ou la dialectique du héros*, mojej pracy doktorskiej, próbowałem pokazać, jak ewolucja teatru Corneille’a, ogromna i nieredukowalna do czterech najslawniejszych sztuk, ale obejmująca ponad trzydzieści dramatów, wyjaśnia się w oparciu o schemat, który Hegel zdefiniował jako dialektykę pana i niewolnika (*maître et esclave*). Było to podejście filozoficzne. Chciałem w ten sposób określić bohatera-herosa jako tego, który przezwycięża swój strach przed śmiercią w konfrontacji z Innym i staje się panem, jeśli ów Inny się boi i akceptuje swoje podporządkowanie. Jest to przestrzeń dialektyki, ustawienia naprzeciw, gdzie każdy ryzykuje swoje życie. To porusza cały teatr Corneille’a. Można by więc powiedzieć, że ja wyszedłem z punktu filozoficznego, inni od nauk humanistycznych.

Roland Barthes – to człowiek wszystkich punktów widzenia, z ogromnym, wszechstronnym wykształceniem: raz był lingwistą, to znowu antropologiem. Jego znakomita książka *Sur Racine* była czysto literacką refleksją o sensie tragedii u Racine’a, bez mówienia o życiu Racine’a. To było studium tekstu.

Myszę, że to, co naprawdę wyróżnia krytykę uniwersytecką, włączając Picarda, żywą zresztą i dziś, to rozumienie literatury w oparciu o historię literacką, na którą składa się i historia indywidualna osoby, i historia czasu. Przeciwnie, cała „nowa krytyka” z różnymi wariantami, bo w sumie każdy widział rzeczy z własnej

perspektywy, pojmowała tekst sam w sobie, tekst przede wszystkim. Wiadomo, że istnieje tekst i autor, ale tekst jest zawsze bardziej donośny, odrębny od autora. Wszystko stało się na wskroś tekstualne, z ujęciem punktu widzenia filozofii albo humanistyki. To właśnie wyróżniało „nową krytykę” lat sześćdziesiątych. Wtedy była to wielka walka intelektualna, dzisiaj już nie ma zwyczaju bicia się o to, jak krytykować; po prostu każdy profesor ma swoją metodę. Stara tradycja historyczna czy historyków również ma swoje miejsce, ale dzisiaj jest już bardziej subtelna, „rozumna” niż w przeszłości.

A.T.: Z pańskich książek wynika, że świetnie pan zna psychoanalizę od strony teorii i praktyki. „Stosuje” ją pan jako metodę krytyczną, jako sposób analizy tekstów literackich. Analizuje pan Prousta, Sartre’a, siebie. Jak zaczęła się pańska przygoda z psychoanalizą?

S.D.: To dobre pytanie. Wiedza, którą mam, i użytek, jaki z niej robię, są wynikiem przede wszystkim doświadczenia osobistego. W 1968 roku umarła moja matka. To spowodowało u mnie straszną depresję i poddałem się analizie, która z przerwami trwała prawie 10 lat; mój analityk² pozwalał mi wyjeżdżać na parę miesięcy do Francji, nie wymagał stałej obecności. Zaczęło to mieć duży wpływ zarówno na moją krytykę literacką – słusznie przywołuje pani Prousta, Sartre’a³ – jak i na moje powieści. Jednocześnie na przykład zanalizowałem krytycznie *Les Mots* i zastosowałem w jednej z moich książek⁴ całą serię „psychoanaliz” Sartre’a, zainspirowany właśnie takim podejściem.

Chciałbym jednak dorzucić, że to nie tylko doświadczenie osobiste pchnęło mnie w kierunku psychoanalizy. To również lektura dzieł Freuda, do której zaprzęgam się, kiedy poślubiłem Austriaczkę⁵. Nauczyłem się niemieckiego i choć nigdy nie mówiłem bardzo dobrze po niemiecku, z winy mojej matki, to mogłem czytać Freuda w oryginale. Zatem interesuje mnie to nie tylko od strony praktyki. W tamtym czasie studiowałem świeżo wydane *Écrits* Lacana. Byłem w tym nurcie od strony praktyki jako pisarz i na planie teorii jako krytyk. Wówczas oddaliłem się już od filozoficznej analizy, takiej jak w *Corneille ou la dialectique du héros*. Podjąłem nowy rodzaj krytyki, inspirowany psychoanalizą, a początek tej „przygody” to początek mojej analizy w marcu 1968 roku.

2/ Analitykiem tym był mieszkający w Nowym Jorku Robert Akeret. Autor m.in. książki przetłumaczonej na język francuski jako: *À quoi sert la psychanalyse?* (1998), gdzie jedną z postaci jest francuski pisarz i krytyk Sacha Alexandrovitch – chodzi oczywiście o Serge’a Doubrovskiego. Akeret w *À quoi...* pokazuje pisarza jako egocentryka i potwora, przedstawia również szczegóły z jego psychoanalizy. Doubrovsky natomiast pisze o swoim analityku przede wszystkim w *Fils, Un amour de soi, Le Livre brisé*.

3/ *La Place de la Madeleine: Écriture et fantasme chez Proust* (1974); *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* (1988).

4/ Chodzi o *Le Livre brisé* (1989).

5/ Tragicznie zmarła żona Ilse, z którą pisarz mieszkał w Stanach Zjednoczonych.

A.T.: *Czy można więc powiedzieć, że to psychoanaliza, w teorii i praktyce, odwiodła pana od filozofii i dialektyki i skierowała ku pisaniu autofikcji?*

S.D.: O psychoanalizie powiedziałem na początku, że było to doświadczenie konkretnej analizy, które pozwoliło mi zobaczyć własne życie i własny tekst w określonej perspektywie: chodzi o pragnienie pisania. W pewnym sensie pisanie autofikcyjne narodziło się z tego wpływu, ale nie do końca. Nie jest tak, że dla mnie pragnienie pisania w sensie literackim zaczyna się od psychoanalizy. Dowód na to: moja książka, przez panią przywołana, *Le Four S* z 1963, a więc na kilka lat przed „wejściem w analizę”. Kiedyś znalazłem w moich papierach zapiski z wczesnej młodości. Jest wśród nich jedna powieść, opowiadająca historię w części wyjętą z mojej biografii, jednak z innym nazwiskiem bohatera. Powieść ta, co ciekawe, nosi tytuł *Jeden przeciwko drugiemu* (*L'un contre l'autre*). Myślę, że wszystkie moje późniejsze książki można by zebrać pod takim właśnie tytułem...

Zatem pragnienie pisania zawsze było obecne i jest ono wcześniejsze wobec doświadczenia analizy. Ale to właśnie doświadczenie analizy pozwoliło mi zorientować moje pisanie ku temu, co nazwałem autofikcją.

A.T.: *W artykule Autobiographie/Vérité/Psychanalyse pisze pan, że podejmuje się jako krytyk analizy swojego tekstu. Czy autokrytyka koresponduje z autoanalizą?*

S.D.: Tak, oczywiście. Kiedy przeprowadza się swoją własną analizę, robi się autoanalizę. Ale chociaż to mój tekst, to wobec niego zachowuję się tak samo, jak wobec tekstu kogoś innego: próbuję odsłonić jego funkcjonowanie, jego założenia. Zresztą w tym artykule piszę o *Fils*, czyli o moim pierwszym „autofikcyjnym” wyznaniu, które mogłem opublikować. A historia tej publikacji jest całkiem nadzwyczajna. Chciałbym tylko dorzucić słowo: to książka, wydana w 1977, pod nazwą *Fils*/Syn lub *fils*/wątki, nitki. Jest to tytuł, jak mówią krytycy, niewymawialny i nieprzetłumaczalny, dwuznaczny: to może być pierwsze, albo drugie. *Fils* właśnie wprowadził słowo autofikcja. W rzeczywistości książka ta jest zredukowaną formą potwornej pracy, zatytułowanej zresztą *Potwór* (*Monstre*), powieści na 2600 stron! Oczywiście, wydawca odmówił takiej publikacji. Zredukowałem powieść do 1000 stron, ale była jeszcze za długa, więc zredukowałem do 500 stron. To dopiero przestało niepokoić wydawcę i obecnie książka istnieje w kolekcji Folio i Gallimard. Interesujące jest to, że dzisiaj krytyka genetyczna, jeden z kierunków młodej krytyki francuskiej, badająca genezę tekstu, zajęła się moimi brulionami. Krok po kroku porównują kolejne wersje *Potwora*. Tydzień temu dowiedziałem się, że udało im się sklasyfikować i wydzielić kolejne etapy. Wykonali niewiarygodną pracę, ponieważ umieściłem mój rękopis w pudełkach, które znajdowały się w Nowym Jorku, Anglii i Paryżu w całkowitym rozproszeniu. Próbowałem im sprowadzić to tylko, co możliwe. Teraz ja sam będę mógł przeczytać pierwotną wersję mojego tekstu: któregoś dnia usiądę przed ekranem, bo jest tego aż 7 CD! Ten rodzaj pisania to nieprzerwana, niepublikowalna, niekończąca się praca. Myślę, że to bezpośredni wpływ psychoanalizy, bo jak mówi Freud: „analiza zakończona, nie-skończona”. Analiza nigdy się nie kończy.

Autokrytyka odpowiada autoanalizie. To, co mnie interesuje w ponownym odczytaniu krytycznym, to mniej ja sam – moje „auto”, to tekst: dlaczego i jak został on napisany. Nie robię komentarza, żeby się podsumować. Mój autokomentarz to analiza tekstu, tekstu napisanego przeze mnie, który próbuję czytać obiektywnie, jakby to był tekst innego.

A.T.: *A zatem krytyk – autor w jednym ciele. W przyjaźni czy raczej „jeden przeciwko drugiemu” (l'un contre l'autre)?*

S.D.: To relacja nadzwyczaj złożona; starałem się to pokazać, odpowiadając na wcześniejsze pytanie. W *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse* chciałem odczytać *Fils* tak, by wyjaśnić naturę gatunku, który nazwałem i zdefiniowałem jako autofikcję: „fikcję, wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Ale rzeczywistość okazała się dużo bardziej złożona. Jeśli krytyk „użył” w pewnym sensie autora, zbadał swój tekst i próbował go zdefiniować, to autor „posłużył się” krytykiem, by napisać swoją powieść, ponieważ we wszystkich moich tekstach obecne jest jakieś dzieło literackie. Jestem profesorem literatury. I konsekwentnie: *Fils* kończy się długą analizą finału *Fedry* Racine’a – słynnym opowiadaniem Teramenesa, w *Un amour de soi* już w samym tytule zawarta jest aluzja do Proustowskiej postaci – Swanna: „un amour de Swann”, w *Le Livre brisé* to Sartre – on i jego tekst, co stanowi jakby jedną z moich postaci. Myślę, że to podwójna gra. Są momenty, w których krytyk patrzy na tekst jak na tekst Innego, próbując pojąć jego funkcjonowanie; ale są i takie, kiedy pisarz krytykuje, analizuje postać ze swojej książki. To działa absolutnie w dwa kierunki; autokrytyka odpowiada autoanalizie podwójnie.

A.T.: *Psychoanaliza czyni pojęcie „szczerłość” bardziej skomplikowanym. Zwykło się nawet powtarzać freudowski banal o tym, że mówi się więcej, niż chce się powiedzieć. Co zatem ze szczerością w autobiografii?*

S.D.: Porusza pani olbrzymi problem. Autobiografia w sensie, w jakim rozumiemy ją współcześnie, narodziła się z *Wyznaniem* Rousseau, w XVIII wieku. Wcześniej oczywiście było wielu, którzy pisali o sobie, ale na przykład Cezar w *Wojnie galijskiej* pisał o sobie Cezar, albo generał galijski. Nie opowiada tam ani o swoich osobistych historiach, ani o swoim romansie z Kleopatry. Wielu pisało wspomnienia: Saint-Simon opowiada historie z dworu Ludwika, ale nie mówi o swoich własnych uczuciach, miłościach. Istnieją wspomnienia ludzi sprawujących ważne funkcje polityczne – na przykład *Wspomnienia* kardynała Retza, który większą wagę przywiązuje w nich do wydarzeń zewnętrznych niż do swoich własnych przeżyć. Być może chodziło bardziej o zrozumienie swojej epoki. Joinville w średniowieczu opowiadał historię swojego czasu, nie mówiąc nic o swoim życiu osobistym i intymnym. Natomiast Montaigne złamał tę zasadę „prawego człowieka” (*honnête homme*), jak wówczas mawiano, zasadę „nie mówienia o sobie”. Z uwzględnieniem wszystkich przyczyn historycznych, to w XVIII wieku pojawił się termin jednostki (*individu*) w sensie nowoczesnym. I Rousseau otwiera taki typ pisania, który wcześniej nie istniał. Raz jeszcze powtarzam, że nie znaczy to, iż był pierwszym,

który pisał o sobie, ale jako pierwszy zrobił to w ten sposób: odsłonił się zupełnie. Jest coś szalonego w tym przedsięwzięciu: gdy Rousseau mówi, powołując się na Boga, że szczerze wyznał wszystko dobro i zło, że miał momenty, kiedy był szlachetny, ale miał i takie, kiedy był nikczemny. To nadzwyczaj mocne, jeśli mówi się tak o sobie. Zatem szczerść jest fundamentem autobiografii. Szczerść to patrzeć na samego siebie i opisanie siebie takiego, jakim się siebie postrzega. Stendhal oczywiście jak najbardziej przynależy do tej szkoły, gdyż się analizuje, pokazując różne strony swojej osobowości. Chateaubriand w *Mémoires d'outre – tombe* pisze o wspomnieniach pana Chateaubrianda, nawet wtedy, gdy jako polityk przedstawia politykę swojej epoki. Jego wspomnienia są zarazem wspomnieniami w sensie starożytnym i nowoczesnym. George Sand w *Histoire de ma vie* kontynuuje tę tradycję, dalej Goethe w *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*. Rousseau powiedział: „Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu – to prawda – i nie będzie miało naśladowcy” – w tym się zupełnie pomylił. Po jego publikacji wszyscy zapragnęli napisać swoją autobiografię. Ten fenomen powstał we Francji i natychmiast ogarnął całą Europę. Casanova, Quincey...

A.T.: *A jeśli chodzi o szczerść w kontekście psychoanalizy. Jak należy czytać swój tekst, aby odsłonić prawdę? Jaka jest technika jej poszukiwania?*

S.D.: Psychoanaliza uczyniła szczerść dużo bardziej złożoną. Pokazała, że można mylić się w stosunku do samego siebie. Pojęcie klasycznej autobiografii ufundowanej na szczerści, przestaje funkcjonować w XX i w XXI wieku. Ma pani całkowicie rację w tej kwestii. Jak należy ująć siebie, aby odsłonić prawdę? Istnieje kilka odpowiedzi. Po pierwsze: nigdy się jej nie odsłoni. Po drugie: można jedynie opowiadać fantazmaty na swój temat, iluzje, wyobrażenia o sobie. Czasem demaskuje nas spojrzenie bliźnich. Przykład: istnieje w Paryżu czasopismo *Moment littéraire*. Do każdego numeru dołączane jest *dossier* poświęcone jakiemuś pisarzowi. Zeszłego lata byłem tegoż przedmiotem. Powiedziano mi, że nie chcę artykułu o moich książkach, ale pragną, aby jeden z moich przyjaciół powiedział co o mnie myśli, jak mnie widzi. Michel Contat napisał kilkadziesiąt stron, całkiem godnych uwagi, o tym jak mnie poznał. Byłem zdumiony! Dowiedziałem się, że podczas konferencji na jednym z kanadyjskich uniwersytetów, robiłem fochy, spóźniłem się, wyszedłem wcześniej w towarzystwie jakiejś dziewczyny. Nigdy tego nie zrobiłem! A jednak. Moje osobiste wspomnienia zostały całkowicie zakwestionowane przez spojrzenie mojego przyjaciela. Gdzie jest prawda? Każdy decyduje sam. Ja posłużyłem się tym, czego dowiedziałem się o sobie podczas analizy, co oczywiście nie znaczy, że moja własna interpretacja mnie samego jest najlepsza i najwłaściwsza. Raczej odwrotnie – teraz właśnie stałem się dużo bardziej otwarty, ponieważ nie chodzi tu o zastanawianie się czy jestem szczerzy, czy nieszczerzy, ale o to jak opowiadam moje historie, o to jak one się artykułują. Nie odrzucam całkowicie pojęcia „szczerść” – nigdy świadomie nie napisałem kłamstwa. Chcę być szczerzy o tyle, o ile chciałbym nadać mojemu tekstowi pewną prawdę. Nie mówię prawdę całkowitą, całą prawdę (*la vérité*), bo w taką nie wierzę. Pewna prawda to dla mnie technika. Jakiej techniki używam

w poszukiwaniu prawdy? Stosuję to, czego sam się nauczyłem w moim doświadczeniu jako podmiotu analizy: włączam do mojej autoanalizy to, czego dowiedziałem się od innych. W ten sposób staje się ona „hetero-analizą”.

To zresztą centralny problem „pisanie o sobie” (*écriture de soi*) w XX wieku. Myślę, że Michel Leiris był pierwszym pisarzem znającym doświadczenie analizy. Umieszczał w swoich tekstach sny, próbował zrozumieć siebie na podstawie figur kobiecych, jak Lucrece. Chciał przemierzyć swój tekst, próbując zrozumieć siebie mniej dzięki analizie, a bardziej poprzez naturę swoich fantazmatów. Zrozumiałe jednak, że dzięki temu, iż poddał się psychoanalizie, stał się bardziej wyczułony na fantazmat.

A.T.: *Czy zastanawiał się pan nad granicami prawdy, naszej prawdy i prawdy naszych bliźnich? Czy fikcja byłaby jej rozwinięciem, ograniczeniem, czy może zaprzeczeniem? A może fikcja jest próbą na-pisanie prawdy?*

S.D.: Nie pretenduję do pisania prawdy ani o sobie, ani o innych. Chcę pisać to, co mi się ukazuje w następstwie analizy i „wobec bliźnich” (*pour autrui*). Dlatego nie napisałem o autofikcji: „historia albo opowiadanie wydarzeń i faktów”, ale: „fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Słowo „fikcja”, które wzbudza wiele dyskusji, miałoby tutaj podkreślić, że coś rozgrywało się w określony sposób, ale dialogi na przykład zostały wymyślone. Nikt nie nagrywa swoich znajomych, przyjaciół, kobiet, z którymi żyje; pisanie dialogów jest powieściową kreacją. Wprowadzając słowo „fikcja”, postawiłem, nie rozwiązałem, ale postawiłem problem dzisiejszej „znajomości siebie”: „opowiadanie o sobie”, „pisanie o sobie” stało się przypadkowe i hipotetyczne. Stąd fikcja, fikcja niebędąca kłamstwem, to dla mnie istota rzeczy.

W tytule autobiografii Goethego pojawiają się słowa: *Dichtung und Wahrheit*, gdzie *Wahrheit* znaczy prawda, a *Dichtung* tłumaczy się na francuski – poezja, ale w czasowniku – opowiadać historie⁶. Zatem jedno słowo oznacza jednocześnie najszlachetniejszy z rodzajów literackich – poezję i opowiadanie wszystkiego, co tylko da się opowiedzieć.

Sądzę, że należy dotrzeć do istoty rzeczy: czym jest „fikcja o sobie”? Osobiście chciałbym o tym napisać. To będzie moja następna książka, nad którą pracuję.

A.T.: *Czym więc jest autofikcja?*

S.D.: Słowo to było kwestionowane i atakowane przez takich krytyków jak Genette, którzy orzekli, że jest sprzeczne i że nie można w ogóle mówić o „fikcji wydarzeń rzeczywistych”. jednak to właśnie słowo, uznane za absurd, obecnie znajduje się w słowniku Larousse’a i Roberta. Autofikcja weszła do języka, jest słowem używanym. Muszę jednak przyznać, że trochę bezmyślnie: jest autofikcja

^{6/} W tłumaczeniu polskim *Dichtung und Wahrheit* to *Zmyslenie i prawda*. Por. J.W. Goethe *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, t. 1-2. przeł. A. Guttry, PIW, Warszawa 1957.

w kinie, autofikcja w malarstwie, autofikcja we wszystkich sztukach... Nie ma artykułu w piśmie literackim, w którym nie byłoby autofikcji. Mimo że ciągle słowo „autofikcja” pozostaje niejasne, to jednak istnieje na nie ogromna potrzeba, dlatego, że autobiografia, według mnie, nie odsłania tego, który chce się opowiedzieć, siebie opowiedzieć.

Jeśli mi pani pozwoli, to chciałbym przedstawić ten problem od strony technicznej. Philippe Lejeune w swoim kanonicznym studium *Pakt autobiograficzny* pokazał, że we wszystkich autobiografiach klasycznych istniał podwójny pakt. „Ja, niżej podpisany” (*je soussigné*), czyli potwierdzenie tożsamości autora, narratora i bohatera: Rousseau w *Wyznaniach* mówi o Janie Jakubie i o Rousseau, i to Jan Jakub Rousseau opowiada historię Jana Jakuba Rousseau. Następnie „odpis zgodny z oryginałem” (*copie conforme*), gdzie Lejeune jest bardziej ostrożny, bo to mniej pewne: „powiem prawdę, całą prawdę i tylko prawdę”, albo: „będę opowiadał rzeczy tak, jak się wydarzyły”, niż „ja, niżej podpisany”. Zatem jaka byłaby różnica między autofikcją współczesną a autobiografią klasyczną?

Samo pojęcie podmiotu stało się bardziej skomplikowane, nie tylko z racji psychoanalizy, ale i innych nauk humanistycznych, jak antropologia Lévi-Straussa. Wszystkie współczesne badania usiłują zdekonstruować to, co biograf chce skonstruować, czyli swój obraz, obraz siebie (*image de soi*), który byłby logiczny i prawdziwy. W autofikcji nie chodzi o opisanie historii swojego życia – Rousseau zaczął: „Urodziłem się w 1712 roku z ojca Izaaka Rousseau obywatela Genewy...” i następnie rozwijał swoje życie w etapach, aż do punktu, w którym jako autor dogania własne życie. Rousseau chce wyjaśnić, jak stał się Janem Jakubem Rousseau, Chateaubriand – Chateubriandem. Autofikcja zrywa z taką techniką: opowiedzieć można tylko fragmenty, jedynie pasaż ze swojego życia. Nie ma porządku chronologicznego. Chronologia nie obejmuje przecież nigdy finału biografii klasycznej – momentu śmierci autora. Porządek chronologiczny jest porządkiem genetycznym, pokazuje, jak dana osoba stała się sobą samą. Autofikcja zrywa zatem z chronologią.

Jeśli zaś chodzi o termin, to ja tylko stworzyłem słowo, absolutnie nie wynalazłem rzeczy. Wystarczy bowiem wziąć książkę Colette *La Naissance du jour* wydaną w 1928 roku. Jest to historia życia pięćdziesięcioletniej kobiety mieszkającej w Saint-Tropez, w pięknym domu, w otoczeniu sąsiadów, z których jeden – młodzieniec około trzydziestki – zakochuje się w niej. I nagle ów młody człowiek zwraca się do niej: Madame Colette, mówi: „pani napisała *Claudine*”. Wszystkie inne postaci mają rzeczywiste nazwiska – są to ludzie znani, żyjący. A mimo to na okładce widnieje: powieść. To fascynujące. Colette opowiada historię fałszywą. Przedstawia się jako dama obdarzona określoną mądrością, rozumiejąca, że pięćdziesięcioletnia kobieta z jej epoki powinna się wyrzec miłości do młodszego od niej mężczyzny. Zresztą jest to temat obsesyjnie powracający w jej dziełach. Niespodziewanie wymyśla ona postać, która nazywa się Colette i która nie jest jej odbiciem, „odpisem zgodnym z oryginałem”, nie jest Colette w momencie, w którym pisze swoją powieść. Ale która jest przecież prawdziwa, bo miłość do młodszych

mężczyzn jest obsesją samej Colette. Ona gra z sobą samą. Jest to fikcja, ale wydarzeń ściśle rzeczywistych. Zawsze była opętana przez fenomen wieku: kochała przecież syna swojego drugiego męża, który miał 17 lat. To prawda.

Jak mówić o sobie? W jakiej formie, niebędącej opowiadaniem linearnym, chronologicznym, objaśniającym jak w autobiografii klasycznej? Można napisać powieść, która jest prawdziwa i nie jest prawdziwa w sensie refleksji, obrazu, ściślejszej zgodności z wydarzeniami rzeczywistymi. „Pisanie o sobie” nie jest kopiowaniem rzeczywistości. W moim własnym przypadku, w *Fils*, gdzie jest rzeczywistość? Sny, które narrator opowiada swojemu analitykowi są prawdziwe, wzięte z notatnika – mój analityk rzeczywiście prosił mnie o zapisywanie snów w notatniku. Kiedy pisałem książkę, naprawdę miałem taki sen^{7/}. Prawdziwe są historie, które opowiadam. Śmierć mojej matki, list od mojej siostry, w którym opisuje mi ona śmierć naszej matki w szpitalu, ja nie mogłem być wtedy przy nich. Umieściłem jej tekst rzeczywisty, jej prawdziwe opowiadanie tamtego zdarzenia. Narrator prowadzi wykłady o Racinie – miałem wykłady o Racinie. Byłem wówczas młody, po wykładzie spotykałem się z bardzo piękną studentką, to również prawda. Nazwałem ją Marion, w rzeczywistości nazywała się Mary Anne. Można tak kontynuować: opowiadanie z dzieciństwa o wojnie, wizyta z matką na cmentarzu amerykańskim, wszystkie myśli, które wtedy mieliśmy – byłem z moją matką na tym cmentarzu. Wszystko to jest prawdziwe, ale nie skonstruowane na sposób rozwijającej się opowieści. Pomyślałem tę opowieść jako jeden dzień z życia postaci, która nazywa się Julien, potem Julien Serge i wreszcie Doubrovsky, Profesor Doubrovsky. Używam nazwiska, by ustanawiać etapy mojej historii w związku z różnymi aspektami mojej podmiotowości. Ten dzień nigdy nie istniał, jest całkiem fikcyjny. Całkiem fikcyjne są pewne dialogi. Nie nagrywałem tego, co ludzie mówili. Książka się zaczyna, narrator się budzi, nie wie, ani kim jest, ani gdzie. Następuje seria fleszów, przywołujących wspomnienia, które mam. Bohater otrzymał poprzedniego dnia list od młodej kobiety, do której czuł ogromną namiętność. To rozpoczyna całą serię skojarzeń. W rzeczywistości dzień, w którym otrzymałem list od tej kobiety, nie poprzedzał dnia, w którym analizowałem fragment z Racine’a. Ale ona pisała do mnie od czasu do czasu, a zatem to wcale nie jest kłamstwo. To sposób powtórzenia mojej historii z elementami ściśle prawdziwymi i jednocześnie całkowicie fikcyjnymi, w stopniu, w jakim ustawiam je razem. W *Un amour de soi* zawarłem prawdziwą historię moją i mojego kolegi z Uniwersytetu Columbia; niczego nie

7/ Chodzi o sen przywoływany wielokrotnie w *Fils*, sen, który jednocześnie stanowi punkt wyjścia seansu analitycznego: „Na plaży (w Normandii?) w pokoju hotelowym. Jestem z kobietą. Przez okno patrzymy na plażę. Mówię: «Jeśli tylko byłoby słońce, moglibyśmy popływać». Nagle widzimy rodzaj potwornego zwierzęcia wychodzącego z wody i pełzającego po piasku (głowa krokodyla, tułów żółwia). Chcę strzelić do zwierzęcia, mimo że mam tylko pistolet na kulki, taki jak w dzieciństwie. Ale ktoś otwiera okno z tyłu i wrzeszczy na zwierzę, które pełzając wraca do wody. Jestem wściekły, że nie mogłem ...that I did not have a chance... że nie miałem okazji strzelić”, (*Fils*, s. 85-86, 240).

wymyśliłem, z wyjątkiem sposobu, w jaki ją opowiadałam. Nie jest to więc żadna fotografia wydarzeń rzeczywistych, chociaż cytuję prawdziwy list. Ja piszę tekst. Myślę, że to właśnie wyróżnia autofikcję od autobiografii. Nie opowiadałam mojego życia, tylko p i s z ę t e k s t, w którym jest ono obecne jako temat. Reguły następstwa, logiki dyskursu i chronologii zostają obalone. W większości tekstów, w których autor mówi o sobie, jak na przykład Duras w *La Douleur*, ewidentnie obecny jest element całkowicie fikcyjny. Duras miesza osoby prawdziwe z postaciami ze swoich powieści. Wszystkie możliwości są dopuszczalne. Słowo „fikcja”, przeciwnie do tego, co mogłoby sugerować, nie przeszkadza książce być powieścią prawdziwą (*roman vrai*). Niektórzy, jak czytałem ostatnio w pewnym piśmie literackim, mówią, że to, co Serge Doubrovsky nazwał autofikcją, jest powieścią autobiograficzną. Nie chcę odrzucać tej krytyki, ale autofikcja nie jest powieścią autobiograficzną. Powieść autobiograficzna to powieść, w której autor opowiada historię, jakie mogły częściowo mu się przydarzyć, ale pod innym nazwiskiem. *Adolphe* Benjamina Constanta to nie jest Benjamin, to Adolphe; a kobieta nie jest Madame de Staël. To, co dla mnie jest istotne, to ustanowienie siebie jako jednej z postaci tekstu; zgadza się to też z porządkiem autobiografii. Autor nie może trzymać się na zewnątrz i stamtąd opowiadać. Jest w swoim tekście przez obecność swojego własnego nazwiska. Kiedyś na spotkaniu z młodymi pisarzami dyskutowaliśmy o tym. Mimo że piszą oni w oparciu o swoje życie, to jednak nie umieszczają swoich nazwisk w tekście. Dla mnie – powiedziałem im – to, co wy piszecie jest „quasi-autofikcją”. W autofikcji trzeba umieścić się wewnątrz pod własnym nazwiskiem. To czasem szokuje czytelnika. Gdy na przykład próbowałem wydać moją książkę *Un amour de soi*, wydawca jej nie zaakceptował. Napisałem prawdziwe nazwisko naszego przyjaciela. Powiedział, że mogę zostawić historię, ale muszę zmienić nazwisko postaci. Świetna powieść Francka *La séparation*, opowiada o jego separacji z żoną, ale nie ma tam ani jego nazwiska, ani jej, chociaż wszyscy wiedzą, że chodzi o Francka – informacje o rozwodzie były w prasie.

A.T.: Myślę, że pańska koncepcja autofikcji jest wynikiem krytycznego spojrzenia na autobiografię klasyczną. Zatem jest pan bardziej odnowicielem autobiografii, niż anty-autobiografistą.

S.D.: Tak. Klasyfikuję autofikcję jako nowoczesną formułę autobiografii. Lejeune, który ma pewne zastrzeżenia do autofikcji, napisał w *Autobiographie en France*, że Rousseau stworzył literacką formułę powieści w pierwszej osobie, która była formułą powieści osiemnastowiecznej. Obecnie w XX, XXI wieku pisze się inne powieści. Dla mnie autofikcja to forma autobiografii, może bardziej powieści niż autobiografii, ale powieści XX, XXI wieku.

A.T.: Genette zdefiniował autofikcję jako „falszywą fikcję”. Colonna mówi, że to „fikcjonalizacja siebie”. A pan nazywa autofikcję – „fikcją prawdziwą” (*fiction vraie*).

S.D.: „Falszywa fikcja” – i tak, i nie. To prawda, że nie jest to fikcja w sensie, w jakim Stendhal nie jest Julianem Sorelem. Mówię więc, że to „fikcja prawdzi-

wa” (*fiction vraie*). Jeśli chodzi o jej prawdziwość, to nie przeciwstawiam fikcji prawdzie. Ale „fikcja prawdziwa” (*fiction vraie*) nie jest „prawdziwą fikcją” (*vraie fiction*). Fikcja jest fantazją, bo wiąże się z fantazmem. W przypadku *Fils*, gdzie interpretowałem moje sny, te objaśnienia są całkowicie fikcyjne. To jest gra. Pamiętam, że kiedyś Towarzystwo Psychoanalityczne zaprosiło mnie na konferencję do Szwajcarii. Mówiłem im właśnie o tym, że te interpretacje są wymyślone, fikcyjne. A oni mi na to, że mimo wszystko to ja je napisałem, jak i wyśniłem te sny. Fikcja to freudowska fantazja, to fantazmat. Jeśli znowu wrócić do Colette, to widać wyraźnie fantazmat, jaki ma ona o sobie, o swojej postaci, która nie jest całkowicie nią samą. Fikcja dla mnie to pismo, to pisanie, to tworzenie słów.

A.T.: W definicji, jaką pan podaje, napisał pan, że autofikcja jest „przygodą języka – językiem przygody”. Czy to jest gra zdarzeń, czy gra słów?

S.D.: Autofikcja, w moim własnym przypadku, zmienia naturę pisma. W książce takiej jak *Fils* chciałem się przekonać, jak analizować wszystkie te skojarzenia, które przychodzą mi na myśl. Są fragmenty, na przykład na początku, kiedy waham się pomiędzy dwoma życiami, między dwoma miastami. Słowa i ich wzajemne oddziaływanie tworzą paronomazje, podobieństwa, naśladowanie brzmień. Powtarzam często, że na moje pisanie składają się jakby dwie warstwy: jedna to opowiadanie czegoś, a druga to praca samych słów, ich gra. Jak w *Fils* – jest gra słów (*jeu des mots*) i gra nieszczyć (*jeu des maux*).

A.T.: Na koniec chciałam zapytać o Amerykę. Właściwie większą część życia spędza pan po zachodniej stronie Atlantyku. Tam pan pracuje, w Paryżu pan pisze. Czym dla pana jest to amerykańskie doświadczenie?

S.D.: Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przeczytać *Fils*! Nigdy nie chciałem żyć w Ameryce, mnie to nie interesowało. Po prostu zaproponowano mi etat z powodu braku profesorów. Wtedy pociągała mnie filozofia, robiłem doktorat. W międzyczasie zachorowałem na zapalenie płuc. Lekarz odradził mi filozofię, mówiąc, żebym wziął coś łatwiejszego. Ja chciałem wyjechać do cieplejszego kraju – Hiszpanii, Włoch, ale z drugiej strony język angielski wydał mi się bardziej użyteczny. Wyjechałem więc do Irlandii. Myślałem też, że należy spędzić przynajmniej rok w Ameryce. Głównie z powodu języka, bo brytyjski i amerykański są całkiem różne. Jak mawiał Bernard Shaw: „Ameryka i Anglia to dwa kraje podzielone wspólnym językiem”. To doświadczenie miało stanowić część mojej edukacji.

No a potem profesor poznał Amerykankę... (*śmiech*) Można by to nazwać historią miłosną. Tak zresztą napisałem o tym w *Fils*. W późniejszej książce, w *L'après-vivre*, rozwijam tę kwestię: w głębi historii miłosnej było ukryte doświadczenie żydostwa. O ile Żyd przetrwał okupację – te milimetry dzielące od deportowania całkiem niedaleko od pani miasta... W Nowym Jorku Doubrovsky nie było nazwiskiem tak obco brzmiącym jak we Francji. Teraz we Francji to się zmienia. Ale za moich czasów wielu przybierało nazwiska bardziej francuskie. Jest zatem w tym doświadczeniu coś z ucieczki. To bardzo złożone. Można by powiedzieć, z punktu

widzenia psychoanalizy, że to sposób na przedłużenie wewnętrznego podziału, pęknięcia, niemożliwość całkowitego połączenia się. W *Fils* to bardzo wyraźne: zawsze pozostaje jakaś brakująca część. W Ameryce brakowało mi matki, która została w Paryżu. Teraz, kiedy zamierzam przejść na emeryturę, zacznie mi brakować moich córek żyjących w Stanach.

Dla mnie Ameryka była miejscem odłączenia się od matki. Moja pierwsza żona, Claudia, mówiła mi, że to bardzo dziwne, bo zawsze kiedy przyjeżdżamy do Francji, wszędzie chodzę z matką i nawet zaczynam poruszać się jak ona. W *Fils*, na końcu części analitycznej, piszę o morzu (*mer*), które oddziela mnie od matki (*mère*). Moja matka była osobą nie tyle autorytarną, ile zawłaszczającą, jak jedyny obiekt miłości. Z jednej strony Ameryka pozwoliła mi uwolnić się od niej, z drugiej przyniosła mi jej brak i tęsknotę za nią. Ameryka to szaleństwo.

W Ameryce mogłem również zajmować się literaturą współczesną: Ionesco, Beckett. W latach pięćdziesiątych we Francji było to niemożliwe. Miałem tam również wykłady z Sartre'a, z Camusa, którzy wówczas jeszcze żyli.

Wreszcie Ameryka to moja katastrofa. W *Fils* opisałem amerykańskie ulice: ogromne. Dwa razy byłem w Arizonie, gdzie zwiedzałem obserwatorium astronomiczne. Jechałem tam chyba 160 km i nie minąłem żadnego samochodu. A potem zobaczyłem tę olbrzymią przestrzeń. Pustkę i przestrzeń. Uwielbiam to w Ameryce... Są tam rzeczy, które uwielbiam i których nienawidzę. Moje córki są Amerykankami, ale ja nie mam tam swoich korzeni. Nie mówię tam po francusku, a swoje powieści piszę zawsze w tym języku. Moja następna książka będzie o tym, o bólu rozstania. Powtarzam sobie, że jestem bardzo, bardzo nieszczęśliwy, rozdarty. I piszę (*śmiech*).

Paryż, 26 lipca 2004

Krzysztof OBREMSKI

„Retoryka” w wychodku zlewni mleka

W *Poetyce* określiłem rodzaje żartów wskazując, które z nich przystoją człowiekowi kulturalnemu, a które – nie. Należy więc wybierać takie, które mu przystoją.
Arystoteles *Retoryka* III, 18¹

To, co i jak mówi się o ciele, w tym i o rzuci, znakomicie odpowiada dyskursowi danej tradycji. „Język ciała” jest tylko jednym z wielu kodów kultury. „Mowa ciała” jest tylko częścią kulturowej komunikacji.
Zbigniew Libera *Rzyc, aby żyć*²

W początkach lat osiemdziesiątych działała Społeczna Inspekcja Pracy, wywołująca strach przynajmniej porównywalny z tym, jaki wzbudzały kontrole NIK. Szczególnie w pierwszych latach stanu wojennego ogólnowojskowa zasada „nie matura, a panika zrobi z ciebie porucznika” swym zasięgiem ogarniała także życie cywili, toteż nic dziwnego nie było w tym, że odgórnie nakazano, aby przy każdej zlewni mleka ustawić przenośne wychodki dla wozaków. Wykonane z blachy, z tyłu miały „szuflady”, których zawartość zazwyczaj wyrzucano gdzieś w pobliżu. W owych przybytkach wisiała następująca *Instrukcja*:

1. Ubikacja powinna być zawsze utrzymana w czystości.
2. Do muszli klozetowych i pisuarów nie należy wrzucać śmieci, szmat, niedopałków, zapalek ani resztek jedzenia.
3. Na muszlę klozetową nie należy wchodzić nogami, lecz siadać jak na krześle, całym ciężarem ciała, tak aby pośladki całkowicie i dokładnie przylegały do deski klozetowej.

^{1/} Arystoteles *Retoryka*. *Poetyka*, przeł., wstęp, kom. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 294.

^{2/} Z. Libera *Rzyc aby żyć. Rzecz antropologiczna w trzech aktach z prologiem i epilogiem*, Liber Novum, Tarnów 1995, s. 232.

Tułów powinien być wyprostowany, przy czym punkt ciężkości należy przenieść ze stóp na pośladki, kładąc ręce wzdłuż odpowiednich kolan. Siedzieć należy w taki sposób, ażeby kał wpadał do muszli, a nie na deskę.

Jednocześnie należy starać się nie zmoczyć deski moczem, w tym celu należy przytrzymywać ręką narząd moczowy, skierowując go do muszli.

4. Przy korzystaniu z pisuaru należy podejść do niego jak najbliżej, nawet dotykając go lekko kolanami, pochylić się do przodu, wyjąć całkowicie narząd moczowy, lekko nachylając go w dół i oddać moczu aż do ostatniej kropli. Przed zakończeniem oddawania moczu nie należy odchodzić od pisuaru, rozbryzgiwać moczu po podłodze. W ten sposób podłoga wokół pisuaru będzie sucha.³

Jako źródło z biegiem dziesięcioleci coraz wyraźniej już tylko historyczne owa *Instrukcja* może stać się wartościowym poznawczo tekstem, ponieważ pozostaje świadectwem:

1. „poziomu” ówczesnej kultury sanitarnej (opozycja porządku powinności i porządku rzeczywistości)⁴,
2. „poziomu” kultury retorycznej niekoniecznie związanej wyłącznie z mleczarstwem (przybytki w zakładach przemysłowych mogłyby zostać obwieszane analogicznymi instrukcjami)⁵.

Nie trzeba wielkiej wyobraźni, by zrozumieć sytuację komunikacyjną, tj. wielorakie relacje wiążące podmiot perswazji, tekst oraz adresata. *Instrukcja* powstała jako wypadkowa dwóch postaw: rozpacz i bezsilności podmiotu poczuwającego się do odpowiedzialności za poziom higieny w zlewniach oraz obojętności i lekceważenia nawet zdawałoby się tak bezdyskusyjnego nakazu, jak zachowanie czystości w miejscu niewątpliwie ważnym dla zdrowia ogółu (zarówno producentów mleka, jak też konsumentów produktów mleczarskich). Piszący te słowa nie potrafi powiedzieć, jaka była skuteczność *Instrukcji*, najprawdopodobniej była znikoma, za czym przemawiają trzy przesłanki:

1. nawet jeśli wozacy ukończyli szkołę podstawową z umiejętnością czytania, z biegiem lat coraz silniej postępował proces wtórnej analfabetyzacji;
2. odziedziczona po epoce zaborów postawa wobec władzy państwowej znajdowała w Polsce realnego socjalizmu środowisko sprzyjające lekceważeniu „onych”

^{3/} Tekst pochodzi z jednej z podbrodnickich zlewni, wiadomość o nim i jego treść zawdzięçam Pani Marii Lewandowskiej.

^{4/} O kulturowych uwarunkowaniach tzw. wychodka: Z. Libera, *Rzecz, aby żyć*, s. 151-156.

^{5/} W latach osiemdziesiątych łączyłem pracę nauczyciela akademickiego z pracą zarobkową jako tzw. alpinista przemysłowy (od Radomska przez Toruń po Morąg i Łęborg) wielokrotnie byłem zmuszony korzystać z przybytków użytkowanych zarówno przez tzw. wielkoprzemysłową klasę robotniczą, jak też pracowników stosunkowo niewielkich przedsiębiorstw – wśród przynajmniej kilkunastu wychodków tylko jeden sprzyjał potrzebom fizjologicznym, pozostałe zdecydowanie zniechęcały.

(w perspektywie stanowionej pozycją społeczną wozaka różnice między Społeczną Inspekcją Pracy, prezesem spółdzielni mleczarskiej oraz najzwyczajszym urzędnikiem stawały się kwestią drugo- czy nawet trzecioplanową);

3. w tak swoistej sytuacji komunikacyjnej, jak przestrzeganie zasad higieny w wychodku zlewni mleka, słowo pisane posiadało mniejszą siłę perswazji niż przedstawienie plastyczne (znamienne: w 2001 roku w wychodku jednej z wileńskich restauracji wisiały rysunki przedstawiające przekreśloną [!] postać kucającą na sedesie).

Niewątpliwie ważną podstawą biurokratycznego przekonania o skuteczności perswazji *Instrukcją* była znamienna dla socrealistycznej nowomowy postawa magiczna: słowa zaklinają rzeczywistość i tym samym stwarzają bądź unicestwiają świat, a więc urzędowe zakazy i nakazy postępowania powinny przemienić urągający elementarnej higienie stan rzeczy (punkty 2-4) w stan powinności (punkt 1).

Odpowiedź na pytanie, dlaczego *Instrukcję* należy określić jako „retorykę”, składa się z kilku punktów:

1. z pewnością zakres i poziom wiedzy o adresacie komunikatu łączy się w związek wprost proporcjonalny ze skutecznością przekonywania – rozdzielność urzędniczej władzy i potrzeb fizjologicznych wozaków wyrażała się również tym, że obie strony (przekonywający i przekonywani) chociaż posługiwały się tym samym językiem polskim, należały do dwóch różnych światów, jedynie stykających się w czasie odstawienia mleka do zlewni;
2. warunkiem skuteczności perswazji pozostaje (przynajmniej słabe) zaufanie łączące nadawcę i adresata komunikatu – znamienne dla realnego socjalizmu przeciwstawienie urzędnik kontra petent właściwie przekreślało skuteczność *Instrukcji*,
3. podstawowe funkcje retorycznego dyskursu antyczna teoria retoryczna określiła formułą *tria officia dicendi*, wyrażaną najczęściej za pomocą łacińskich bezokoliczników (*docere, movere, delectare*), wszystkie trzy funkcje perswazji pozostają wzajemnie zależne, zaś ich zespolenie to warunek konieczny skuteczności perswazji – tymczasem w *Instrukcji* w ogóle nie można mówić o współdziałaniu owych funkcji, gdyż każda z nich okazuje się wątpliwa:
 - funkcja informująco-pouczająca: zważywszy przepaść oddzielającą poważną część ówczesnych wiejskich domów i zaklinany *Instrukcją* porządek powinności, można przyjąć, że zdawałoby się bezdyskusyjna konieczność zachowania higieny w wychodku zlewni mleka nie mogła dotrzeć do wozaków⁶ (analogicznie byłoby w ówczesnych zakładach przemysłowych);
 - funkcja zniewalająca: istnienie związku przyczynowo-skutkowego między reżimem sanitarnym a zdrowiem konsumentów wyrobów mleczarskich dla

^{6/} Niegdyś osobiście z piaskownicy wiejskich dzieci (o powierzchni ok. 1 m kw.) wydobyłem dwa pełne wiadra śmieci, zaś w połowie lat osiemdziesiątych na moich oczach gospodarz (zarabiający przede wszystkim jako kierowca półciężarówki w GS) opróżniał szambo, wylewając jego zawartość na kwiaty i warzywa rosnące w przydomowym ogródku – dosłownie pod oknem swojej kuchni.

wozaków pozostawało czymś przede wszystkim jedynie teoretycznym (jeśli w ogóle *Instrukcja* wisiała: wobec braku papieru toaletowego mogła go – podobnie jak gazeta – zastąpić);

– funkcja estetyczna: lektura *Instrukcji* jako (co prawda swoistej) sztuki słowa zapewne była możliwa jedynie dla osób pozostających poza sytuacją komunikacyjną (o zachwycie biurokraty czy wozaka sztuką słowa uobecnioną *Instrukcją* czy choćby o przyjemności nią kształtowanej trudno mówić, gdyż przeżycie estetyczne zapewne pozostawało niedostępne tak nadawcy jak również adresatowi komunikatu)⁷;

4. jako system „naczyni połączonych” retorykę charakteryzują trzy fundamentalne zasady (organiczności, stosowności i funkcjonalności), o takowym systemie w *Instrukcji* nie sposób mówić, gdyż każda z tych zasad jest obecna jedynie w postaci szczątkowej lub w ogóle okazuje się nieobecna:

– zasada organiczności: warunkiem koniecznym pozyskania przychylności wozaka było uzmysłowienie mu związku przyczynowo-skutkowego między reżimem higienicznym w wychodku a zdrowiem konsumentów produktów mleczarskich (w tym i jego własnym), tymczasem zamiast argumentacji wozak znajdował wolę podmiotu perswazji: „Ubikacja powinna być zawsze utrzymana w czystości”, wolę niewspartą jakimkolwiek argumentem i tym samym już swoją apodyktycznością prowokującą do sprzeciwu (wyrażającym się również zlekceważeniem);

– zasada stosowności: mówienie o braku „taktu retorycznego” byłoby eufemizmem, gdyż zderzenie „niskich” realiów fizjologicznych z „wysokim” językiem urzędowej *Instrukcji* dowodzi absolutnej ignorancji nadawcy komunikatu (wszak reguła stosowności przestrzegała, by zachować odpowiedniość między językiem i przedmiotem wypowiedzi);

– zasada funkcjonalności: nieobecności tej zasady przekonywająco dowiodłyby badania nad skutecznością *Instrukcji* – takowych jednak nie było, toteż można tylko poprzestać na analogii: „Jeśli pięknie zdobiona tarcza źle broni przed nieprzyjacielem, to nie można powiedzieć, że jest piękna” (Sokrates)⁸, tym samym gramatycznie niemal poprawna⁹ i zawierająca wyczerpujące opi-

^{7/} Także w tym punkcie opisu sytuacji retorycznej należy zachować ostrożność: piszący te słowa pod koniec lat siedemdziesiątych pracował w wiejskiej szkole i do dziś pamięta lekcję w ósmej klasie, podczas której niewątpliwie trudny wiersz J. Przybosa najlepiej zrozumieli dwaj uczniowie otrzymujący wyłącznie oceny niskie i najniższe (o niezwykłości owej lekcji może zaświadczyć to, że do dziś pamięta ich nazwiska i postacie).

^{8/} Za: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1998, s. 55.

^{9/} Gramatycznie niemal poprawna – jak zrozumieć słowa „kładąc ręce wzdłuż odpowiednich [!] kolan”? Zapewne nie jako zakaz krzyżowania rąk, lecz kinetyczną konstatację, że owo skrzyżowanie nie sprzyja przeniesieniu ciężaru ciała ze stóp na deskę sedesu.

sy *Instrukcja* okazuje się językową katastrofą i zarazem kompromitacją osób odpowiedzialnych zarówno za sam tekst, jak też jego rozpowszechnianie.

Nadawcy komunikatu z pewnością nie zabrakło doświadczenia w „tworzeniu” wypowiedzi należących do języka wręcz biurokratycznego, jednak nawet bezdyskusyjna biegłość swoiście wybitnego stróża higieny osobistej nie pozwala zakwestionować cudzysłowu, jakim w tytule niniejszej publikacji zostało opatrzone słowo „retoryka”.

*

Niestety, zapewnienie autora *Retoryki*, jakoby w *Poetyce* określił rodzaje żartów oraz to, które z nich przystoją człowiekowi kulturalnemu, które zaś nie, pozostały jedynie dowodem przemawiającym za pierwotnym istnieniem drugiej książki *Poetyki*, książki poświęconej komedii¹⁰. Czy człowiekowi kulturalnemu przystoi czytać *Instrukcję* z uśmiechem na twarzy? Minęło dwadzieścia pięć wieków od czasów Arystotelesa, jednak o odpowiedź jeszcze trudniej niż wówczas, kiedy obowiązywała zasada stosowności. Trudniej przynajmniej z trzech powodów:

1. kim bowiem jest człowiek kulturalny? – współcześnie!
2. w kontekście równouprawnienia poziomów kultury (nie tylko politycznej, lecz także obyczajowej) niemal wszyscy ludzie okazują się kulturalni;
3. sytuacja w badaniach nad komizmem została określona jako stan „pogłębiającej się niewydolności”¹¹.

Uśmiech na twarzy czytelnika *Instrukcji* może być wywołany dwojakim dystansem: wobec barbarzyńskich użytkowników *Instrukcji* i wobec drewnianego języka perswazji powstałej w kręgu oddziaływania Społecznej Inspekcji Pracy. Jeśli pocujemy się rozbawieni tym dokumentem Polski lat osiemdziesiątych, nieoczekiwanie stajemy przed tą samą przeszkodą, która utrudnia sformułowanie teorii komizmu: jako przedmiot badań pozostaje on materią zależną od podmiotowego (i tym samym subiektywnego) statusu emocji i myśli¹².

^{10/} H. Podbielski *Przypisy do „Retoryki”*, w: Arystoteles *Retoryka. Poetyka*, s. 430.

^{11/} „Wiedzę o tym, co śmiesz, ogarnia od pewnego czasu stale pogłębiający się stan jej niewydolności. [...] Prowadzony w dziesiątkach rozpraw spór o istotę śmiesznego doprowadził do zawężenia badawczego „poła manewru” i zarazem „zaorania ugoru” dostępnymi narzędziami poznania. Prace poświęcane komizmowi coraz rzadziej wnoszą nowe akcenty, częściej stają się zbiorami przykładów ilustrujących wybrany aspekt teorii” (A. Głowczewski *O głównych terminach teorii komizmu*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” XLIII, s. 127).

^{12/} „Wielu przedstawionym tu [O głównych terminach teorii komizmu] uwagom postawić można zarzut arbitralności. To, co śmiesz, jest jednak analizowane zawsze subiektywnie w tak wysokim stopniu, że nie jest możliwy do uniknięcia margines spekulatywności zgłaszanych wniosków i hipotez” (A. Głowczewski *O głównych terminach teorii komizmu*, s. 151).

O względności „kontrastu” (pojmowanego jako termin najbardziej dogodny do wyrażenia zasady rządzącej komizmem)¹³ wymownie przekona porównanie dwóch komunikatów: jednego zawieszzonego w wychodku zlewni mleka, drugiego – przed wychodkiem obozu taterników w Morskim Oku: „Wysrałeś się – umyj ręce!”¹⁴. Obydwa pozostają podobnie krytyczną oceną poziomu kultury sanitarnej. Pierwszy tylko śmieszy, drugi budzi uznanie również dla komunikatywności wypowiedzi. Obydwe społeczności – wozaków i taterników – dzielą znaczące różnice wykształcenia i związanego z nim poziomu kultury sanitarnej, jednak sama konieczność przypomnienia o, zdawałoby się, oczywistym nakazie w środowisku nieporównywalnym z wozakami¹⁵ każe powstrzymać się przed przyjęciem kontrastu jako jedynej relacji łączącej te dwa środowiska¹⁶. Relacja ta okazuje się „niezgodną zgodnością”...

13/ „W niniejszej pracy zwrócimy szczególną uwagę na trzy najczęściej stosowane w relacjonistycznych teoriach komizmu terminy: „kontrast”, „sprzeczność” oraz „odejście od normy”. [...] Niewątpliwymi atutami tego terminu [tj. kontrastu] są: jednoznaczność i charakter odniesienia przedmiotowego. „Kontrast” nie preferuje żadnych form komizmu, nie sugeruje też podmiotowi konieczności przyjęcia postawy negującej lub aprobującej” (A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*, s. 145-146).

14/ Zasłyszane w Klubie Wysokogórskim w Toruniu.

15/ Przed laty taternictwo (jako sport raczej elitarny – nie tylko ze względu na koszt sprzętu i wyjazdów w skałki, Tatry czy góry najwyższe) należało do dyscyplin o najwyższym poziomie wykształcenia (znaczna część społeczności pozostawała związana z nauką i z szkolnictwem wyższym).

16/ Pewnym wyjaśnieniem (i zarazem usprawiedliwieniem taterników?) jest to, że zarówno w czasie wspinaczki, jak też wykonywania prac wysokościowych wychodek bywa fizycznie nieosiągalny.

Emilia JANUSZEK

XXXIII Konferencja Teoretycznoliteracka: „Literatura i wiedza”

W dniach od 12 do 16 września 2005 roku na zamku w Kamieniu Śląskim k. Opola odbyła się XXXIII Konferencja Teoretycznoliteracka. Organizatorami tegorocznej sesji był Zakład Literatury Polskiej XX Wieku Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego oraz Pracownia Poetyki Historycznej IBL PAN.

Konferencję otworzył J.M. Rektor Uniwersytetu Opolskiego, prof. Józef Nicieja. Witając zgromadzonych, w swoim wystąpieniu zwrócił uwagę na znaczenie działalności regionalnych ośrodków akademickich. We wprowadzeniu do problematyki konferencji Włodzimierz Bolecki powiedział, że w perspektywie teoretycznoliterackiej pytania o relację „literatura – wiedza” dotyczą tego, co jest istotą literatury, to znaczy specyfiki literatury wobec innych sposobów kumulowania i przekazywania wiedzy. Zwłaszcza w czasach, gdy to, co kiedyś było wiedzą, dziś uważane jest za literaturę. Czy zatem – pytał Bolecki – literatura jako medium transmisji wiedzy jest tylko etapem popularyzacji (lub banalizacji) różnych typów wiedzy przedmiotowej, czy też może jedynie zaświadcza o istnieniu jakiejś „wiedzy niemożliwej”, pozaparadygmatycznej i specyficznie literackiej – a jeśli zaś taka istnieje, to jakie są jej wyróżniki? W tej perspektywie – mówił prelegent – interesujące jest badanie literatury jako specyficznej antywiedzy, a z drugiej strony badanie relacji pomiędzy literaturą a wiedzą o literaturze (jako zinstytucjonalizowanym modelem wiedzy). Inne proponowane do analizy kwestie to problematyka interdyscyplinarności (w literaturze), wyróżniki i źródła dyskursu literaturoznawczego, a także jego produktywności w dyscyplinach innych niż literaturoznawstwo (psychologia, historiografia, historia sztuki...).

Pierwszy referat, Danuty Ulickiej, przyjmował perspektywę podobną do tej zarysowanej przez Włodzimierza Boleckiego. Analizując istotne sprzeczności funkcji poznawczej literatury i literaturoznawstwa, referentka zarysowała projekt

nowego modelu wiedzy – antropologii literaturoznawczej, która miałaby badać „opowieści o opowieściach”. Ta interesująca i inspirująca teza o zasadności dokonywania takich badań opierała się m.in. na analizie cech dyskursu teoretycznoliterackiego, który wypowiada się przecież często na tematy *stricte* literackie (Ingardena ontologiczne rozważania o świecie, Bachtina analizy dialogu i monologu jako postaw światopoglądowych czy Barthes’a uniwersalne reguły opowiadania), a poza tym zawsze wchodzi w kontakty z innymi dziedzinami wiedzy. Pytania do Ulickiej rozwijały tezę referatu i dotyczyły głównie statusu literaturoznawstwa obecnie.

W tej części sesji swój referat na temat relacji empiryzmu i literatury na przykładzie *Przypadku Tristrama Shandy* L. Sterne’a wygłosił J. Płuciennik. Zdaniem referenta, w literaturze nowożytnej zagadnieniem łączącym oba te obszary zagadnień jest kategoria indywidualizmu. Dyskusja po tym wystąpieniu rozwijała się wokół pytań o nowoczesny empiryzm w literaturze i kulturze.

Kolejny referat, Ewy Rewers, poruszał problem relacji wiedzy i literatury, „literackiego odczarowania *episteme*”. Referentka podjęła próbę diagnozy współczesności, w której w po Weberowsku odczarowanym świecie egzystuje podmiot wykorzystujący literaturę do dalszego jego odczarowywania. Wywód rozwijał się według logiki postępu tego procesu: od początkowej demityzacji wiedzy i przejściu od *mythosu* do *logosu*, poprzez laicyzację i radykalną racjonalizację aż po współczesne „trzecie odczarowanie”, które miałyby polegać na upadku intelektu związanego z dowartościowaniem subiektywnej i poddającej się manipulacji sfery *doksa* przeciw *episteme*, tracącej znaczenie w produkującej puste symbole pozornej rzeczywistości. Dyskutanci zwracali uwagę na, wydawałoby się sprzeczne, ukryte założenie referatu, którym miałaby być wiara w postęp wiedzy (przy eksplicitnym wyrażaniu przekonania o jej kryzysie), obecna w przedstawieniu etapów „odczarowania” wiedzy („etap” jako sytuacja opisywalna w kategoriach racjonalności, takich jak skutek, przyczyna i ciągłość).

Następnie Jerzy Madejski wygłosił referat *Wiedza o literaturze jako źródło cierpienia*. Analizując teksty autobiograficzne Edwarda Balcerzana, autor wskazywał na ich poznawcze znaczenie nie tylko dla miłośników anegdot dotyczących środowiska naukowego, ale też dla szerszego kontekstu historii polskiego strukturalizmu. Dyskutantów interesowała zaś mniej rozwinięta teza o tytułowych powodach „cierpienia” badacza literatury.

Kolejny referat wygłosił Edward Balcerzan. Zanalizował on niektóre mniej zbanalizowane metafory dotyczące procesu przekładu tekstu z obcego języka. Inspirujące zakończenie wystąpienia dotyczyło problemu „ducha oryginału”: okazało się, że dla teoretyka literatury takim „duchem” jest poetyka tekstu, czyli mniej więcej to samo, co mają na myśli tłumacze-kognitywiści, mówiąc o językowym obrazie świata zawartym w tłumaczonym utworze. Dyskusja obracała się wokół nowych kwestii związanych ze zjawiskiem przekładu (tożsamość translacyjna czy tłumaczenie jako proces podobny strukturalnie do rozumienia).

Następnie Anna Krajewska w swoim wystąpieniu skupiła się na świetle jako metaforze epistemologicznej. Tezę, do której najczęściej odwoływano się w dysku-

sji po tym referacie, było przekonanie o ponowoczesnym zjawisku dowartościowania wiedzy „niepewnej” jako reakcji na skompromitowany racjonalizm nowożytny współczesnych ideologii. Wyrażano również wątpliwości wobec zasadności używania terminu „metafora epistemologiczna” do większości zbanalizowanych często frazeologizmów związanych ze światłem.

Pierwszy dzień obrad zakończyła Ewa Szczesna, próbując w swoim wykładzie przyłożyć narzędzia psychologii percepcji do problemu struktury myślenia literackiego. Teza o interpretacyjnym charakterze procesów percepcji znalazła rozwinięcie w prezentacji psychologiczno-percepcyjnego kontekstu różnych figur ujmowania rzeczywistości w literaturze (metafora, narracja, elipsa, porównanie). Kontrowersje wzbudziło głównie pojęcie „struktury myślenia”, a także zasadność i funkcjonalność używania takich narzędzi „percepcyjnych” w nauce o literaturze.

Drugi dzień obrad przyniósł kontynuację omawianych już problemów, jednak każdy referent poruszał je z innej perspektywy. Jako pierwszy odczytano referat Teresy Dobrzyńskiej (nieobecnej na konferencji), będący analizą i interpretacją wiersza *Pajęczyna* S. Barańczaka. Główna myśl dotyczyła metafory jako środka sprawiającego, że literatura staje się specyficznym rodzajem poznania. W kolejnym wystąpieniu, tym razem o dziele literackim w koncepcji Heideggera, Adrian Gleń pokazał, jak w myśli tej literatura jest blisko samego centrum kluczowych tutaj kwestii poznania i samoświadomości podmiotu. Rozważania o postulowanej przez autora rozprawy *O źródle dzieła sztuki* przemianie *Dasein* mającej polegać na byciu-Słuchającym, by w końcu znieść własną podmiotowość, zakończyły się interesującym fragmentem o „słuchalności” poezji. Dyskusja dotyczyła kwestii, czy pojęć Heideggera używać jako metafor do opisu kondycji ludzkiej, czy może mają one charakter terminów filozoficznych i można je operacjonalizować.

Kolejny referent, Michał Wojciechowski, zrelacjonował i ocenił relacje między metodami badań literackich a studiami nad Biblią. Dyskusja dotyczyła statusu ontologicznego i epistemologicznego autora w Biblii oraz możliwych inspiracji płynących z badań nad tym problemem dla teorii literatury.

Następnie Irena Jokiel dokonała analizy i interpretacji wiersza *Broń mnie przed sobą samym* Adama Mickiewicza w kontekście teozofii Jakuba Böhmego. Wykorzystując semantykę form gramatycznych, referentka pokazała, jak poeta w przemysłany sposób zobrazował zbliżanie się podmiotu (człowieka) do adresata (Boga) na płaszczyźnie zarówno duchowej, mentalnej, jak i przestrzennej. Pytania dotyczyły głównie możliwych innych inspiracji (poza Böhmem) teozoficznych Mickiewicza.

W dalszej części obrad głos zabrała Elżbieta Dąbrowska, w referacie *Problemy lektury i metody. Wiedza tekstu literackiego a wiedza o tekście (nie tylko literackim)*. Wystąpienie to było analizą relacji między wiedzą a literaturą w szerokim kontekście współczesnych teorii lektury i metodologii literaturoznawczych. Praktyczne (tj. przeniesione na grunt socjologii literatury i kultury) podejście do tego zagadnienia zaprezentował natomiast Tomasz Bocheński, który na przykładzie słynnego sporu między Witkacym a Leonem Chwistkiem pokazał, jak pisarz staje się zakładnikiem „wiedzy potocznej”. Zdaniem referenta, obaj pisarze chcieli diag-

nozować związek między życiem społecznym a literaturą, każdy na swój sposób i swoimi pojęciami, jednak tym, co stało na przeszkodzie upragnionemu zawładnięciu przez nich zbiorową świadomością, okazała się niezdolność do przyjęcia takiej świadomości, jakaś wielka nieprzystawalność porządku „potocznego” i indywidualnego. Pytania dotyczyły m.in. problemu konserwatyizmu oraz wątków katastroficznych i „ochłokratycznych” u obu myślicieli, zaś dyskutanci zastanawiali się nad możliwością przyjęcia perspektywy bardziej filozoficznej w tego typu rozważaniach.

Kolejny referat, Ingi Iwasiów, dotyczył kwestii literatury jako wiedzy o Innych. Omówienie pod tym kątem kilku współczesnych polskich powieści (m.in. *Lubiewa* Michała Witkowskiego czy *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka) sprzyjało postawieniu pytania o to, czy wiedza (artykułowana przez literaturę) może być nie tylko refleksją o prawdzie, ale również realizacją prawdy w jej najgłębszym sensie bycia realną, dotykającą, więc też traumatyczną rzeczywistością. Przy czym referentka od razu uprzedziła możliwe pytania i zapewniła, iż oczywiście jest, że inność bywa, jako temat nośny i „publicystyczny”, jedynie zapisem postaw ideologicznych autora. Dyskusja toczyła się wokół problemu komplikacji zjawiska „inności” (jaki „drugi drugiego” czy konsekwencje różnych perspektyw patrzenia na Innego) oraz literackich poprzedników dyskursu inności, w tym głównie Gombrowicza.

Na koniec obrad w tym dniu Bożena Tokarz wygłosiła referat pt. *Konsekwencje literackiego czytania świata*, o relacjach między nauką a literaturą w kontekście współczesnych teorii literaturoznawczych. Zastanawiała się również nad tym, co nowego do wiedzy o świecie wnosi jego ujmowanie na sposób literacki. Pytania w dyskusji dotyczyły m.in. artykułowanych w literaturze relacji epistemologicznych i antropologicznych pomiędzy „widzieć” a „wiedzieć”.

Kolejny, trzeci już dzień obrad, przyniósł referaty wkraczające w dotychczas nie poruszany obszar zagadnień. Jako pierwszy Andrzej Hejmej omówił relacje między interdyscyplinarnością a badaniami komparatystycznymi. Stawiając tezę, że komparatystyka jest nieunikniona i niemożliwa zarazem, autor wskazał na te jej aspekty, które pozwalają mówić o niej jako o interdyscyplinarnej, bo metaliteraturoznawczej, pozahistorycznej i przełamującej literaturocentryzm metodzie podejścia do tekstu. Ożywiona dyskusja, jaka wywiązała się po tym referacie, dotyczyła statusu komparatystyki jako dyscypliny wiedzy i wyrażanego jej kryzysu, skoro idealny teoretyk literatury powinien być komparatystą, a przedmiot komparatystyki jest w zasadzie ten sam, co teorii literatury. Referent wskazał jednak na argumenty czysto historyczne, które każą wyodrębnić tę naukę spośród dyscyplin literaturoznawczych.

Jakby w nawiązaniu do poprzedniego wystąpienia z referatem wystąpiła Paulina Kierzek, wskazując relacje występujące między literaturą a wiedzą o muzyce. Idąc za Sławińskiego rozróżnieniem na wiedzę, gust i kompetencję (wymagane do aktywnego i rozumiejącego obcowania z literaturą), referentka położyła nacisk na problem kompetencji. Jej zdaniem, jeżeli utwór literacki jest świadectwem mu-

zycznej wrażliwości pisarza, to wymaga odpowiedniej umiejętności, by w pełni zrozumieć ów przekaz. Dalsza dyskusja rozwijała się wokół pojęcia muzyczności, a także problematyzacji terminu „kompetencja” w przypadku dzieła wykorzystującego wiedzę muzyczną – czy nie jest tak, że do zrozumienia takiego utworu potrzeba wiedzy muzycznej, ale i kompetencji literaturoznawczej.

Kolejne wystąpienie, Beaty Śniecichowskiej, problematyzowało relacje między literaturoznawstwem a historią sztuki. Referentka, po rozważeniu możliwych i często mylących analogii terminologicznych, przeszła do analizy konkretnych tekstów, pokazując na przykładzie wierszy Przybosa, jak użycie kontekstu historii sztuki wzbogaca ich rozumienie (unizm i architektonizm tej poezji). Dyskutanci wskazywali na potrzebę takiego podejścia do wielu utworów i podawali ich przykłady.

Kolejnym referentem był Piotr Sobolczyk, który omówił na przykładzie tekstów Barańczaka o Białoszewskim relacje między dyskursem krytycznoliterackim a literaturoznawczym. Dokonanie podziału tego pierwszego (za Haydenem White'm) na metaforyczny (najbardziej artystyczny), metonimiczny (najbardziej z nich naukowy i „zamykający”), synekdochiczny (kulturowy, uczestniczący po „synowsku” w „ojcowskim” – teoretycznym) i ironiczny (polifoniczny, „otwierający”) pozwoliło referentowi na zanalizowanie tekstów krytycznych Barańczaka i odniesienie ich do traktujących o pozornie podobnych problemach jego tekstów naukowych. Dyskutanci zastanawiali się przy tej okazji, na ile krytyka jest częścią literaturoznawstwa, a na ile wykracza poza nie w sposób nie tylko instytucjonalny.

Następny referat, Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, poruszał temat, wydawałoby się, czysto historyczny, jakim jest *Morfologizm w literaturoznawstwie rosyjskim lat 20.-30. XX wieku*. Okazało się jednak, że dał on impuls do żywej dyskusji o początkach dwudziestowiecznej myśli teoretycznoliterackiej. Metafory biologiczne, obecne choćby w głównym pojęciu – „morfologizmu”, jak pokazała referentka, były nie tylko jednym z wielu przykładów językowej inwencji ówczesnych badaczy, ale również – dowodem niezwyklego zbliżenia nauk humanistycznych i przyrodniczych w Rosji początku XX wieku. Dyskutanci zauważyli, że pozwala to zrozumieć głębiej „przypadki” współczesnego literaturoznawstwa.

Ostatnim referatem trzeciego dnia obrad było wystąpienie Piotra Michałowskiego, który mówił o postawach światopoglądowych artykułowanych przez nowocześniejszą poezję. Analiza wierszy Leśmiana, Przybosa, Białoszewskiego i Szymborskiej pozwoliła referentowi na postawienie tezy o obecnym w tej poezji rozdarciu między „dyskretną pewnością” a „niełatwym sceptycyzmem”. Pytania w dyskusji dotyczyły m.in. autorytetów Przybosa i upominały się o Wirpszę.

Ostatni dzień obrad przyniósł referaty o różnorodnej i dość rozproszonej tematyce. Najpierw P. Kowalski w interesującym wystąpieniu o kronice siedemnastowiecznego wójta żywieckiego Andrzeja Komonickiego pokazał, jak wyobrażenia potoczna dokonuje fabularyzacji i mityzacji przestrzeni. Pytania dotyczyły problemu indywidualizmu, a także kontekstów literackich i socjologicznych tej kroniki. Następnie Magdalena Lachman zastanawiała się nad literackimi i litera-

turoznawczymi aspektami muzeologii. Referat wzbudził dyskusję, w której wskazywano na różne aspekty problemu „muzeum” (literatura jako muzeum, dyskurs literaturoznawczy jako muzeum czy dom pisarza jako muzeum).

Kolejne wystąpienie, Sławomira Buryły, było próbą odpowiedzi na pytania, które może stawiać badaczowi literatura Holocaustu. Po referacie dyskutowano, czy to raczej badacz, a nie literatura, stawia pytania, a także zastanawiano się nad przydatnością krytyki etycznej dla rozumienia i oceny tej literatury. Z kolei M. Kita omówiła dyskurs miłosny obecny w różnorodnych tekstach, zarówno literackich, jak i użytkowych. Po referacie dyskutowano o tym, czy istnieją gatunki „miłosne” w sensie formalnym.

Ostatnia, popołudniowa sesja, przyniosła najpierw referat Tomasza Majewskiego, który poruszył problem dialektyki nowoczesnego eseju. Tezę o nieciągłości formalnej tego gatunku oraz o tym, że stanowi on niejako nowoczesną formę poznania – niepoznania, w dyskusji rozszerzono na kontekst historyczny eseju. Następnie Romualda Piętkowa zajęła się w swoim wystąpieniu analizą funkcji ludycznej tekstu literaturoznawczego. Na koniec zaś Zdzisław Libera sproblematyzował relacje między etnologią, literaturą a wiedzą. Wniosek o istniejącej wciąż rozbieżności między przedmiotami zainteresowań etnologii i antropologii zakończył sesję.

Noty o autorach

Marian Bielecki, dr, pracuje w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu. Autor książki *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza* (2004). W najbliższym czasie opublikuje *Interpretacja i pleć. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza*.

Włodzimierz Bolecki, profesor w IBL PAN oraz UŁ, współredaktor „Tekstów Drugich”. Opublikował m.in. *Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym* (1982, 1996), *Polowanie na Postmodernistów* (1999), *Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim* (1997, 2000). Współautor *Słownika Schulzowskiego* (2003).

Krzysztof Gajewski, absolwent Wydziału Polonistyki UW, asystent w IBL PAN. Zajmuje się teorią literatury, historią i filozoficznymi aspektami krytyki literackiej. Opublikował: *Logika i bio-logika*, w: *Po co filozofia współczesnemu człowiekowi?*, Warszawa 2001; *Nauka modna, czyli o potrzebie tradycji*, „Teksty Drugie” nr 1-2 2002.

Hanna Buczyńska-Garewicz, profesor w Holy Cross College w USA, poprzednio w IFiS PAN i UW. Autorka wielu książek z dziedziny filozofii i semiotyki, zwłaszcza amerykańskiego pragmatyzmu i semiotyki Peirce’a. Ostatnio opublikowała *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze* (2003)

Ewa Kraskowska – prof. nadzw., dr hab., kierownik Pracowni Krytyki Feministycznej w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się teorią literatury (ze szczególnym uwzględnieniem krytyki feministycznej i genderowej), historią literatury polskiej XX wieku, literaturoznawstwem porównawczym (obszar słowiański i anglosaski). Ostatnio wydała: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (wyd. 2 przejrane i zmienione, 2003), do druku złożyła książkę o siostrach Brontë.

Andrzej Leśniak doktorant w Szkole Nauk Społecznych PAN w Warszawie. Zajmuje się współczesną humanistyką francuską, w tym zwłaszcza problemem wizualności. Jest autorem książki *Maurice Blanchot i Jacques Derrida. Topografie doświadczenia* (Kraków 2003). e-mail: andrzej.lesniak@gmail.com

Tomasz Łysak, mgr, absolwent filologii polskiej i angielskiej, doktorant w Szkole Nauk Społecznych, IFiS PAN, publikował w „Literaturze na Świecie” oraz „Akcie” (opowiadania), zajmuje się ekspresją tożsamości drugiego pokolenia ocalałych z Holocaustu w tekstach narracyjnych, reprezentacjami Holocaustu oraz teorią autobiografii, członek Association for Jewish Studies.

Michał Paweł Markowski – profesor w Instytucie Polonistyki UJ, kierownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polonistycznych IP UJ, filozof, teoretyk literatury, tłumacz, redaktor serii naukowych i prac zbiorowych. Ostatnio opublikował *Identity and Interpretation* (2003), *Perekreacja* (2003), *Pragnienie i bałwochwalstwo. Felietony metafizyczne* (2004) i *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* (2004).

Małgorzata Mikołajczak, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się poetyką i literaturą współczesną, a w ostatnim czasie – poezją Zbigniewa Herberta. Autorka książek *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł* (2000) i „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2004).

Jarosław Pluciennik, dr hab., teoretyk i historyk literatury, pracownik Katedry Teorii Literatury w UŁ. Ostatnio opublikował: *Figury niewyobrażalnego* (2002) i *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia* (2002), współredaktor *Wokół gotycyzmów* oraz *Gotycyzm i groza w kulturze*. W latach 1994-1996 afiliowany przy instytucie kognitywistyki w Uniwersytecie w Lund w Szwecji, z którym współpracuje do dziś. W 2004 związany także z Westminster College w Cambridge, gdzie pracował nad książką *Nowożytny indywidualizm a literatura* (w druku).

Adam Poprawa, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UW. Autor tomu rozmów z J.M. Rymkiewiczem *Mickiewicz, czyli wszystko* (Warszawa 1994) oraz książek *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* (Wrocław 1999); *Formy i afirmacje* (Kraków 2003) Zajmuje się krytyką literacką i muzyczną.

Paweł Rodak, dr, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się historią literatury i kultury polskiej XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem okresu wojennego i diarystyki. Opublikował m.in. książkę *Wizje kultury pokolenia wojennego* (Wrocław 2000) oraz opracowanie *Pamiętnika Andrzeja Trzebińskiego* (Warszawa 2001). Przygotowuje książkę o dziennikach polskich pisarzy w XX wieku.

Katarzyna Rosner, prof. w IFiS PAN w Warszawie; wykłada także w SNS przy IFiS PAN oraz w Collegium Civitas. Autorka książek: *O funkcji poznawczej dzieła literackiego* (1970), *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą* (1981), *Hermeneutyka jako krytyka kultury* (1991), *Narracja, tożsamość i czas* (2003) oraz dwutomowej antologii *Noama Chomsky’ego próba rewolucji naukowej* (1995 i 1996).

Witold Sadowski, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego. Ostatnio zajmował się badaniami nad teorią wiersza wolnego, zjawiskami graficzności w wersyfikacji współczesnej oraz polską poezją po roku 1956. Autor książek *Tekst graficzny Białoszewskiego* (Warszawa 1999) oraz *Wiersz wolny jako tekst graficzny* (Kraków 2004).

Gisèle Séginger ukończyła Ecole Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses, a następnie wykładała na uniwersytetach Paris III, Paris X oraz March Bloch (Strasbourg). Obecnie jest związana z Université Marne-la-Vallée (region paryski), gdzie kieruje grupą badawczą „Littérature et savoirs des formes”. Badaczka jest zrzeszona w grupie „Flaubert” (działającej w ramach ITEM/CNRS), jest także członkiem redakcji czasopism „Romantisme” (wydawanego przez Armand Colin; autorka odpowiada za tzw. numery panoramiczne) oraz *Nineteenth Century French Studies* (USA). Kieruje serią wydawniczą „Flaubert” w Éditions Minard/Lettres Modernes oraz uczestniczy w reedycji *Œuvres complètes* Flauberta w Bibliothèque de la Pléiade. Opublikowała wiele książek poświęconych Flaubertowi: *Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. Naissance et métamorphoses d’un écrivain* (Champion, 1997), *Flaubert. La poétique de l’histoire* (Presses universitaires de Strasbourg, 2000), *Flaubert. Une poétique de l’art pur* (SEDES, 2000), krytyczna edycja *Salammbô* (Flammarion 2001). Jest też autorką: *Nerval au miroir du temps* (Ellipses, 2004), wydań krytycznych Balzaka (*Le Lys dans la vallée*, Hachette, 1995) oraz Zoli (*La Bête humaine*, Hachette, 1997); w jej redakcji ukazały się także prace zbiorowe: *De l’objet à l’œuvre* (Presses universitaires de Strasbourg, 1997), *Éthique et littérature* (Presses universitaires de Strasbourg, 2000), *Zola à l’œuvre* (Presses universitaires de Strasbourg, 2003).

Tomasz Swoboda, pracownik Katedry Filologii Romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Ostatnio opublikował: *Kultura współczesna i ucieczka od milczenia*, „Fraza” 2002, nr 1-2.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, asystentka w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN w Warszawie, doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury i Poetyki w Instytucie Filologii Polskiej UW.

Anna Turczyn, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ; przygotowuje rozprawę poświęconą kategorii autofikcji we współczesnej prozie francuskiej.