

## LITERACKOŚĆ

MONOGRAFIE  
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

prof. Tomasz Kizwalter, prof. Janusz Sławiński,  
prof. Szymon Wróbel, prof. Antoni Ziemia,  
prof. Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

**Edward Balcerzan**

**LITERACKOŚĆ**  
**MODELE, GRADACJE, EKSPERYMENTY**

TORUŃ 2013

Wydanie książki subwencionowane przez  
Fundację na rzecz Nauki Polskiej  
w ramach programu Monografie FNP

Redaktor tomu  
*Kamil Dźwiniel*

Korekty  
*Ewelina Gajewska*

Projekt okładki i obwoluty  
*Barbara Kaczmarek*

Printed in Poland  
© Copyright by Edward Balcerzan  
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Toruń 2013

eISBN 978-83-231-5677-2  
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-5677-2>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA**  
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05  
e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)  
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń  
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)  
**[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)**

## Spis treści

PUNKT WYJŚCIA. IMPULSY LITERACKOŚCI .....	9
Impuls formalno-językowy .....	10
Impuls emocjonalny .....	12
Impuls ideologiczny .....	27
Dygresja o (literaturoznawczej) metaforze .....	35
Impuls naukowy .....	39
ROZDZIAŁ 1. STRUKTURY LITERACKOŚCI .....	45
„Sprzecznościowa” koncepcja literackości. Model uniwersalny .....	46
Awarie i energie komunikacyjne .....	62
Między wyrażalnym a niewyrażalnym .....	67
Niewyraźalne czy niewyrażone? .....	78
Między widzialnym a niewidzialnym .....	83
Wiersz księżycowy Bolesława Leśmiana .....	95
Między ontologią a poetyką .....	102
Ontologia dzieła „tektonicznego” .....	113
Ontologia „modelu świata” .....	123
ROZDZIAŁ 2. PARADYGMATY LITERACKOŚCI .....	135
Literatura jako paradygmat .....	136
Literatura wyczuwalna .....	138
Rozstaje leksykograficzne .....	142
Termin „literatura” w kalejdoskopie historycznym .....	147
Literatura literaturoznawców .....	151
Wyobraźnia limitatywna .....	156
Granice literatury, granice historii, granice granic .....	158
Komunikacyjny paradygmat literacki .....	161
ROZDZIAŁ 3. LITERACKOŚĆ W CZASOPRZESTRZENIACH RECEPCJI .....	169
Literackość rodowodowa .....	169
Szeregi (auto)recepcji .....	170
Literatura z literatury, ale i skądinąd .....	173
Literatura <i>in statu nascendi</i> .....	185
Szeregi (auto)komunikacji literackiej w poetykach autorskich i w specjalizacjach badawczych .....	203

ROZDZIAŁ 4. METAFORY, INTERPRETACJE, WIELKIE SYLWY .....	207
Metafora a interpretacja .....	208
Przykład: róże Stanisława Grochowiaka .....	221
Porwani przez przenośnię .....	224
Literackość interpretacji .....	226
Całości literackie w perspektywie gradacyjnej .....	235
Sylwy mniejsze i większe .....	238
Wielka interpretacja wielkiej sylwy .....	240
Przykład: mickiewicziana .....	241
Pierwszy cel aksjologiczny, czyli wielkość i małość .....	249
Drugi cel aksjologiczny, czyli aktualność i historyczność .....	259
Cele komunikacyjne, czyli pewność i niepewność sensu .....	267
Wielka interpretacja Awangardy Krakowskiej .....	273
Awangarda rozrzucona .....	274
Krąg pierwszy: rozrzucenie nomenklatury .....	275
Krąg drugi: rozrzucenie wyznaczników .....	279
Krąg trzeci: rozrzucenie czasoprzestrzeni .....	285
ROZDZIAŁ 5. STRUKTURALIZM POWROTNY .....	291
Zwroty, odwroty, powroty (metodologiczne) .....	291
Zwrot antystrukturalistyczny .....	293
Spór o wartościowanie .....	293
Przymusy aksjologiczne .....	299
Badawcze normy stabilne .....	304
Odwrot od literatury .....	307
Ogród rozkoszy prywatnych czy nowy instytucjonalizm? .....	312
Dekonstrukcja? – Raczej eksperyment .....	318
Miejsce w historii .....	328
Oświelenia strukturalizmu .....	332
ROZDZIAŁ 6. PARALITERATURA. OBSZAR TRZECI, A WŁAŚCIWIE PIERWSZY .....	351
Jeszcze jeden spór: o dychotomie .....	351
Załamania dychotomii .....	357
Pogranicze czy obszary mowy w pełni suwerenne? .....	359
Paraliteratura a specjalizacje mowy .....	362
Próbka paraliteratury: świat w liście .....	365
ROZDZIAŁ 7. SOBOWTÓRY I REFLEKSY LITERACKOŚCI W UNIWERSUM SEMIOTYCZNYM .....	381
Literackość przestrzeni .....	388
Czas mówi przestrzenią, przestrzeń mówi czasem .....	393
Przestrzenie, gatunki, reguły spójności .....	403

W stronę genealogii multimedialnej .....	407
W stronę multimedialnej teorii gatunku .....	411
W stronę multimedialnej teorii rodzajów .....	421
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>431</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>447</b>
<b>INDEKS OSOBOWY</b> .....	<b>453</b>





## PUNKT WYJŚCIA

# Impulsy literackości

Zaraz po przybyciu do Projektu zacząłem studiować językoznawstwo, bo wydało mi się to konieczne, i rychło wpadłem w głębokie zdumienie, ujrawszy, że na temat pojęć najpierwszych i najbardziej elementarnych nie ma w tej – tak ponoć ścisłej, tak rzekomo zmatematyzowanej i sfizykalizowanej gałęzi – ani śladu zgody. Toż autorytety nie mogą dojść do jedności w tak fundamentalnej i niejako wstępnej kwestii, jak ta, czym są właściwie morfemy i fonemy.

Uwiarygodnieniem tej uszczypliwej refleksji<sup>1</sup> ma być w świecie przedstawionym powieści fantastyczno-naukowej Stanisława Lema matematyczne wykształcenie narratora, które akurat tu pozostaje w harmonii z potocznymi oczekiwaniami wobec nauki. Gdyby wśród zatrudnionych w Projekcie, powołanym w celu odczytania sygnału z Kosmosu, znalazł się teoretyk literatury (wszak pomyleńcy i ekscentrycy, od których roi się w *Głosie Pana*, mogliby przekonać Centralę, iż międzygwiazdny „głos” ma znamiona kompozycji artystycznej), stan naszej dyscypliny spotkałby się z nie mniej surowym osądem kostycznego profesora matematyki. Pojęć fundamentalnych a spornych mamy w annałach literaturoznawstwa bez liku. Są to zarówno nazwy elementarnych jednostek komunikacji artystycznej (tekst, metafora), jak i określenia wielkich zbiorów (nazwy genologiczne, prądy literackie), aż do najpojemniejszego z nich: literatury.

Uczestników i obserwatorów kultury literackiej mobilizują (od wieków) cztery impulsy, skłaniające do zajmowania się literackością i literaturą. Impuls formalno-językowy, emocjonalny, ideologiczny, wreszcie naukowy.

---

<sup>1</sup> S. Lem, *Głos Pana*, Warszawa 1968, s. 105.

## Impuls formalno-językowy

W planie formalno-językowym nic nie zapowiada kontrowersji. Działa tu bowiem MECHANIZM DERYWACYJNY, który nazwę każdego zjawiska, doświadczanego empirycznie, łącznie z empirią wyobraźni, mitu, baśni, wiary etc., automatycznie „podwaja” – wzbogacając o (tautologiczne w gruncie rzeczy) określenie zbioru cech konstytutywnych, decydujących o tożsamości danego zjawiska. Tak oto sens wyrazu „człowiek” zakłada „człowieczeństwo”, „ducha” konstituuje „duchowość”, identyfikatorem „postępu” jest „postępowość”, esencją „rewolucji” – „rewolucyjność”. Pole takich podwojonych nazw nie jest wypełnione raz na zawsze, a zatem nie jest zamknięte, przeciwnie, może się rozszerzać, a sprzyja temu – zapewne nie tylko w polszczyźnie – tolerancja słotwórcza w powoływaniu do życia tego typu derywatów. Można swobodnie, nie naruszając norm poprawnościowych, tworzyć sugestywne, zaskakujące neologizmy, zwłaszcza w języku poezji, od kosmogonicznego „zamachu na Wszystkość” Juliana Przybosia – po żartobliwą „niepisanowość” z wiersza *Namuzowywanie* Mirona Białoszewskiego, który formant „-ość” uznał za byt osobny w świecie „treści”, prosząc Muzę:

natreść  
mi  
ości<sup>2</sup>

Różnorodne innowacje leksykalne, patetyczne i zabawowe przypominają o powracających dylematach myśli porządkującej rzeczywistość. Wymowną ilustracją teoriopoznawczych rozterek jest Czesława Miłosza *Sroczość*, opisująca nieoczekiwane „wynalezienie” sporu o uniwersalia – „po stuleciach”. Podmiot-bohater wspomnianego wiersza uświadamia sobie nagle, że napotkaną w lesie srokę wyróżnia spośród wszelkich innych bytów – jej sroczość, która co prawda nie jest jakością daną empirycznie, istnieje zatem po stokroć inaczej niż sroka, lecz jej brak – utrzymuje *poeta doctus* – grozi utratą po-

<sup>2</sup> M. Białoszewski, *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 17.

czucia istnienia wszelkich innych fenomenów świata, zagrażając także istnieniu „ja” lirycznego *Sroczości*:

Jeżeli jednak sroczość nie istnieje  
To nie istnieje i moja natura<sup>3</sup>.

W zarysowanym tu paradygmacie (pojmowanym językoznawczo) znajduje się „literackość” – wspólnie z „literaturą”, jako jej identyfikator formalny. Formalny, czyli, powtórzmy, automatycznie wygenerowany przez mechanizm derywacji, stanowiący zaledwie schemat do wypełnienia, pytanie oczekujące na odpowiedź, puste miejsce w niezapisanej „ankiecie”. Zespół Witolda Doroszewskiego w *Słowniku języka polskiego* wyjaśnia „literackość” jako synonim „charakteru literackiego (właściwego utworom literackim)”<sup>4</sup>.

Na czym polega ów literacki charakter tekstu? Ze słownikowego hasła nie możemy się tego dowiedzieć i trudno mieć o to pretensje, gdyż eksplikacja znaczeń terminu „literackość” wymagałaby od leksykografów zaangażowania po którejś z wielu stron niekończącego się sporu, a od wszelkich ideologicznych uwikłań popularny słownik musi – w miarę możliwości – stronić. W pewnym stopniu dotyczy to także leksykonów specjalistycznych. Janusz Sławiński w znakomitym pod wieloma względami *Słowniku terminów literackich* przypomina, iż kategoria literackości została zgłoszona przez formalistów rosyjskich „na oznaczenie zespołu właściwości swoistych dla literatury jako sztuki słowa”. Do tego miejsca wyjaśnienie powyższe nie różni się od wyjaśnień leksykograficznych. Sławiński tę kwestię rozwija, zaznaczając, że formalistów interesowały takie właściwości sztuki słowa, które uznawali za decydujące „o jej nieredukowalności do jakichkolwiek innych sposobów posługiwania się językiem w celach poznawczych, ekspresyjnych czy perswazyjnych”<sup>5</sup>. Definicję zastępuje tutaj opis negatywny, sugerujący coś w rodzaju redukcji fenomenologicznej, polegającej na odrzuceniu cech wspomagających

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków–Wrocław 1985, s. 56.

<sup>4</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 4, Warszawa 1962, s. 170.

<sup>5</sup> J. Sławiński, *Literackość*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 1998, s. 283.

cele oraz sposoby „inne”, a mianowicie poznawcze, ekspresyjne czy perswazyjne. Naprowadza to nas na jedną z dróg prawdopodobnego dotarcia do treści zajmującego nas tutaj identyfikatora, nadal jednak go nie definiuje.

Tak czy inaczej sam fakt postawienia pytania o literackość stanowi mocną sugestię, że *differentia specifica* literatury można rozpoznać i że należy taką możliwość odnaleźć, bo gdyby się miało okazać, iż literackość nie istnieje, to by znaczyło, że (sparafrazujmy *Sroczosć*) nie istnieje też literatura. Implikacje językowo-formalne na tym wy-czerpują swą energię, odsyłając zainteresowanych do innej zupełnie domeny, a mianowicie do psychologii ludzkich dążeń<sup>6</sup>.

## Impuls emocjonalny

W niektórych koncepcjach literaturoznawczych – i tych zamierzonych, i najświeższej daty – eksponuje się rolę emocji jako najważniejszej energii, stymulującej życie sztuki w ogóle, a w szczególności życie sztuki słowa. Z czegoż to bowiem, jeśli nie z emocji, pozytywnych i/lub negatywnych, wynikają aspiracje pisarskie? – pytają rzecznicy tej idei. A przecież niczym innym, jak emocjami właśnie, są wybrukowane także nasze lekturowe piekła i raje. Pamiętam, Jerzy Litwiniuk, poeta i tłumacz, parokrotnie w dyskusjach poświęconych literaturze powtarzał, że jest ona grą na tkance nerwowej odbiorcy. Takim wrażeniom nie da się zaprzeczyć, lecz kłopot w tym, że wielu innym sytuacjom człowieczego bytowania, nierzadko z literaturą nic niemającym wspólnego, towarzyszą równie zróżnicowane namiętności. Nie wystarczy samo ich wskazanie. Trzeba podjąć trud ambitniejszy: wyodrębnić i opisać CECHY EMOCJI SPECYFICZNIE LITERACKICH. Zagadnienie to będzie przedmiotem analizy w dalszych rozdziałach tej książki. Tu poprzestanę na jednym spostrzeżeniu, bezpośrednio związanym z problematyką mojego *Punktu wyjścia*: w procesach komunikacji literackiej uczucia wywoływane w trakcie

---

<sup>6</sup> Zob. K. Obuchowski, *Galaktyka potrzeb – psychologia dążeń ludzkich*, Poznań 2006.

bezpośredniego obcowania z konkretnym utworem, zarówno stworzonym przez autora, jak i czytany, wcale nie zawsze prowadzą ku żywiołowej ciekawości, dotyczącej tajemnicy sztuki słowa „jako takiej”. Zauroczenie ową tajemnicą ma charakter fakultatywny, w pewnej mierze elitarny. A przecież badacz tego fenomenu nie może się uskarżać na niedostatek świadectw, odnoszących się do osobliwej dziedziny, którą kiedyś Jan Parandowski sugestywnie nazwał „alchemią słowa”<sup>7</sup>. Właśnie ten drugi, „alchemiczny” cel poznania interesuje nas w analizie emocjonalnych dążeń do uchwycenia w literaturze – jej literackości.

Nim rozejrzemy się wśród świadectw presji emocjonalnej, wyzwalanej przez głód wiedzy o „alchemii słowa”, sięgnijmy do własnej pamięci (dziecięcej, młodzieńczej). W mojej – potwierdza się prosta prawda, że literackość zgadywana w fazie najwcześniejszych wtajemniczeń czytelnicznych lub autorskich (debiutanckich) wcale nie zawsze wpisuje się w jasną formułę słowną, w której bezbłędnie zredagowany *definiens* miałby krystalicznie ukazywać i logicznie rozjaśniać mroczne *definiendum*. Wiedza o literackości literatury znacznie częściej uobecnia się, można by powtórzyć za Wiktoorem Szklowskim, w sposób „na wpół zrozumiały”, a jeżeli bywa werbalizowana, to prowizorycznie i nieostatecznie, intuicyjnie, półświadomie. Mimo to fakt jej FUNKCJONALNEGO ISTNIENIA nie ulega wątpliwości: wszak na jakiejś, niezdefiniowanej i nieopisanej, acz dla wielu podmiotów zadowalającej podstawie odróżniane są – i to na ogół bezbłędnie – teksty literackie od nieliterackich, jeżeli nawet samo opisanie i zdefiniowanie tej podstawy uchodzi za zbyteczne, nieopłacalne, kłopotliwe, jałowe, wstydlive, niszczące intymność artystycznych doznań, unicestwiająca dziwność natchnienia, zbyt trudne lub niewykonalne z jakichś innych względów.

Brak werbalnego wyrazu emocji nie jest wiarygodnym symptomem ich faktycznego nieistnienia. „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” – głosi znana siódma teza traktatu Ludwiga Wittgensteina. W interesującym nas obszarze ani niemożność mówienia, ani potrzeba milczenia nie mają charakteru obligatoryjnego,

---

<sup>7</sup> Zob. J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1998 (liczne wydania wcześniejsze).

zwłaszcza że oprócz mowy słów zapisowi emocji są pomocne obrazy mentalne, symbole wyobraźni. Mieszanie półświadomych, bezkonturowych, niejasnych odczuć tajemnicy bytu sztuki literackiej nie traktuję jako przeciwieństwa czy zaprzeczenia teorii, lecz – odwrotnie – widzę w niej TEORII MATERIE PIERWOTNĄ. W gruncie rzeczy wszyscy w niej tkwimy lub tkwiliśmy<sup>8</sup>, wydostajemy się z niej i wpadamy w jej trzęsawiska *da capo al fine*, bo to z tej materii pierwotnej wypływa wezwanie – podejmowane przez mniejszość, zaniechiwane przez większość – do przekładu miazgi na formę, chaosu na porządek. Nie są to namiętności kultury popularnej, ale i niekoniecznie zamykają się one w całkowicie elitarnej „niszy”, liczne i wielojęzyczne antologie cytatów, głównie internetowe, bywają sprzedawane jako atrakcyjny i poszukiwany towar przez pewien krąg konsumentów.

W każdej epoce pojawiają się nowe i powracają archaiczne wyznania wiary (lub niewiary), wiedzy (lub niewiedzy), aforyzmy, paradoksy, przypowieści, metafory, żarty, drwiny, demonstracje mocy i niemocy, utrwalane w próbach odpowiedzi wciąż na to samo pytanie: „w czym tkwi tajemnica literatury pięknej?”. Układają się one w swoisty, wielobarwny i rozmigotany KALEJDOSKOP myśli i obrazów. Tak jak w kalejdoskopie zmiana jego położenia powoduje zmianę konfiguracji kolorowych szkiełek, które formują coraz to inne struktury, nigdy nie rozsypując się w chaos, tak i w polu skupiającym zapisy emocjonalnych reakcji na pytanie o istotę sztuki literackiej – te same odpowiedzi, w zmieniających się perspektywach, odsłaniają wciąż nowe i nowe konstelacje. Trudno przecenić wagę tego materiału dla badań nad świadomością (i podświadomością) literacką.

Zagadnienie to, intrygujące dla literaturoznawcy, zasługuje na współpracę ze wspomnianą tu już psychologią dążeń ludzkich, pod warunkiem, że wykroczyłaby ona poza krąg dążeń elementarnych, służących zaspokajaniu potrzeb koniecznych dla trwania gatunku *homo sapiens* (psychologowie niekiedy do tej perspektywy zawężają własne rozpoznania), czyniąc przedmiotem refleksji wszelkie aspiracje człowieka, także nietypowe, dziwne, ekskluzywne, sporadycz-

---

<sup>8</sup> Wyjątek stanowią cudze definicje lub aporie – wycytane, wyuczone i powtarzane bez zrozumienia.

ne; tu znalazłyby się również zachowania SPONTANICZNIE LITERATUROZNAWCZE<sup>9</sup>.

Dla potrzeb niniejszego *Punktu wyjścia* jest niezbędne zwrócenie uwagi na kilka cech charakterystycznych dla dynamiki oraz różnorodności postaw, prezentowanych w ewolucjach emocjonalnej, SPONTANICZNEJ WIEDZY O LITERACKOŚCI. Jej wspomniana tu „kalejdoskopowość” daje o sobie znać już w CHWILACH INICJALNYCH, gdy oglądamy najzupełniej fundamentalne relacje między literaturą a literackością. Podczas gdy w porządku formalno-językowym para pojęć „literackość–literatura” jest dyscyplinowana przez opozycję binarną, stanowiącą replikę tak zasadniczych przeciwieństw, jak antynomia istoty i zjawiska, modelu i realizacji, inwariantu i wariantów, genotypu i fenotypu etc., LITERATUROZNAWSTWO SPONTANICZNE potrafi tę opozycję bezceremonialnie podważyć, zawiesić, uniewyraźnić lub całkowicie unieważnić. Z reguły emocjonalne reakcje na pytanie „czym jest literatura?”<sup>10</sup> nie różnią się zasadniczo

---

<sup>9</sup> Rolę doświadczeń oraz dążeń twórczych w psychologii osobowości eksponuje Kazimierz Obuchowski. Odnosi się to zarówno do poznania naukowego, jak i do doświadczeń lekturowych naukowca. Jego zdaniem uczonego-psycholog nie tylko obserwuje, ale i samego siebie STWARZA, stając się „autorem siebie” (K. Obuchowski, *Refleksje autobiograficzne psychologa*, Łódź 2009, s. 202). Stąd szczególne znaczenie wątków autobiograficznych w rozprawach badawczych, a także rola autobiografii – jako gatunku, w którym autokreacja zostaje utrwalona i jednocześnie przez sam fakt pisania stymulowana, organizowana w słowie. Obuchowski chętnie odwołuje się do cudzej fikcji literackiej, nie strojąc ani od baśni czy prozy fantastyczno-naukowej (np. *Walden Two* Burrhusa Skinnera, twórcy radykalnego behawioryzmu – ibidem, s. 178), ani od uznanych arcydzieł psychologicznego realizmu (Fiodor Dostojewski, Franz Kafka, Witold Gombrowicz, Robert Musil). O swoim zbiorze esejów *W poszukiwaniu właściwości człowieka* powiada: „Było w tym tytule świadome nawiązanie do *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila” (ibidem, s. 151). Podczas gdy jednak psychologowi są potrzebne zachowania oraz dzieła pisarzy jako – szczególnie wyraziste – uniwersalne świadectwa dążeń człowieczych, literaturoznawca poszukuje w tym materiale zapisu emocji zawodowych, związanych z daną rolą – i danym momentem dziejowym – w komunikacji literackiej: autora, czytelnika, krytyka, badacza, wykonawcy dzieła literackiego etc.

<sup>10</sup> Tak zatytułował swoją książkę Jean-Paul Sartre, *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, red. A. Tatariewicz, Warszawa 1968.

od przeżyć wywołanych przez pytanie o literackość. I odwrotnie. Zarówno próba sformułowania odpowiedzi, prostolinijna lub wykrętna, jak i odmowa odpowiedzi, z identycznym impetem wyjaśniają lub pograżają w mroku oba bieguny analizowanej dychotomii.

„Literatura jest wyrazem społeczeństwa”<sup>11</sup>. Pogląd utrwalony w powyższym twierdzeniu mamy prawo rozumieć tak, że zarówno zjawisko zwane „literaturą”, jak i (w równym stopniu) owego zjawiska „alchemia” – nienazwana, a przecież domyślna – uobecniają się fundamentalne właściwości w tym właśnie, że są powoływane do istnienia oraz postrzegane jako „wyraz społeczeństwa”. Analogiczny tryb wnioskowania stanowi w tym obszarze stałe prawdopodobieństwo semantyczne, znajdujące swój wyraz werbalny, lub potencjalne, „tkwiące w pogotowiu”. Gdy czytamy, że „Zaletą literatury jest to, że pozwala ludziom postawić się na miejscu innych”<sup>12</sup>, również i tej interpretacji interesującego nas zjawiska nie da się odseparować od domyślnej charakterystyki uniwersalnego modelu. Ekspozowany przez Immanuela Kanta – jako najważniejszy! – dar empatii, czymże jest: wyróżnikiem literatury czy normą literackości? W semantycznych granicach, wyznaczonych przez cytowany wyżej sąd, narzuca się jako i jedno, i drugie.

Pole odpowiedzi na pytanie o literaturę/literackość rozrasta się w różnych kierunkach i komplikuje w wielorakich konstelacjach „kalejdoskopowych”. Dzieje się tak m.in. dlatego, że terminy wyjściowe często się dublują, funkcjonując już to jako synonimy, już to antonimy, a zarazem jako znaki różnozakresowe, „opalizujące” przygodnymi znaczeniami. Kalejdoskop emocji, wyzwalanych przez literaturę/literackość i znajdujących wciąż nowe inskrypcje, nie ogranicza się do różnorodnych reakcji na któreś z dwóch haseł inicjalnych, przeciwnie, gromadzi i rozmaicie konfiguruje liczne pojęcia pokrewne, które co prawda różnią się pod względem treści i zakresu, lecz myśl kierują wciąż w tę samą stronę.

---

<sup>11</sup> L. de Bonald, *Du style et de la littérature*, cyt. za: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 114.

<sup>12</sup> Cyt. za: A. Zółtowski, *Filozofia Kanta, jej dogmaty, złudzenia, zdobycze*, Poznań 1923, s. 37.



W licznych dokumentach „literaturę” zastępuje „poezja”, a „literackość” utożsamia się z „poetyckością”, nazywaną także, choć zdecydowanie rzadziej, „poezyjnością” (Bruno Jasiński w *Bucie w butonierce*) lub „liryzmem” (Julian Przyboś w *Jak możliwy jest liryzm*). Zamianie „literackości” na „poetyckość” sprzyja pamięć dziejów refleksji poetologicznej. Gdy nie mówiono jeszcze o literaturze, całość artystycznych inicjatyw podejmowanych w granicach języka określano mianem poezji – jako nazwy odnoszącej się w równym stopniu do poezji lirycznej, epickiej i dramatycznej. Ten obyczaj panuje w stosunkowo przecież od naszych czasów nieodległych *Wykładach o estetyce* Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Wielki filozof, wykazując notabene imponującą orientację w dziedzinie poetyki, nie wyłączając profesjonalnej znajomości wersologii, posługiwał się pojęciem „poezji” jako nazwy obejmującej triadę liryka–epika–dramat, czyli całą sztukę słowa, w związku z czym wyróżniony przez niego pierwiastek *das Poetische* („poetycki”, „poetyckie”, „to, co poetyckie”) wolno czytać jako terminologiczny prototyp zarówno dwudziestowiecznej POETYCKOŚCI, JAK I LITERACKOŚCI.

Lecz bywa też i odwrotnie, gdy „poezję” tudzież „poetyckość” traktuje się, na zasadzie *pars pro toto*, jako postać literatury/literackości odrębną, a zarazem najbardziej reprezentatywną. Analizując słowa Carlosa Ruiza Zafóna: „poezja kłamie, choć ładnie to czyni”<sup>13</sup>, wolno nam potwierdzenia tej obserwacji szukać nie tylko w poezji, ale i w innych, przynajmniej niektórych, systemach literackich, traktując „ładne kłamstwo” również jako ekstrakt literackości prozy fabularnej czy dramatu.

Zarazem w interesującym nas obszarze niezbyt często są podejmowane próby bezpośredniego zdefiniowania, a nawet swobodnego opisanie literackości czy poetyckości. Być może powodem tego stanu rzeczy jest obronny, charakterystyczny dla emocjonalnego obcowania ze sztuką, dystans wobec „suchej” tudzież „zimnej” logiki, oddzielającej zjawisko od jego istoty. Emocjonalna blokada powstaje tu również wskutek napięcia między pragnieniem definicyjnego sukce-

---

<sup>13</sup> C. R. Zafón, *Cień wiatru*, przeł. B. Fabjańska-Potapczuk i C. Marrodán Casas, Warszawa 2006, s. 145.

su a poczuciem wzrastającego oporu materii, aż do rezygnacji z odpowiedzi. Zdaniem Hegla:

Definiowanie poetyckości jako takiej lub też danie opisu tego, co jest poetyckie, odrzucają (pomijają) niemal wszyscy, co o poezji pisywali. Gdy się, w rzeczy samej, zaczyna rozprawić o poezji jako sztuce słowa (o sztuce tworzenia) bez uprzedniego wypracowania, czym w ogóle są treści sztuki oraz jej sposób przedstawiania, kwestią arcytrudną staje się ustalenie, na czym polega poszukiwanie właściwej istoty poetyckości<sup>14</sup>.

Istnieje jednak różnica, dla nas nad wyraz istotna, między milczącym pomijaniem ustaleń „właściwej istoty poetyckości” a demonstracyjnym głoszeniem dumnej, ostentacyjnej, sokratejskiej – w tej materii – niewiedzy. Tego rodzaju postawy są nie tylko częste, ale i w dziejach świadomości literackiej coraz częstsze. Winien przy tym zastanawiać fakt, że – od romantyzmu aż do czasów współczesnych – najchętniej manifestowana jest NIEWIEDZA TWÓRCÓW. Zwłaszcza niewiedza poetów: „Cokolwiek powie się o poezji, jest błędem”<sup>15</sup>; „Poezja, cała, jest jazdą w nieznanie”<sup>16</sup>; „Nie wiem, co to poezja, / nie wiem po co, i na co”<sup>17</sup>; „nikt nie wie, w czym leży czar dzikiej poezji”<sup>18</sup>; „Ale co to takiego poezja? [...] ja nie wiem, i nie wiem, i nie wiem”<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838)*, [http://www.textlog.de/hegel\\_aesthetik.html](http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html) (dostęp: 06.04.2013 r.). O przekład tego fragmentu poprosiłem prof. Huberta Orłowskiego. Tekst oryginalny: „Das Poetische als solches zu definieren oder eine Beschreibung von dem, was dichterisch sei, zu geben, abhorreszieren fast alle, welche über Poesie geschrieben haben. Und in der Tat, wenn man von der Poesie als Dichtkunst zu sprechen anfängt und nicht vorher bereits abgehandelt hat, was Inhalt und Vorstellungsweise der Kunst überhaupt sei, wird es höchst schwierig, festzustellen, worin man das eigentliche Wesen des Poetischen zu suchen habe“.

<sup>15</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: idem, *Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 76.

<sup>16</sup> Oryginał: „Poezja / wsia! – jezda w nieznamojie” (W. W. Majakowskij, *Socznienija w odnom tomie*, Moskwa 1941, s. 287).

<sup>17</sup> W. Broniewski, *Poezje 1923–1961*, red. W. Woroszyński, Warszawa 1995, s. 430.

<sup>18</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977, s. 192.

<sup>19</sup> W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 293.

Intrygujące jest to, że niemal każdy z cytowanych autorów był także – sam sobie przecząc? – twórcą racjonalnych, a jeżeli nawet fantazyjnych, to w sumie pozytywnych odpowiedzi na pytanie o poezję, zarówno w błyskotliwych aforyzmach, jak i pożytecznych edukacyjnie traktatach poezjoznawczych. Trudno o bardziej widomy symptom emocyjnego rodowodu zajmujących nas tutaj reakcji na tajemnicę sztuki słowa. A przecież w reakcjach odmownych, z reguły najsilniej napromieniowanych emocjami, nierozsądnie byłoby dopatrywać się wyłącznie efektu chwilowych kapryśków czy załamania wrażliwych liryków (motyw częsty, acz traktowany żartobliwie, w utworach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego). Paradoksalnie „a ja nie wiem” twórca może zdradzać jego utajone „wiem”, czyli prowadzić do pozytywnej odpowiedzi na pytanie o esencję sztuki słowa – pod warunkiem, że zostaną ujawnione lub nieopatrznie zdradzone powody „twórczej niewiedzy”.

Niektóre rezygnacje ze wskazania cech swoistych literatury, zwłaszcza specyfiki iluminacji poetyckich, wynikają z przeświadczenia, że są one w swej najgłębszej istocie nieodgadnione – podobnie jak twory natury, krajobrazy, żywioły, gwiazdy, rzeki, słońca. Cóż się dziwić, że „nie wie nikt, w czym leży śniegu tajemnica / Jak nikt nie wie, w czym leży czar dzikiej poezji”, zapyta czytelnik cytowanego liryku Jarosława Iwaszkiewicza, skoro obie potęgi wydają się identycznie nieokielznane? U źródeł takiego myślenia znajduje się asemiotyczna, akomunikacyjna koncepcja (czyli jednak koncepcja!) poezji. To myślenie przenika nie tylko do zwierzeń poważnych, ale także do notatek krotchowilnych.

Paganini zdanie drwiące  
zanotował jadąc w łodzi,  
że „sztuka jest jak słońce,  
recenzentom nic nie szkodzi”<sup>20</sup>.

Jaka sztuka? Czy tylko muzyczna (skoro Paganini)? Niekoniecznie. Przytoczony wyżej czterowiersz pt. *Ostatnia metafora* kończy Kon-

<sup>20</sup> K. I. Gałczyński, *Wiersze*, red. Z. Fedeci, Warszawa 1956, s. 578.

stantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Tragedię profesjonalną*, poświęconą nie muzyce, lecz wszechobecnej poezji, która wyzwala się z mowy, komunikuje się ze zmysłami, czai się w ciszy, paruje z „maszynopisów zimnych”, nagle odzywa się w telefonie (głosem z zaświatów) lub pojawia się w panoramie Krakowa, w blasku „gwiazd jak tysięcy skrzypiec”. Odrzucmy wytłumaczenie trywialne, jakoby sztuka miała „nic nie szkodzić” recenzentom, bo ich po prostu nie obchodzi, ani ziębi, ani grzeje. Ze strony artysty, nawet tak niesfornego jak Gałczyński, byłby to akt desperacki, gdyż – niewiarygodny. Sięgając głębiej, ku archaicznym wyobrażeniom, odczytalibyśmy *Ostatnią metaforę* raczej tak, że dlatego sztuka „nic nie szkodzi”, ponieważ należy do innego porządku świata niż działalność jej krytyków. Oni uczestniczą w komunikacji werbalnej, podczas gdy sztuka – stanowi dziwną naturę, „jest jak słońce”.

Inne, ukryte w odmownych gestach pojmowanie sztuki słowa, stanie się w pełni czytelne, jeżeli odwołamy się do rozróżnienia między poezją gotową, spełnioną, wpisaną w konwencje przeszłości, a poezją pożądaną, poszukiwaną, nieukonstytuowaną. Tylko o pierwszej – spełnionej, mamy prawo wiedzieć, na czym polega jej istota, natomiast druga – dopóki jej nie ma – należy do rzeczywistości nieprzewidywalnej, czyli do nierzeczywistości, i tylko tyle da się o niej rzec, że stanowi zaskoczenie, niespodziankę<sup>21</sup>, przygodę, wyprawę w nieznanne.

Przywoływane dotychczas przykłady cechowały ambicje uniwersalistyczne oraz nastawienie na literaturę/literackość jako na wartości bezsporne, godne apologii. Wystarczy jednak na emocje utrwalone w sądach o istocie sztuki literackiej spojrzeć z innej perspektywy: przechylić „kalejdoskop” tak, by oświetliły go odmienne programy i prądy, a synonimy okażą się antonimami i semantyczna harmonia

<sup>21</sup> Przygoda, niespodzianka, zaskoczenie, czyli stałe osobliwości poezji uniemożliwiają, zdaniem skamandrytów, wyprzedzanie twórczości poetyckiej – programem teoretycznym. Zob. *Program czy niespodzianki? (W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu)*, „Skamander” 1920, z. 3. Stanowisko skamandrytów traktuje się jako „nienowoczesne”, a przecież nowoczesne szkoły wiedzy o literaturze (od formalizmu Wiktora Szklowskiego do strukturalizmu Jurija Łotmana) eksponują podobne walory sztuki, a mianowicie jej NIEPRZEWIDYWALNOŚĆ.

przemieni się w dysharmonię. Oto jednym z najprostszych sposobów dokonywania półświadomych identyfikacji tekstów językowych jako tekstów literackich bywa stwierdzanie ich związku z tradycją, odczuwaną oraz określaną jako literacka, lub odnajdywanie w tych tekstach podobieństw do konstrukcji uznawanych przez ogół za reprezentatywne dla literatury (należących do akceptowanego w danej chwili kanonu). Do pamięci tradycji apelują odmienne, także biegunowo różne, poetyki artystyczne, które nie są w stanie uzgodnić swych podejść zarówno w opisie, jak i w ocenie literackości. Dla wyznawców norm klasycystycznych akceptowana przez nich literackość stanowi gotową, ugruntowaną w wielowiekowym doświadczeniu, jakościowo stałą postać mowy, a jednocześnie zasadniczo wciąż tę samą, oświetlaną w pespektywie antropologicznej, dyspozycję wyobraźni, odwieczny typ wrażliwości, powracający w kolejnych epokach i poddawany w nich twórczym PONOWIENIOM<sup>22</sup>. Owe zaś ponowienia nie zmieniają istoty literatury, nie reorientują jej od fundamentów. Całkowicie odwrotny kierunek myśli obserwujemy w manifestach awangardy, eksponujących „nieubłagany nakaz nowatorstwa” (Julian Przyboś). Tu literatura oraz literackość mogą (nie muszą) stawać się nazwami zjawisk ocenianych deprecjonująco. W świadomości rzeczników poetyk nowatorskich literackość nie powinna być paradygmatem z góry danym i przez wieki niereforowanym. Ulega ona metamorfozom współ z literaturą, ewoluuje razem z dynamiką jej coraz to nowych odniesień do sąsiednich porządków języka; tu, rzecz by można, „egzystencja wyprzedza esencję” (Jean-Paul Sartre), a to znaczy, że jej stany wcześniejsze, osiągnięte czy wywalczone dawniej, muszą być przez nowatorskie inicjatywy pisarskie bezustannie kontestowane. Z tego względu Julian Przyboś „literackimi” nazywał utwory uzależnione od „starej sztuki”, silnie skonwencjonalizowane, posługujące się wytartymi szablonami, odezwane od problemów nurtujących ogół, zaludnionych „papierowymi” postaciami, a zatem szans dla sztuki nowatorskiej upatrywał nie

---

<sup>22</sup> Zob.: J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty literackie*, Warszawa 1967; J. Abramowska, *Co to jest klasycyzm, w: Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997, s. 268–277.

w literackości, lecz odwrotnie, w antyliterackości – pojmowanej jako niecałkowicie co prawda, lecz dostatecznie wyraziste zerwanie z rzeczmiślami przez poprzedników wyeksploatowanymi:

absolutnie czysty poeta prawie się nie zdarza. Jest ideałem. Jeśli jednak nie odczuwamy nigdy ani odrobiny tej czystej pisarskości (poezji) – JEGO LITERACKOŚĆ ODTRĄCI NAS OD JEGO KSIĄŻEK [wyróż. E. B.]<sup>23</sup>.

Niechęć do literackości miewa też inne przesłanki. Niekiedy wynika z genologii wartościującej nie dzieła, ale formy słowa. Zdarza się, że niektórym modelom wypowiedzi pisarskiej przyznaje się *a priori* wyższe albo niższe miejsce w hierarchii gatunków, jak to czynił Stanisław Ignacy Witkiewicz, przedkładając zdolną do wywoływania metafizycznego dreszczu przez Czystą Formę poezję – nad „bebechową”, rozwlekłą, urągającą normom Czystej Formy powieść. Analogiczną stratyfikację form znajdujemy w *Sztuce poetyckiej* Paula Verlaine'a. Dzieło poety, „wiersz skrzydlaty”, może zdobyć, powiada Verlaine, najwyższe miejsce w świecie sztuki, jeżeli stanie się syntezą piękna natury oraz doskonałości sztuk pozawerbalnych. Godny swego miana wiersz bierze z malarstwa kunszt operowania odcieniami barw, z muzyki – kontrasty dźwięków wyrazistych i niezdecydowanych, z życia – pokusę przygody, z natury – powaby zmysłowej miłości. „A wszystko inne – to literatura” – czytamy w polskim przekładzie Adama Ważyka. Nie miał odwagi aż tak nisko ocenić literatury pierwszy tłumacz *Sztuki poetyckiej*, Miriam, który wołał zdystansować się wobec twórczości słabej, uległej gustom efemerycznym. W jego przekładzie: „Reszta jest tylko literacką modą”. W odmienności tłumaczeń daje o sobie znać różnica formacji: młodopolskiej (Miriam) i awangardowej (Ważyk). Miriam nawiązuje do ważnego w jego epoce konfliktu między artystą przeklętym a tłumem „mydlarzy”, goniących za modą. Ważyk traktuje konflikt między artystycznym konformizmem a nowatorstwem jako obiektywny czynnik rozwojowy kultury literackiej w każdej epoce.

---

<sup>23</sup> J. Przyboś, *Antyliterackość jako hasło poetyckie*, w: idem, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 410.

Do tego momentu interesowały nas wyobrażenia oraz zamieniki literackości – najprostsze. Nie można na tym poprzestać, kierując się wyłącznie nazewniczą stroną zagadnienia. Rzecz w tym, że ku definicjom, opisom, peryfrazom, metaforom lub w dowolnie inny sposób uformowanym twórcom wyobraźni odnoszącym się do tego, co przemienia tekst językowy w dzieło literackie, prowadzą również drogi mniej lub bardziej okrężne. Wyobrażenia literatury/literackości oraz poezji/poetyckości znajdujemy w wypowiedziach na temat: (a) składników i podsystemów literatury, (b) zjawisk obejmujących – oprócz literatury – inne, pokrewne dziedziny, (c) zachowań twórców oraz pozostałych uczestników literackiej komunikacji, (d) dziedzin wygenerowanych przez literaturę, zawdzięczających jej własne istnienie. Wraz z przybywaniem zamienników kategorii wyjściowych nasz „kalejdoskop” wzbogaca się o coraz więcej barw i blasków oraz ich konfiguracji. Hasłami wyjściowymi dla pośrednich ujęć „literackości” mogą stawać się w poszczególnych retorykach emocjonalnych rozmaite wyrazy oraz wyrażenia wobec „literackości” i „literatury” bliskoznaczne lub pokrewne, pozostające w relacjach metaforycznych lub metonimicznych. Nie powinny być zatem z góry odrzucane semantyczne potencjały takich terminów, jak: ARTYZM, AUTOR, BELETRYSTYKA, CZYTELNIK, DRAMATYZM, DZIEŁO, EKSPRESJA, HISTORIA LITERATURY, JĘZYK LITERACKI, JĘZYK POETYCKI, KOMUNIKACJA LITERACKA, KSIĄŻKA, KULTURA LITERACKA, LIRYZM, NATCHNIENIE, NIETYRAŻALNOŚĆ, PISARSTWO, PIŚMIENICTWO ARTYSTYCZNE, PISARZ, POETYCKOŚĆ, POETYKA, POEZJA, PROCES TWÓRCZY, STYL, SZTUKA, SZTUKA SŁOWA, TWÓRCA, TWÓRCZOŚĆ LITERACKA, UTWÓR, WYRAŻALNOŚĆ (i wielu innych). W jakiejś mierze cała genologia literacka z jednej strony, i cała historia prądów czy strategii literackich z drugiej, mogą być czytane jako zbiory *sui generis* „początków”, wyznaczających rozmaite trajektorie prowadzące do literackości. To samo możemy powiedzieć w odniesieniu do słów kluczowych w sformułowanych poetykach autorskich, nie wyłączając wersji agresywnych, krotkochwilnych, parodyjnych, autoparodyjnych czy kapitulanczkich. Domyślny sens „literatury” oraz „literackości” da się niekiedy wydobyc z wypowiedzi poświęconych szerszym krajobrazom komunikacyjnym, choćby sztuce.

A samą sztukę można określić jako rzetelną próbę oddania najwyższej sprawiedliwości widzialnemu światu przez wydobycie na światło dzienne wielorakiej i jedynej prawdy, kryjącej się w każdym jego aspekcie. Jest to próba odnalezienia w jego formach, barwach, światłach i cieniach, w postaciach materii i faktach życiowych tego, co podstawowe, co trwałe i zasadnicze, ich jedynej oświecającej i przekonywującej cechy – samej prawdy istnienia<sup>24</sup>.

Przytoczony wyżej, ceniony w krytyce (zwłaszcza polskiej powojennej) aforyzm Josepha Conrada pochodzi z jego autokomentarza do powieści – tym łatwiej odnieść tę wypowiedź nie tylko do sztuki w jej wszelkich postaciach (byłby kłopot z muzyką), ile – przede wszystkim – do literatury, a zwłaszcza do prozy.

Kolejny powód obfitości świadectw mówiących o literaturoznawczych namiętnościach podmiotów komunikacji literackiej tkwi w tym, że podobne, a nierzadko najzupełniej identyczne idee, te same lub prawie te same „plany treści” są artykułowane w rozmaity sposób, przy pomocy zmiennych „planów wyrażania”. Jest to więc wprawdzie obfitość pozorna, powierzchowna, retoryczna, nie merytoryczna, niemniej jednak aktywna komunikacyjnie lub przynajmniej konwersacyjnie. Sądy o identycznej lub mocno zbliżonej wymowie robią wrażenie przeredagowań, rezultatów przekładu intralingwistycznego, z reguły jednak mają one niezależne od siebie rodowody, świadczące o tym, że myśl o rudymencie sztuki słowa krąży często wokół tych samych symptomów.

„Kto czyta książki, żyje podwójnie”. Ten lapidarny – wypowiediany dziś w obronie gasnącego czytelnictwa – aforyzm Umberta Eco głosi prawie to samo, co przywołana tutaj wcześniej obserwacja Immanuela Kanta o literaturze umożliwiającej jednostce ludzkiej przeżywanie cudzych doświadczeń, przebywanie w cudzych biografiiach, przemieszczanie się w krajobrazach i wydarzeniach nieznanych z autopsji. Zarazem zmiana wyjaśnianego terminu powoduje nieraz bardzo głębokie przesunięcia semantyczne, a w konsekwencji także pragmatyczne. Dla poszukiwaczy „kamienia filozoficznego

---

<sup>24</sup> J. Conrad, *Przedmowa*, w: idem, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1961. s. 6–7.



go” literackości „książka” w cytowanym zdaniu Eco może okazać się sprzymierzeńcem kłopotliwym: nie ma podstaw, by utrzymywać, że podwójne życie spełnia się wyłącznie w trakcie lektur literackich, można bowiem, z równym powodzeniem, identyczne podwojenie świata przeżywać, studiując księgi archeologiczne, medyczne, muzykologiczne czy astronomiczne. (Do kwestii tej przyjdzie nam wracać parokrotnie).

Na zakończenie rozważań o wizjach literatury/literackości, rodzących się pod presją emocji, kilka uwag na temat roli metafory w zajmującym nas „kalejdoskopie” świadectw. W gruncie rzeczy większość mniemań – ukrytych w wypowiedziach, które odnoszą się POŚREDNIO do literackiej „alchemii” – z istoty rzeczy ma strukturę tropu (zagadki, metonimii, alegorii, paraboli, metafory). Niekiedy jednak stopień lub kierunek metaforyzacji utrudnia rozpoznanie sensu lub zadanie to uniemożliwia.

Zacznijmy od utrudnień stosunkowo łagodnych.

Poezja to jest złoty szerszeń,  
co kęsa, więc się pisze wiersze –  
cóż, człowiek pisze tak, jak może  
Obywatelu Redaktorze<sup>25</sup>.

Początek *Listu z fiołkiem* Gałczyńskiego ma w swojej metaforyce czytelną, a zarazem poddawaną „próbom wytrzymałościowym”, logikę. Poezja objawia się jako fenomen pojednanych ze sobą sprzeczności, zespala piękno („złoty szerszeń”) z agresją („co kęsa”). Zakłóceniem owej logiki wydaje się nasamprzód nieoczekiwane „więc”. JEŻELI złoty szerszeń kęsa, WIĘC się pisze... A cóż to za porządek wynikania? Dopiero kolejne strofy wiersza Gałczyńskiego „przyzwyczajają” nas do tego, że na wszelkie fenomeny życia, radosne i melancholijne, takie jak pejzaż jesienny, niebo gwiazdziste, prywatna apokalipsa, nadzieja na życie w zaświatach, podmiot-bohater reaguje na miarę własnych możliwości: „chodzi tak, jak może”, „kocha tak, jak może”, „fruwa tak, jak może”. Na tle całości *Listu z fiołkiem* wizja

<sup>25</sup> K. I. Gałczyński, op. cit., s. 223.

poezji, a zarazem poetyckości, staje się czytelna bardziej niż na początku lektury. Jej obraz antynomiczny wzbogaca się o jeszcze jedną przeciwstawną: między olśnieniem niezwykłością („złoty szerszeń, co kąsa”) a banalnym automatyzmem („się pisze”).

Nie znaczy to jednak, że wszystkie bez wyjątku akty wyobraźni, rodzące się w przestrzeni SPONTANICZNEGO LITERATUROZNAWSTWA, poddają się interpretacji racjonalnej czy racjonalizującej mowę metafor. Niektóre z nich wymykają się zdrowemu rozsądkowi, zmierzając w stronę widzeń baśniowych, nieprzetłumaczalnych na język literaturoznawczego dyskursu, programowo stanowiących – rzekłby Tadeusz Peiper – „samowolne spokrewnienie pojęć, którym w rzeczywistości nie odpowiada”.

„Literatura to samowystarczalny kosmos, w którym rzeczywistość wisi jak planeta”<sup>26</sup> – mówi współczesny prozaik. Można rozumieć to jako odwrócenie wyobrażeń rutynowych. Podczas gdy rutynowo literaturę traktuje się jako względnie suwerenny fragment rzeczywistości, „zawieszony” w niej jak w uniwersum i w odniesieniach do bytów faktycznych objawiający swe osobliwości – w wyobraźni cytowanego tu Mariusza Sieniewicza, odwrotnie, literatura staje się przestrzenią bezgraniczną i samowystarczalną, a „zawieszona” w kosmosie literackim rzeczywistość, mniejsza od literatury, odsłania swe osobliwości. Tego rodzaju odwrócenie tłumaczy wewnętrzny mechanizm obrazu, nie tłumaczy jednak jego „definicyjnej” treści, którą – owszem – potrafilibyśmy być może sformułować, ale obawiam się, że – na granicy nadinterpretacji.

Emocjonalna geneza tych i wielu innych wypowiedzi twórców, filozofów, krytyków, obserwatorów i użytkowników sztuki słowa, nie wyłącza badaczy, bo i oni ulegają metaforycznym pokusom – w jednym aspekcie zachowuje poznawczą wartość. Jest nieodmiennie interesująca jako charakterystyka autorskiej wyobraźni, ściślej: danego momentu w jej ewolucjach, zatem symptom owej „chwili dziwnie osobliwej”, w której pojawiła się taka, a nie inna myśl literaturoznawcza.

---

<sup>26</sup> Sieniewicz: *Literatura to jajko na twardo*, z Mariuszem Sieniewiczem rozmawiała Agnieszka Wolny-Hamkało, [http://wyborcza.pl/1,76842,10701678,Sieniewicz\\_Literatura\\_to\\_jajko\\_na\\_twardo.html](http://wyborcza.pl/1,76842,10701678,Sieniewicz_Literatura_to_jajko_na_twardo.html) (dostęp: 06.04.2013 r.).

Znacznie oporniej spontaniczne metafory literatury, literackości etc. poddają się odczytaniom uogólniającym, jako diagnozy świadomości czy podświadomości twórców jakiejś epoki czy szkoły artystycznej. Dlatego trudniej, że bywają wizjami ulotnymi, prawdziwymi sytuacyjnie albo nieprawdziwymi, wymyślonymi dla żartu czy skomponowanymi nieporadnie. Lecz jednocześnie, mając na względzie rozliczne „mylne wzruszenia” spontanicznego literaturoznawstwa, nie możemy wyeliminować z pola widzenia również takiego prawdopodobieństwa, że któreś z olśnień „alchemią słowa” okaże się zgodne z kryteriami wiedzy naukowej, a być może – teorię literatury wyprzedzi.

### Impuls ideologiczny

Kategoria impulsu ideologicznego nie jest w pełni samodzielna. Ideologiczne myślenie o literaturze może być traktowane jako szczególny przypadek literaturoznawstwa emocjonalnego, a jednocześnie to samo myślenie pojawia się w postulatach oraz poczynaniach niektórych szkół naukowej wiedzy o literaturze. Dzieje się tak zawsze, ilekroć (zgodnie z „kalejdoskopową” różnorodnością omawianego tu zbioru wypowiedzi) o kierunku myśli decyduje współobecność zachowań dwojakiego typu: motywowanych epistemologicznie i aksjologicznie. Źródła są wspólne, cele i funkcje odmienne. Odzywają się tu z jednej strony emocje radości poznania (dotknięcia myślą) esencji literackiego arcyzmu, z drugiej – ambicje sterowania sztuką słowa, które także wymagają orientacji lub założenia *a priori*, czym sztuka słowa jest w swej istocie, a przede wszystkim, co należy zrobić, by stała się sobą w stopniu doskonalszym.

Granica między emocjonalizmem „czystym” a ukierunkowanym ideologicznie jest labilna, sytuacyjna, często nieoczekiwana. Nadto jeszcze ten sam obraz literatury/literackości, zrodzony ze spontanicznych emocji lub wykalkulowany z przesłanek pozaartystycznych, bywa wykorzystywany przez różne ideologie, niekiedy sprzeczne, zatem także przez różne instytucje życia publicznego, skupiające zarówno pisarzy i krytyków, jak i innych dysponentów reguł życia duchowego w danej epoce.

Przyjrzyjmy się temu dokładniej. „Pisarze są inżynierami ludzkich dusz”. Zdanie to miał wypowiedzieć utalentowany młody pisarz rosyjski, Jurij Olesza, w czasie spotkania ludzi pióra z Józefem Stalinem<sup>27</sup>. Normy ówczesnej retoryki politycznej, ulotne sensory ideologii mowy, jak by to nazwał Michaił Bachtin, pozwalają odtworzyć taką oto intencję Oleszy: bohaterami nowej epoki są nie tylko dzisiejsi inżynierowie, zmuszający energie przyrody do służenia człowiekowi w rozwijaniu cywilizacji industrialnej, w hydroelektrowniach na Dnieprze czy „wielkich piecach Magnitogorska”, lecz w równym stopniu pisarze, którzy podobnie jak inżynierowie organizują i ukierunkowują energię inną – ludzkiej świadomości. Literatura jako „inżynieria ludzkich dusz”, a w konsekwencji „literackość” jako osobliwa „inżynierskość” życia psychicznego jednostek oraz ludzkich zbiorowości, mieści się zarówno w klasycznej dychotomii „materii” i „ducha”, jak i w marksistowskiej opozycji „bazy” i „nadbudowy”, przy czym eksponowanie analogii między aktywnością w zmaganiu człowieka z materią a jego pracą w przestrzeni ducha należy do stałych figur myśli awangardowej, myśli jakiś czas później reaktywowanej w radzieckiej, poodwilżowej dyskusji na temat „fizyki i liryki”. Na marginesie warto zauważyć, że awangardowa wykładnia metafory Oleszy ma dla polskiego odbiorcy wiele cech wspólnych – na zasadzie koincydencji „niewplywologicznej” – z dziewiętnastowiecznymi koncepcjami Cypriana Kamila Norwida, który działalność artysty traktował już to jako mobilizację do fizycznego wysiłku („piękno na to jest, by zachwycać / Do pracy”), już to jako owego wysiłku zwieńczenie, wszak poeta widział „przyszłą w Polsce sztukę / Jako chorągiew na prac ludzkich wieży”. Przypisywał także Norwid sztuce moc organizacji, czyli w pewnym sensie „inżynierii”, wyobraźni ogółu. „Narodowy artysta – pisał w *Promethidionie* – organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu”<sup>28</sup>. Na tym tle słowa autora *Zawiści*, powieści nad wyraz krytycznej wobec urzędowo zalecanych obyczajów i faworyzowanych postaw ery

---

<sup>27</sup> W. Sierow, *Encyklopedyczny słownik krylatych słów i wyrażenij*, Moskwa 2005.

<sup>28</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomulicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 440.

stalinowskiej, w swym kształcie pierwotnym nie niosą żadnych zagrożeń dla literackich swobód, przeciwnie, „inżynier dusz” – w tym kontekście – z definicji jest wynalazcą, nowatorem, czyli twórcą *par excellence*.

A jednak. Wedle Wiktora Szklowskiego określenie pisarzy jako „inżynierów ludzkich dusz” spodobało się Stalinowi tak bardzo, że wielokrotnie posługiwał się tym sugestywnym porównaniem, powołując się lub nie powołując na Oleszę. Za Stalinem powtarzały to rzesze krytyków i literatów, popularyzatorów oraz nadzorców krzepnącego socrealizmu. Najwyraźniej wyrażenie „ludzkie dusze”, sprowadzone do postaci potocznego frazeologizmu, pozbawione konotacji religijnych, nie wadziło stalinowcom (choć powinno było budzić czujność jako naruszenie normy poprawności światopoglądowej systemu). Równoległe, oparty na tym samym paradygmacie, funkcjonował bliźniaczo podobny do „inżynierów ludzkich dusz”, acz odnoszący się do zgoła odmiennych realiów, zwrot „przekuwanie dusz” (*pieriekowka dusz*). Oznaczał on zrazu resocjalizację osób osadzonych w GUŁagu – przez ciężką pracę w kolektywach mobilizowanych do współzawodnictwa i poddawanych ideologicznej edukacji. W samym fakcie więziennej resocjalizacji nie byłoby nic wyjątkowego, gdyby nie zrównanie przestępców pospolitych z politycznymi czy ideowymi „innowiercami”, nie wyłączając osób skazywanych na ciężkie roboty za opowiadanie „antypaństwowych” dowcipów („anegdociarze”) czy pisanie lub kolportowanie satyrycznych utworów. GPU, czyli Państwowe Kierownictwo Polityczne przy NKWD, traktowało przekonania „niesłuszne”, ukształtowane przez obyczajowość przedrewolucyjną – lub po rewolucji poddane wpływom wrogów nowego systemu – jako dewiację identyczną, a może nawet groźniejszą niż bandytyzm, wymagającą identycznych metod transformacji. A skoro jedną z takich metod – obok katorżniczej pracy w koszmarnych warunkach – była retoryka ideologiczna, miała w tym współuczestniczyć także literatura, owej retoryki postacią szczególnie skuteczna, przemawiająca do emocji, operująca obrazami człowieczych zachowań. Poligonem doświadczalnym „pieriekowki”, nie tylko dla ludzi zamkniętych w obozach pracy, ale także dla obserwatorów-pisarzy, stał się Kanał Białomorsko-Bałtycki, na początku

lat trzydziestych zbudowany przez osadzonych w GUŁagu. Maksym Gorki w przemówieniu wygłoszonym do białomorskich więźniów-przodowników pracy połączył w sposób nad wyraz znaczący wyrażenie INŻYNIEROWIE LUDZKICH DUSZ z wyrażeniem PRZEKUWANIE DUSZ, nazywając pisarzy INŻYNIERAMI PRZEKUWANIA DUSZ. Ta kontaminacja okazała się nie tylko gestem retorycznym, ale i wskazaniem kierunku radykalnego odwrócenia literatury od jej heroicznych sensów pozytywistyczno-awangardowych ku (gotowemu już do proklamacji administracyjnej) realizmowi socjalistycznemu, i to w jego najbardziej mrocznych rejonach, w których ponad „ludzkiemi duszami” oraz ponad ich literackimi „inżynierami” dominowały instytucje totalitarnej przemocy. „Ludzie z GPU umieją przebudowywać ludzi. Umieją!” – wołał w zachwyceniu autor dramatu *Na dnie*. Zauważmy, jak wybitny pisarz z lubością w swoim przemówieniu mnożył obrazową ekspresję gułagowej resocjalizacji, posługując się metaforami: „przebudowy”, „przetapiania”, „przekuwania”. Nie dość na tym. Jego zdaniem literaci – uczestnicząc w dziele przekuwania dusz „byłych szkodników, terrorystów, bandytów” – sami muszą własne dusze tym procesom poddawać.

Myszę, że wielu spośród tych towarzyszy literatów, którzy błakali się we mgle niezrozumienia lub nie życzyli sobie zrozumieć tego, co dzieje się w naszym kraju, po zapoznaniu się z kanałem, po zapoznaniu się z wami, po tych mowach, które tu przez was były wypowiedziane – zdumiewająco szczerych mowach! – pisarze także coś osiągną, i osiągnięcie to jakskrawo odbije się w literaturze. Dobrze by było, gdyby literatura nasza dorównała tym szczególnym, gigantycznym wydarzeniom, które tworzy kolektywny trud, w rzeczy samej kierowany takimi „inżynierami przekuwania dusz”, jak zostało tutaj celnie powiedziane<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> „Ja dumaju, czto mnogije iż tiech towariszcziej literatorow, kotoryje kolebalis’ w tumanie nieponimanija ili nie imieli żelanija poniat’ proischodiaszczieje w naszej stronie, posle znakomstwa s kanałom, posle znakomstwa s wami, posle tiech riecziej, kotoryje zdes’ wami skazany – porazitelno iskrennich riecziej! – pisatieli toże czto-to priobrietut, i eto priobrietenje jarko otrazit’sia w literaturie. Choroszo było by, jes’li b literatura nasza stała w urowień z tiemi osobymi, gigantskimi sobytijami, kotoryje sozdajot kolektywnej trud, rukowodimyj takimi dijestwitielno »inżynierami pierekowki dusz«, kak tut mietko było skazano”

Czym jest w tym ujęciu literackość (domyślna)? Jest kumulacją wartości nieautonomicznej, usługowej wobec nadrzędnych celów kolektywnej socjotechniki, a jednocześnie poddawanej/poddającej się ogólnospołecznej, represyjnej „inżynierii przekuwania dusz”, przy czym przynależność do powszechnej „inżynierii” wymaga od pisarza pielęgnacji cech swoistych, różniących dzieła literackie od pozostałych form społecznej pedagogiki.

Rzecznicy myślenia ideologicznego (nie tylko w odniesieniu do literatury) twierdzą, że jest ono wszechobecne (nawet w języku potocznym), bowiem każda wypowiedź o dowolnym fragmencie świata podlega normom swoistej narracji, historycznie dynamicznej, uwikłanej w konteksty zewnętrzne, wrażliwej na osobnicze cechy poznającego podmiotu, a każdorazowy splot tych determinant nie może być neutralny dla rezultatu poznania. Jeżeli w rzeczy samej z żadnej wypowiedzi werbalnej, zawierającej treści istotne (a nie tylko gry konwersacyjne) nie da się wyeliminować całkowicie aspektu czy zabarwienia ideologicznego, to z całą pewnością da się dokonać jasnych rozróżnień między nastawieniami pro- i a ideologicznymi. Czym innym jest niechciana presja utajonych, podświadomych wyobrażeń na zachowania badacza, powodujących marginalne deformacje przedmiotu poznania, a czym innym jawna, programowa chęć narzucenia poznawanemu przedmiotowi cech przez podmiot poznający pożądaných.

W czasach nowszych na antypodach sporu o naukowe aspiracje refleksji literaturoznawczej znalazły się dwie ideologie: marksizm i pragmatyzm, przy czym pragmatyzm klasyczny, amerykański, zaprojektowany przez Charlesa Sandersa Peirce’a i Williama Jamesa, rozwinięty przez Johna Deweya, stał się tradycją przywoływaną (mniej lub bardziej rzetelnie) przez ponowoczesność kilku ostatnich dekad.

Z perspektywy doktryny marksistowskiej, zarówno w jej postaci inicjalnej, jak i w mutacjach późnych, represyjnych tudzież odwilżowych, wiedza o literaturze może (acz nie musi) uzyskać status wiedzy naukowej, a co za tym idzie jej przedmiot badań da się opisać

---

(M. Gor’kij, *Prikrasnoje delo sdielano. Wystuplenije M. Gor’kogo na zaključitielnom slotie udarnikow Belomorstroja*, w: *Projekt „istoriczeskiej metieriały”*, <http://istmat.info/node/22022> [dostęp: 06.04.2013 r.]).

jako byt relatywnie odrębny, jakościowo odmienny od pozostałych stanów kultury (czytaj: ideologicznej nadbudowy). Zarazem tego problemu nie sposób poprawnie rozwiązać sposobem „wewnętrznym”. Dopóki, powiada marksizm, próbujemy uchwycić normy specyficzne dla literaturoznawstwa, „przebywając” wyłącznie w obrębie jej profesjonalnych doświadczeń i specjalistycznych leksykonów, dopóty nie wypracujemy sprawnego metajęzyka – umożliwiającego poprawną diagnozę. Konieczne jest zatem potraktowanie literatury oraz literaturoznawstwa jako porządków pochodnych wobec życia społecznego, a zarazem w owym życiu funkcjonalnych. Trudno się z takim podejściem do sprawy nie zgodzić.

Lecz im dalej, tym więcej zagadek. Rzecz w tym, że dynamika życia społecznego nie jest – powiedzielibyśmy dziś – TEKSTEM w pełni jednoznacznym, bezpośrednio danym w swych znaczeniach: dla każdego oczywistych. Wymaga interpretacji. W zależności od tego, jak w świetle danej ideologii interpretuje się człowieczy świat, literatura oraz literaturoznawstwo zyskują (lub tracą) tożsamość. W maksymalnym uproszczeniu: dla marksistów życie społeczne stanowi materię poruszaną i przeobrażaną dialektyką walki między siłami regresu i postępu. Zarówno cała humanistyka, jak i jej fragment literaturoznawczy mogą być lub mogą nie być naukami, w zależności od tego, w jakim zakresie ich poczynania odpowiadają warunkom historycznej słuszności. Jeżeli intuicje znawców – zawodowe i obywatelskie – kierują ich myśl w stronę wiedzy naukowej, powinni oni wykazać, że „dla wystąpienia czy choćby przyspieszenia przemian rozwojowych w zakresie rzeczywistości społecznej niezbędne jest funkcjonowanie humanistyki jako nauki”<sup>30</sup>. Jeżeli znawcy tego nie wykażą, jeżeli pobłądzą, niesłuszna ideologicznie nauka przeistoczy się w pseudonaukę (ros. *łżenauka*).

Analogiczny schemat wnioskowania – w punkcie wyjścia – znajdujemy w wypowiedziach twórców i rzeczników filozofii ponowoczesności. Powtarza się moment opuszczenia „wnętrza” literatury oraz literaturoznawstwa. Tym razem jednak nie w stronę metajęzy-

---

<sup>30</sup> J. Kmita, *O marksistowskich dyrektywach metodologicznych badań humanistycznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976, s. 27.



ka, ten bowiem byłby wedle ideologów „zwrotu etycznego” moralnie nagannym podziałem dyskursów na niższe i wyższe, w domyśle na gorsze i lepsze, lecz ku pozbawionemu wewnętrznym podziałów nagromadzeniu wszelkich tekstów werbalnych oraz niewerbalnych. Nie bacząc na powyższe deklaracje ani na zręczne wybiegi krasomówcze, doprowadzone do perfekcji w wypowiedziach dekonstrukcjonistów, w ponowoczesnym opisanu współczesnego społeczeństwa prym wiodą, co rozumiały, retoryki filozoficzne – zorientowane ideologicznie (zgodnie z obyczajami tej doktryny należałoby powiedzieć: „politycznie”). Inna jest przy tym – od marksistowskiej biegunowo różna – socjopsychologiczna diagnoza współczesności, co wydaje się o tyle prawomocne, że odnosi się do nowszych czasów, dzielących świat ponowoczesny na obszary postkolonialne oraz postzależnościowe. Tak ukazany świat jawi się jako świat bez historii, w którym walki między rzecznikami regresu i progresu ustały. Metody marksistowskiej dialektyki historycznej są zastępowane metodami filozofii pragmatyzmu, tu zamiast kryterium praktyki społecznej jako kryterium prawdy obowiązuje (samo)ocena ludzkich przedsięwzięć z punktu widzenia skuteczności w osiągnięciu wymiernych korzyści oraz w zdobywaniu dla siebie jak najszerszego obszaru wolności, przy czym coraz potężniejszego impetu nabierają starania o poszerzenie zakresu wolności dla jednostek wycofanych, krzywdzonych w imię anachronicznych uprzedzeń za to, że są lub uchodzą za „inne”. Niezależnie od tego, jak powyższa diagnoza ma się do faktycznych konfliktów współczesnego świata, można ją polubić jako szlachetny sprzeciw wobec nietolerancji. Jakoż kolejne uściślenia, odnoszące się i do diagnozy, i terapii społecznej – rodzą poważny niepokój. Oto w ponowoczesnym projekcie kultury jej twórcy, literaci, kompozytorzy, inscenizatorzy, plastycy etc. stają się producentami towaru na sprzedaż, odbiorcy – konsumentami, a komunikacja artystyczna – rynkiem. Tu zaznacza się wyraźny kontrast między finałem myśli socrealistycznej i ponowoczesnej. W wizji ponowoczesnej, stanowiącej ideologiczną emanację kapitalistycznego liberalizmu, literatura nie ingeruje w stan człowieczych dusz, pozostawia je nietknięte, stając się nastawieniem na zabawowe potrzeby owych „dusz” i spełnieniem ich oczekiwań – uprzednich wobec lek-

tury, zgodnie z założeniem, że czytelnik nie toleruje żadnej presji, nawet perswazyjnej, a w swych wyborach lekturowych kieruje się zasadą „swoj do swego po swoje”. Tu z kolei artystyczny aspekt literackości sprowadza się do towarowej atrakcyjności utworów na „rynku książki”. Artystyczne jest to, co się dobrze sprzedaje. Komunikacja literacka staje się rynkiem książki, ściślej – jednym z jego sektorów (oznakowanym jakże niewyraźnie). W żywiołach wolnorynkowej konkurencji automatycznie tracą wyrazistość rozgraniczenia między książką literacką a publikacjami korzystającymi z innych niż literatura parametrów. Unieważnione zostają wszelkie hierarchie pisarskiego kunsztu, zostaje proklamowana powszechna dehierarchizacja sztuki, aż do zakwestionowania różnic między arcydziełem a produktem grafomańskim. (Któż w wolnym świecie miałby prawo takowe hierarchie wyznaczać? – tak brzmi najczęściej zadawane i najsilniej zabarwione ideologiczne pytanie krzewicieli ponowoczesności).

Zagrożenie tożsamości sztuki literackiej łączy się z zagrożeniem autonomii literaturoznawstwa. Trudno stwierdzić, co tu stanowi przyczynę, co skutek. Czy literaturoznawstwo rozmywa się wskutek rozmywania się granic literatury, czy odwrotnie, literatura tonie w trzęsawisku „tekstowego świata”, gdyż do tego samego trzęsawiska spychane jest literaturoznawstwo, które tracąc z pola widzenia własny PRZEDMIOT BADAŃ – traci rację bytu w świecie nauki. Taki stan rzeczy powoduje *exodus* wiedzy o literaturze z terytorium badań naukowych. Narracje poświęcone fenomenom literackim są postrzegane jako fakty ludzkiej aktywności tekstotwórczej – o niestałych granicach i wędrownych przeznaczeniach – zbliżające się do narracji filozoficznych, historiozoficznych, religijnych, ideologicznych, politycznych, paraartystycznych, a niekiedy tylko zabawowych. A ponieważ wiedza o literaturze, w jej kształcie wcześniejszym, odznacza się bogactwem i różnorodnością, do żadnej z owych dziedzin nie jest w stanie dołączyć w całości. Trochę tak jak otchłań z wiersza Bolesława Leśmiana, wydalona ze świata nauk „szuka, węsząc bólem, parowu lub jaru, / Aby go dopasować do swego bezmiaru / I zamieszkąć na chwilę i w ciszę się wdrożyć”<sup>31</sup>. Pod ciśnieniem koniunktur ide-

<sup>31</sup> B. Leśmian, *Poezje wybrane*, red. J. Trznadel, BN I 217, Wrocław 1974, s. 123–124.

ologicznych, dominujących w poszczególnych epokach, a może tylko w pewnych kręgach opiniotwórczych, literaturoznawstwo w końcu się rozpada. Teoria literatury przykleja się do filozofii albo do psychologii, albo do antropologii, albo do religii, historia literatury roztapia się w historii społecznej, ideologiczno-politycznej, analiza tekstu – z elementami poetyki – bywa już to na siłę ideologizowana (marksizm)<sup>32</sup>, już to traktowana jako scenariusz niefrasobliwej zabawy, zwanej dekonstrukcją (poststrukturalizm).

### Dygresja o (literaturoznawczej) metaforze

Wymiana doświadczeń i form między literaturą a różnymi postaciami refleksji literaturoznawczej odbywa się bezustannie. To oczywiste i od dawien dawna doskonale znane. Rzecz w tym, iż wymiana owa, nawet najintensywniejsza, nie powoduje utraty suwerenności żadnej z tych dziedzin, które raz się do siebie zbliżają, kiedy indziej oddalają, w pewnych okresach lub w niektórych szkołach dążą do wzajemnych upodobień, w innych – odwrotnie – poszukują odrębności i niepodobieństwa. NIE MAMY TU DO CZYNNIENIA ANI Z NIEUSTAJĄCĄ JEDNOKIERUNKOWĄ EWOLUCJĄ, ANI WYŁĄCZNIE Z KONSEKWENTNĄ INWOLUCJĄ, RACZEJ – Z RUCHEM WAHADŁA.

Czyż właśnie metafora nie jest tym, co – powtarzając się w sztuce słowa i w refleksji nad nią – łączy literaturę z literaturoznawstwem emocyjnym, ideologicznym oraz naukowym. Z metaforą literaturoznawczą obcujemy wtedy, gdy jakieś słowo lub wyrażenie, desygn-

---

<sup>32</sup> Pouczającym przykładem poetyki ideologicznej są argumenty obronne, wysuwane przez Adama Ważyka w odpowiedzi na dokonaną przez Juliana Tuwima, niesłychanie drobiazgową i bezpardonową ocenę jego tłumaczenia „powieści wierszem” Aleksandra Puszkina *Eugeniusz Oniegin* (zob.: J. Tuwim, „*Eugeniusz Oniegin*” w przekładzie Adama Ważyka. *Materiały do dyskusji*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wybór i oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 177–183; A. Ważyk, *Arytmetyka i styl poetycki*, w: *ibidem*, s. 183–185). Jedną z najbardziej konsekwentnych prób poetyki ideologicznej (socrealistycznej) była na gruncie polskim książka Jacka Trznadla *O poezji Mieczysława Jastruna*, Warszawa 1954. Szerzej o tym: E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 153.

wane pierwotnie do nazywania fenomenów rzeczywistości innej niż literacka, zostaje przeniesione do tekstu badacza (krytyka) literatury i nakierowane na swoiście literackie fakty czy zdarzenia.

Terminy matematyczne (sinusoida), astronomiczne (konstelacja), muzykologiczne (polifonia, kontrapunkt), teatralne (teatr mowy), biologiczne (organizm, gatunek, rozkwitanie), antropologiczne (śmiech, płęć, przyjemność), kulturoznawcze (karnawał), etyczne (zdrada, wolność), militarne (strategia, walka), ideologiczne (wsteczny, postępowy, patriarchalny), w tym wiele słów i wyrażeń odnoszących się do potocznego postrzegania świata (horyzont, punkt widzenia, droga, prąd, strumień, fala, rama, ślad), stają się literaturoznawczymi metaforami, gdy – oderwane od swych pierwotnych przeznaczeń – zaczynają służyć *POGLĄDOWYM* ujęciom zjawisk z zakresu kompozycji dzieła literackiego, struktury świata przedstawionego i kreacji bohatera, poetyki odbioru czy procesów o charakterze historycznoliterackim. Nierzadko metafory owe mają genezę wieloźródłową i kompozycję wielopiętrową, np. analizowana już w tej książce, stalinowska definicja literatury jako „inżynierii ludzkich dusz” kojarzy cywilizacyjną „inżynierię” z metafizyczną „duszą”, nadając temu wyrażeniu sens jawnie ideologiczny, a na dobitkę represyjny.

W grupie tropów pochodzących z dzieł literackich pojawiają się metafory o strukturze identycznej do tropów potocznych, w pełni czytelne, niemające w sobie nic zagadkowego, nakierowane na poznanie sztuki słowa. Mogą one wieść żywot suwerenny, stając się osobnymi, miniaturowymi, metaforycznymi „teoriami” zjawisk literackich. Taki żywot ma od wieków horacjański „obraz” porównany do poematu („ut pictura poesis”), także późniejszy, pozytywistyczny „organizm” – traktowany jako doskonały przykład całości złożonej ze współdziałających, w pełni funkcjonalnych elementów, powtarzającej się w strukturze dzieła sztuki (nie tylko literackiej), a wreszcie inne liczne – analizowane w rozdziale 1 – alegorie czy parable literatury.

Metaforyka kusząca znawców sztuki słowa, zdobiąca ich krasomówcze konstrukcje, nie daje niezawodnej, niezależnej od okoliczności, gwarancji zbliżenia literaturoznawstwa i literatury. Po pierwsze,

dlatego że metafora wyizolowana z konkretnego dzieła, wypleciona z jego tekstury, pozostaje częścią komunikacji paraliterackiej. Nie dość na tym, dzieje niektórych metafor bywają dziejami ich demetaforyzacji, gdy podlegają przeniesieniu z obszaru paraliterackiej metaforyki na obszar terminologii fachowej. Po drugie, wcale nie jako przenośnie, urozmaicające krasomówcze walory wypowiedzi literaturoznawczej, ale jako pełnowartościowe terminy są w niektórych szkołach badawczych traktowane zarówno „obraz”, jak i „organizm”, przy czym status terminów uzyskują inne składniki pól wyrazowych „obrazu” czy „organizmu”, np. „widzenie”, „wygląd”, „gatunek”, „morfologia”.

Metafory o czytelnej strukturze, przetransportowane z wierszy czy powieści do rozpraw badawczych, mogą stać się centralnymi kategoriami rekonstrukcji historycznoliterackiej czy teoretycznoliterackiej. Takie centrum w pracy Dariusza Pawelca stanowi metafora „świat jako ty” – zapożyczona z wiersza Urszuli Koziół<sup>33</sup>. Analogiczne centra w koncepcjach badawczych Małgorzaty Łukaszuk-Piekary wyznaczają cytaty z Mirona Białoszewskiego „niby ja” i Jeana Arthura Rimbauda „ja – to ktoś inny”<sup>34</sup>. We współczesnych pracach literaturoznawczych, zorientowanych już to na krytyczną ocenę, już to na rekonstrukcję poznawczą fenomenów sztuki słowa, jest to praktyka nagminna. Jacka Trznadla *Róże trzecie*, Joanny Grądział-Wójcik „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera, w pewnym sensie także Andrzeja Niewiadomskiego *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych* to tylko niektóre przykłady tej praktyki<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.

<sup>34</sup> M. Łukaszuk-Piekara, „*niby ja*”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997; eadem, „*Wizje splecione z historiami*”. *Autobiografia liryczna poety*, Lublin 2000.

<sup>35</sup> Można sądzić, że do serii cytatów-metafor, eksponowanych na stronach tytułowych prac literaturoznawczych, należy wspomniany tytuł książki Andrzeja Niewiadomskiego (*Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych*, Lublin 2010). A jednak nie pojawiają się w niej żadne wskazówki, które prowadziłyby do rozwikłania tak nietypowej zagadki. Nietypowej, gdyż cytat bez rodowodu inicjuje grę intertekstualną, lecz jednocześnie ją uniemożliwia. Autor, zapytany przede mną o źródło bibliograficzne cytatu, wyjaśnia: „Cytat pochodzi z... mojego, niepublikowanego wiersza o bardzo krótkim tytule *Z*. Nie opublikowałem

Osobliwie sugestywny efekt zbliżenia literaturoznawstwa do literatury obserwujemy podczas spotkania odbiorcy z metaforycznymi tytułami studiów badawczych lub zbiorów refleksji krytycznych „lżejszego kalibru”. Tu WAHADŁO rozkołysane między obydwooma dziedzinami wychyla się bodaj najdalej. Metafory tytułowe książek dawniejszych i nowszych – Jana Nepomucena Millera *Zaraza w Grenadzie*, Stanisława Baczyńskiego *Syty Paraklet i głodny Prometheus*, Karola Irzykowskiego *Słoń wśród porcelany*, Tadeusza Peipera *Nowe usta*, Wiktora Szkłowskiego *Gamburgskij szciot*, Zbigniewa Bienkowskiego *Piekła i Orfeusza*, Jacka Łukasiewicza *Zagłoba w piekle*, Ryszarda Przybylskiego *Et in Arkadia ego*, Melchiora Wańkowicza *Karafka La Fontaine’a*, Joanny Salamon *Latarcka Gombrowicza*, Agnieszki Kwiatkowskiej *Piórowe wojny* – są obietnicami wprowadzenia czytelnika do literatury postrzeganej jako naładowana dynamiką, godna eposu, mityczna kraina. Zaiste, sformułowania te mają często charakter figur mitologicznych, zapowiadają *sui generis* „mity przebrane”, by posłużyć się jeszcze jednym, metaforycznym tytułem tomu rozpraw Michała Głowińskiego. Cóż, że lektura tak tytułowanych książek rzadko spełnia obietnicę eposu, mitu czy baśni? Ważny jest efekt pierwszego kontaktu, po którym porządek dyskursu literaturoznawczego zostaje odzyskany (chyba że śmiałość hipotez konsekwentnie sytuuje rozprawę badawczą w kręgu *science fiction*, jak to ma miejsce w *Latarce Gombrowicza* Salamon).

Rzecz prosta, nie każda próba poetyckiej definicji zjawisk literackich może zainicjować koherentną koncepcję badawczą. Wszak literatura – to jej święte prawo! – obfituje w aforyzmy nieodpowiedzialne, sądy prowokacyjnie bałamutne, wizje ezoteryczne, do połowy zrozumiałe, jak „skok barbarzyńcy, który poczuł Boga” młodego Tuwima. W takich ekscesach wyobraźni ujawnia się rozbieżność celów metaforyki literackiej i literaturoznawczej.

---

go z dwóch powodów: po pierwsze, wydał mi się słaby, po drugie, kiedy zorientowałem się, szukając tytułu dla książki, że jego fragment może się na coś przydać, nie chciałem mieszać porządków poetyckich i naukowych” (fragment listu Niewiadomskiego publikuję za jego zgodą).

## Impuls naukowy

Dla podjęcia naukowych badań nad literackością/literaturą, a jednocześnie – co w gruncie rzeczy na jedno wychodzi – dla określenia warunków ich przynależności do paradygmatu nauki, nieodzowne jest przyjęcie – i udokumentowanie w praktyce badawczej – następujących założeń:

1. Nie jest możliwe uprawianie badań naukowych nad jakąkolwiek dziedziną językowej aktywności człowieka, a takimi dziedzinami są bez wątpienia literatura i literaturoznawstwo, bez utrzymania w mocy „rozgraniczenia dwu poziomów języka, tj. języka przedmiotowego, mówiącego o świecie zewnętrznym w stosunku do języka, i języka, którym mówimy o samym kodzie językowym. Ten ostatni aspekt języka nazywamy METAJĘZYKIEM [...]”<sup>36</sup>.

2. Ani dla literatury, ani dla wiedzy o literaturze nie ma jednego, gotowego, obowiązkowego metajęzyka. Nie ma podstaw do takiego przydziału w naukowo zorientowanych badaniach nad literaturą ani w naukowych diagnozach na temat statusu wiedzy o literaturze. A skoro metajęzyk aktywny w badaniach literackich oraz w badaniu tych badań nie jest jedynym, raz na zawsze ustanowionym, nieodwołalnym porządkiem czy fragmentem logosfery, zatem – z uwagi na kryterium funkcjonalności – metajęzykiem każdego zdarzenia w uniwersum mowy może być każde inne, odpowiednio ukierunkowane, zdarzenie werbalne.

Nie stanowi to zresztą specyfiki wypowiedzi związanych z literackością, literaturą i literaturoznawstwem. Wszelkie postaci mowy, dające się wyodrębnić i spożytkować komunikacyjnie, zarówno skodyfikowane, jak i żywiołowo poszukujące swego przeznaczenia, odznaczają się mniejszą lub większą, potencjalną zdolnością do opisywania i komentowania innych, sąsiednich stanów czy żywiołów mowy. W każdym z nich możliwe są komunikaty zdominowane lub nacechowane w sposób zauważalny przez funkcję metajęzykową.

3. Czy metajęzyk musi być narzędziem dominacji nad językiem, który analizuje i deszyfruje? Nie ma takiej konieczności. Objąśnianie

---

<sup>36</sup> R. Jakobson, *Metajęzyk jako problem językoznawczy*, przeł. M. R. Mayenowa, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka 1. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 382.

faktów językowych przy pomocy językowych instrumentów bywa, owszem, próbą przejęcia „władzy” nad tymi faktami, stając się nadinterpretacją, manipulacją, demagogią itp., ale jedynie w sytuacji, gdy w funkcji metajęzyka zostaje spożytkowany język ideologiczny. Jeżeli natomiast – by zrozumieć cudze słowo, coś nowego poznać, czegoś się nauczyć – usiłujemy sami sobie lub innym objaśniać reguły konstrukcji danych wypowiedzi, deszyfrować ich utajone znaczenia, rozpoznawać ich konteksty i paradygmaty, naszym poznawczym intencjom towarzyszą rozmaite stany emocjonalne: pokora wobec trudnych gramatyk czy retoryk, radość z partnerstwa w dialogu, triumf z powodu interpretacyjnego sukcesu, przy czym nawet wykrycie uchybień czy niekonsekwencji cudzej wypowiedzi traktujemy nie tyle jako zdobycie władzy, ile wyzwolenie się spod władzy cudzej. Gdyby było inaczej, nie tworzyłby się – nieodzowny w życiu literackim – partnerski dialog między twórcami a ich recenzentami, a osobliwie nie mogłaby się zdarzać nigdy satysfakcja twórcy z powodu trafnego odczytania intencji zaprojektowanej w jego dziele.

4. Doświadczenia literaturoznawcze nie potwierdzają konieczności uniwersalnego, stałego podziału języków logosfery na bezwarunkowo gorsze i nieustająco lepsze, ustawicznie zawodne i ponad wszelką wątpliwość wiarygodne, nieodmiennie prymitywne i wieczyście wyrafinowane (tak jak w starożytności dzieliło się style). Takie stratyfikacje mają wyłącznie sens sytuacyjny, praktyczny, uzależniony od celu ich użytkowania. Dotyczy to w równym stopniu przedmiotowej oraz metajęzykowej skuteczności tych języków, zmieniających się zależnie od potrzeb, ale także od sprawności operacyjnej każdorazowego podmiotu. Pozytywny (albo mierny, albo negatywny) metajęzykowy efekt może przynieść zarówno ludowe przysłowie, jak i koherentny system filozoficzny, brawurowe okrzyki artystycznego manifestu i rzetelne studium historycznoliterackie, cytat z wiersza i opis recepcji jakiegoś literackiego zjawiska.

5. W poczynaniach badawczych racjonalniej jest operować typologią języków bliższych i dalszych, bardziej lub mniej od siebie oddalonych. Bez wątplenia rezultaty metajęzykowych operacji, prowadzonych między językami bliskimi, wymagają innej techniki i przynoszą inne rezultaty niż użycie w funkcji metajęzykowej języków odległych.



6. Na tym tle rysuje się potrzeba rewizji norm praktycznego traktowania opozycji między „wewnętrzzną” a „zewnętrzzną” perspektywą badań nad fenomenami logosfery, w tym także nad literaturą i literaturoznawstwem. Co prawda, nauka jest – z natury rzeczy – porządkiem usytuowanym na zewnątrz wobec danego języka, stanowiącego przedmiot (roz)poznania, lecz samo „wnętrze” owego przedmiotu, w tym także wewnętrzny świat literatury czy literaturoznawstwa okazują się podzielne wielokrotnie i to na wiele sposobów. Można z niekłamanym pożytkiem czytać literaturę artystyczną przy pomocy literatury artystycznej, wyjaśniać wiedzę o literaturze, korzystając z jej własnych systemów. Bo też literatura sama, od wieków w swych artystycznych ewolucjach oraz rewolucjach rozdwa się na podmiotowe (metajęzykowe) i przedmiotowe (językowe) aspekty, opowiadając o własnych poetykach czy przesłaniach – edukacyjnie lub drwiąco – mową pastiszu, parodii, trawestacji, artystycznej parafrazy, przekładu (inter- lub intralingwistycznego), cytatu i szeregu innych operacji intertekstualnych, podejmowanych między stylami oraz gatunkami. Analogicznie nic nie stoi na przeszkodzie, by – w obrębie wiedzy o literaturze – opisywać teorię literatury językiem historii literatury (i *vice versa*), wyjaśniać reguły interpretacji przez reguły poetyki (i odwrotnie), traktować rekonstrukcje dorobków autorskich jako metanarracje – ujawniające reguły języka syntez historycznoliterackich, rozpoznawać w wersologii zasady ewolucji bardziej skomplikowanych form literatury, przyznawać modelom poezji prawo do przekształcenia się w jednostki metajęzyka opisującego kompozycje powieściowe.

7. Wynika to m.in. z faktu, że geneza naukowej refleksji literaturoznawczej jest wieloźródłowa. Nauka ma źródła własne, umiejscowione w coraz bogatszej tradycji badawczej, z roku na rok trudniejszej do opanowania, wymagającej wciąż doskonalszych instrumentów archiwistycznych czy wręcz archeologicznych, ale miewa także, o czym tu już była mowa, inicjacje poza- lub przednaukowe, aktywne w praktyce twórczej i odtwórczej, krytycznoliterackiej, oświatowej, czytelniczej, wreszcie – co uważam za najistotniejsze – autokomunikacyjnej. Dowolne świadectwo literaturoznawczych emocji nieodmiennie stanowi wyraz stosunku podmiotu danej wypowiedzi do fenomenu

sztuki słowa. A skoro tak, to znaczy, że nie kwestionuje się tu w sposób zasadniczy przeświadczenia, iż literatura oraz literackość stanowią nazwy bytów rzeczywistych. Nie podaje się w wątpliwość faktu ich istnienia czy – jak kto woli – ich obecności w przestrzeni kultury. W rezultacie emocje poszukiwaczy odpowiedzi na pytanie o sekretne receptury „alchemii słowa” wspomagają aspiracje naukowe.

8. Nadto jeszcze uwzględniając powiązania wyspecjalizowanych dziedzin nauki o literaturze z jakże licznymi dziedzinami humanistyki (historii literatury z historią społeczną, wiedzy o literaturze współczesnej z socjologią, poetyki z językoznawstwem, teorii literatury z teoriami innych sztuk), dodając do tego „niebezpieczne związki” naszych specjalności z biologią, cybernetyką czy matematyką, wchodzimy w panoramę badań literackich jako przestrzeń tyłuż WIELOJĘZyczną, CO I WIELOMETAJĘZyczną.

9. Antynomia między epistemologicznym a ideologicznym podejściem do zajmujących nas tu fenomenów logosfery nie uzasadnia przeświadczenia, jakoby należało między nauką a ideologią stworzyć „kordon sanitarny”, izolując od siebie obie te dziedziny. Chodzi nie o izolację, ale o sposób obchodzenia się z ideologiami. Mogą i one pomóc nauce, jeżeli będą obserwowane GRADACYJNIE ORAZ EWOLUCYJNIE; umiejętnie rozbrajane z fundamentalizmu – ujawnią, oprócz charakterystycznej buty, zarówno własne wątpliwości i niekonsekwencje, jak i świeże intuicje lub zaskakujące, pozasystemowe znaleziska. W ideologii marksistowskiej do takich, systemowo nieumotywowanych, a naukowo cennych sądów należy pytanie (bez odpowiedzi) Karola Marksa, jak to się dzieje, że arcydzieła sztuki, w każdym okresie zdeterminowanej historycznie, potrafią trwać w historii całe tysiąclecia, ponad kolejnymi, zantagonizowanymi epokami. Brak odpowiedzi na tak postawione pytanie oznacza, że oprócz diagnoz funkcjonalnych powinny być prowadzone diagnozy istotowe, esencjalne, sankcjonujące naukowe aspiracje – także – badań literackich. Z kolei w manifestach ideologii ponowoczesnej, negującej poetykę dzieła jako instrument autorskiego oddziaływania na odbiorcę, trafiają się wcale liczne terminy z zakresu poetyki właśnie. Efekt wyczerpania inwencji, reżyserię „śmierci autora”, nastawienie na pantekstualizm sugerujący nieistnienie rzeczywi-

stości innej niż językowa, kompozycję przypominającą biologiczne kłące, iluzję *simulacrum*, dekonstrukcję cudzych lub własnych porządków, dyseminację narracji lub poetyckiego obrazu, grę w wyczerpanie inwencji, grę w niewiedzę podmiotu literackiej wypowiedzi, grę w nierozstrzygalność, nie mówiąc już o zaanektowanych przez ponowoczesność, dobrze znanych tradycji badawczej narracjach fragmentarycznych, sylwach, kolażach czy grach intertekstualnych – można traktować jako nazwy literackich chwytów i rozpoznawać je w dziełach wcześniejszych niż ponowoczesność. Choćby u Adama Mickiewicza.

10. Do lat siedemdziesiątych XX w. pouczającym dla badań literackich eksperymentem ideologicznym (nad literaturą i literaturoznawstwem) były ewolucje oraz inwolucje, unifikacje i rozgałęzienia, słowem: wewnętrzne kolizje marksizmu. Wiele doniosłych inspiracji literaturoznawczych przynosiły polemiki z tą ideologią, próby jej ostrej rewizji lub łagodniejszej korekcji, jawnej lub niejawnej. Mam na myśli zawiłe relacje między rudymentami marksizmu a koncepcjami Michaiła Bachtina, György'ego Lukácsa, Wiktora Szklowskiego, Jurija Łotmana, Jerzego Kmity, Henryka Markiewicza, Jerzego Ziomka, Marii Janion.

11. Dziś z kolei podobne szanse kryją się w polemicznym dialogu z liberalną ponowoczesnością. Analogie między tymi ideologiami, mimo odmienności twierdzeń zasadniczych, są widoczne w dążeniach do administracyjnej hegemonii. Jak kiedyś marksizm, tak dziś postmodernizm opanowuje edukację uniwersytecką; nie bez kozery jego teoretycy stawiają znak równości między przestrzenią instytucji a przestrzenią własnych obszarów intelektualnej oraz krasomówczej aktywności, obfitującej w bezustanne „zwroty”. Trudno ustalić, jak długo potrwa i jak głęboko wrysuje się w środowiskową pamięć eksperyment ideologii ponowoczesności. Nie ulega jednak wątpliwości, że zasługuje on dziś na obserwację i komentarz; dlatego od czasu do czasu w tej książce będę do tego eksperymentu powracał.

12. W dochodzeniu do wyjaśnień granic oraz WYZNACZNIKÓW LITERATURY I LITERACKOŚCI dwie obserwacje spośród poczynionych tutaj mogą okazać się w sposób szczególny pomocne. Pierwsza,

akcentowana kilkukrotnie, że intuicje i teorie literatury/literackości docierają do nas nie tylko w definicjach czy rozważaniach bezpośrednio tej kategorii poświęconych, ale że prowadzą do nich także – pośrednio – analizy sądów dotyczących wielu innych elementów, stron czy faz komunikacji literackiej. Druga, że wiedza o literaturze (zatem także wiedza o literackości) uobecnia się jako domena wielojęzyczna oraz wielometajęzyczna, aktywna w rozmaitych naszych specjalnościach oraz doświadczeniach badawczych. Na pytanie o literackość nie da się udzielić odpowiedzi dopóty, dopóki poszukujemy jej (zarówno odpowiedzi, jak i literackości) „wszędzie i nigdzie”. LITERACKOŚĆ STANOWI JAKOŚĆ KOMUNIKACYJNĄ, UOBECNIA SIĘ SYTUACYJNIE, CO W ŻADNYM RAZIE NIE ZNACZY, IŻBY NIE POSIADAŁA cech esencjalnych, stałych, uniwersalnych, wynikających ze stanów substancji języka. Znaczy natomiast tyle, że sposoby jej postrzegania oraz formy jej funkcjonowania zależą od tego, gdzie – w jakiej przestrzeni kultury – daje ona o sobie znać. W granicach pojedynczego utworu? W poetykach autorskich, kolektywnych, narodowych, wielonarodowych? W praktykach i kontrowersjach badawczych? W gatunkach mowy? W mitach literackich? W przekazach wielokodowych? Pominiecie któregośkolwiek z tych obszarów komunikacyjnych, ograniczenie poszukiwań tylko do dzieła, tylko do tradycji lub tylko do serii paraliterackich czy przyliterackich wydarzeń w mowie codziennej, prowadzi na manowce. Sprowadzając literackość tylko do niektórych jej odmian, sami uzbrajamy kontrargumenty w przykłady z pominiętych przez nas przestrzeni oraz sytuacji komunikacyjnych. Gdy poprzestajemy na literackości literackiej, możemy być pewni, że natychmiast zostaną wyłowione i przedstawione inne jej warianty, funkcjonujące w tekstach literaturoznawczych, w narracjach historycznych, w gazetach, w kompozycjach słowno-muzycznych, słowno-widowiskowych, słowno-urbanistycznych etc. Stąd już jest bardzo blisko do wniosku, że literatura nie ma własnych, specyficznych wyróżników. Rozwiązanie problemu (jeżeli nie ma być kapitulacją) może przynieść ujęcie typologiczne. Nie mnoży ono wyznaczników literackości, lecz ukazuje wielorakie oświetlenia jej istoty.

## ROZDZIAŁ 1

# Struktury literackości

*Poezjo! lampo czarnoksiężska*

*I lampo laboratoryjna*

Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*

Literaturoznawcza *Księga Genesis* ma dwie odmienne, zarazem mocno spokrewnione, narracje założycielskie. Jedna każe zaczynać od LITERATURY, druga od LITERACKOŚCI. Wybór jednej lub drugiej drogi ma nie tylko aspekt teoretyczny, ale i porządkowy (dydaktyczny), związany z konstrukcją wykładu, która tak czy inaczej staje się wymuszeniem rygoru linearnego na rzeczywistości wielowymiarowej; rzecz w tym, by linia opowieści, deformując panoramę skomplikowanej całości, czyniła w niej najmniej szkód.

W brulionowych wersjach mojej książki znajdują się próby zarysowania obu wspomnianych perspektyw. Raz usiłowałem przekonać siebie, a następnie Czytelnika, że kategorią inicjalną, która winna być uszanowana jako fundament świadomości literackiej, zarówno w jej formacjach naukowych, jak i w programach pisarskich, a wreszcie w podręcznych leksykonach podmiotów związanych ze sztuką słowa, jest „literatura”. Kiedy indziej szukałem argumentów dla tezy, że należy brać pod uwagę nasamprzód kategorię „literackości”. Ta druga perspektywa w końcu, acz nietriumfalnie i niebezpiecznie przeważyła, że względów, jak powiadam, głównie porządkowych, choć w grę wchodzi tutaj również aspekt merytoryczny, ten mianowicie, że LITERACKOŚĆ MOŻE SIĘ UOBECNIAĆ POZA LITERATURĄ, NIE TRACĄC SWYCH WYZNACZNIKÓW PODSTAWOWYCH, PODZAS GDY LITERATURA BEZ LITERACKOŚCI JEST NIE DO POMYŚLENIA.

## **„Sprzecznościowa” koncepcja literackości. Model uniwersalny**

W dziejach sporu o literackość nie ma jednej, dominującej strategii. Nie ma zgody w kwestii tak zasadniczej, jak ta, czy literackość musi być „twardą” realnością tekstu, czy też rozsądniej jest w funkcji kwalifikatora literackości uznawać „efekty specjalne”, które należą do dziedziny sztuki (czyli sztuki), choć poszczególni użytkownicy postrzegają je rozmaicie.

ROZRÓŻNIENIE MIĘDZY FAKTAMI A EFEKTAMI KOMUNIKACYJNYMI oznacza, że – z jednej strony – istnieją poddające się opisowi i analizie cechy tekstu uobecniane przez każdego, kto w granicach danego języka naturalnego ma elementarne kompetencje. Gramatyka jest dla niego gramatyką, frazeologia – frazeologią, zdanie – zdaniem, wers – wersem, akapit – akapitem. Są stany mowy, które bez trudu można rozróżniać, wyodrębniać, a także przekształcać, wreszcie – tracić: np. w tłumaczeniu. Właśnie tłumaczenie literackie bywa wiarygodną próbą faktyczności danej cechy tekstu. Jeżeli potrafimy ją wytworzyć, a następnie zniszczyć, nie da się w sposób odpowiedzialny utrzymywać, że nie istnieje. Mając na względzie pewność istnienia tych cech – szuka się w ich skupiskach i kombinacjach (równie niepodważalnych) pomysłów na literackość.

Lecz z drugiej strony, o czym wspomniałem, wyróżnikami literackości stają się w różnych teoriach nie fakty tekstowe, lecz założone w dziełach efekty, jak obrazowość, muzyczność, fikcyjność, intymność etc. Bywają one dążeniami pisarzy, hasłami ich programów, dają też znać o sobie w konkretyzacjach czytelniczych; są wreszcie upragnionym celem procedurów interpretacyjnych. Bez nich literatura nie miałaby powabu ani miłośników; trzeba je jednak nazwać iluzjami, gdyż nie każdy użytkownik sztuki słowa poddaje się działaniu każdego z zauważonych przez innych efektów.

Poszukiwacze osobliwości literackich w kręgu iluzji komunikacyjnych nie tracą nadziei, że to oni natrafiają na tę jedyną, najważniejszą, uporczywą i odwieczną, akceptowaną mocą powszechną, ukrytej konwencji, i okaże się, iż kolejne rozłamy i bunty w dziejach sztuki słowa ocalają ten właśnie efekt jako najtrwalszy wyróżnik li-

teratury, niczym ów (z wiersza Zbigniewa Herberta) ostatni węzeł, który buntujący się potarga.

Spory o literackość nie zawsze respektują zarysowaną tu antynomię: albo fakty, albo efekty. Jedna z dróg prowadzi od faktu do efektu. Zakłada się, że pewien szczególnie istotny, bezsporny stan tekstu generuje specyficznie „literacki” stan ducha odbiorcy. Wedle formalistów rosyjskich taka bezdyskusyjna cecha wiersza, jak rytm delimitacyjny, rodzi efekt (wrażenie, ułudę) ekwiwalencji<sup>1</sup> nie tylko konstrukcyjnie, ale i znaczeniowo zrównoważonych sekwencji rytmicznych. Ostatecznie więc literackość w tym rozumowaniu okazuje się iluzją zrównania wartości, które poza literaturą nie są postrzegane jako sobie równe.

Innym sposobem pokonania antynomii faktu i efektu jest redukcja: sprowadzenie efektu do faktu lub odwrotnie.

Obserwacja krytyki literackiej – emfaticznie łatwowiernej i rozkoszującej się „mnożeniem bytów ponad potrzebę” (to jedna z jej istotnych funkcji, zasługująca na wpisanie do schematu Sławińskiego)<sup>2</sup> – pozwala sądzić, iż wszelkie iluzje, urojenia czy halucynacje (byłe kolorowe) są dla niej faktami komunikacyjnymi, odznaczającymi się identycznym stopniem realności. W tej perspektywie tyle jest „literackości”, ile na temat sztuki literackiej da się ułożyć aforyzmów i skonstruować metafor. (Jak w wierszu Leopolda Staffa: „Wszystkie bogi są prawdziwe i jest ich za mało”). W gorących polemikach kwestionuje się, owszem, banalność konkurencyjnych wizji, ich „niedzisiejszość”, nadmierne zawężenie lub lekkomyślne otwarcie przestrzeni arcyzmu, wyczerpanie konceptów etc. – nikt nie pyta o fundament bytowy poszczególnych pomysłów na arcyzm. Tutaj troska o teoretyczne uchwycenie i uzasadnienie jakości specyficznie literackich nie dociera: byłaby czymś niepojętym.

W odpowiedzi na radosną łatwowierność krytyki odzywają się protesty filozofów (pewnej orientacji), nie tyle nieufnych, ile w stu

<sup>1</sup> Na iluzoryczny (a nie faktyczny) charakter ekwiwalencji wersów zwraca uwagę w swoich publikacjach Adam Kulawik, zob.: A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 32 i n., a także idem, *Wersologia*, Kraków 1999, s. 44–45.

<sup>2</sup> Zob. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, w: idem, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 175.

procentach przeświadczonych, że wszystko, co uchodzi za komunikacyjny pewnik – łącznie z tekstem – w gruncie rzeczy nie istnieje. Ma charakter iluzji, wmówienia, bywa manipulacją lub pomyłką lingwistyki i literaturoznawstwa (od Arystotelesa do Jurija Łotmana). Tak więc nie pozostaje nic innego, jak bezlitosne ujawnianie i odważna kompromitacja iluzji (czyli komunikacji).

I w tej dziedzinie, podobnie jak w krytyce literackiej, dyskusja nad literackością nie ma szans, acz z zupełnie przeciwnych powodów. Literackość traktowana jako czytelnicza wolna wola bez granic (cokolwiek by to mogło znaczyć), czyli samowola, wydaje się filozofom wirtualnością wszelkiej mowy: potocznej, naukowej, wolnorynkowej, ich własnej. By dać temu przekonywający wyraz – mistrzowie dekonstrukcji zużywają maksimum energii na artystyczną obróbkę tekstów własnych, choć i one, w ich mniemaniu, jako teksty tak naprawdę nie istnieją. „Jest tylko literackość, i właśnie jej nie ma” – tak można by, parafrazując Jana Lechonia, ująć wnioski wynikające z tego oryginalnego toku myśli.

Inne komplikacje powoduje brak zgody w odpowiedzi na pytanie, czy literackość wynika z dodawania do języka jakości nowych, nienotowanych poza sztuką słowa lub może tylko gdzie indziej lekceważonych i peryferyjnych, czy też – odwrotnie – powstaje w wyniku poskramiania rozrzutności mowy przez odejmowanie od niej cech i funkcji zbytecznych, obcych artyzmu. W turnieju o literackość ścierają się – ale i krzyżują – ORIENTACJE TRANSGRESYJNE Z DEGRESYWNYMI.

Co pewien czas zwycięża przeświadczenie, iż skoro literatura stanowi produkt pisarskiej wynalazczości, musi zatem być od sąsiednich kodów zasobniejsza: wchłania je bez reszty (jest „wszystkożerna”, twierdził Miron Białoszewski), a jednocześnie zasymilowane formy wysłowienia uzupełnia o nowe atrybuty. Wszystko, co jest możliwe w języku, uchodzi za możliwe w literaturze; konstytuują ją porządki naddane; „literackość” wynika z przekroczenia norm komunikacji nieartystycznej; *ergo* – źródłem „literackości” jest transgresja.

Przykładem laboratoryjnie pokazowym byłaby literackość sprowadzona do rozlicznych form nadorganizacji wypowiedzi oraz wy-



nikających z tego konsekwencji. Zarazem jednak owe konsekwencje są postrzegane i różnie, i sprzecznie. Dla jednych nadorganizacja stanowi środek warunkujący nadmiar informacji, zwłaszcza gdy neutralne semantycznie cechy tekstu uzyskują semantyczne obciążenie – nieosiągalne poza sztuką literacką, a w jej obrębie najcenniejsze. Mam na myśli awangardowe koncepcje treści ewokowanych, które w dziele nie z tego wynikają, co się mówi, lecz z tego, jak owo mówienie zostało ukształtowane i uwyraźnione, czy ma postać „słów na wolności”, zapisu automatycznego bądź – przez kubistyczne jukstapozycje – staje się strumieniem zdań uwolnionych spod dyktatury logiki, bądź rządzą nim inwersje, nawroty paralel, wykwiłtne „rozkwitania” itp.

W powojennej rozprawce o twórczości Aleksandra Fredry – wyjaśniając zainteresowanie rytmem wiersza, który demaskuje bohaterów *Zemsty* – Tadeusz Peiper tak oto (swoim zwyczajem) „zaczeptał” publiczność:

Dziwicie się: poprzez rytmy? Właśnie poprzez rytmy. Gniewacie się: nieubłagany cerber formy! Nie, chodzi o więcej. Ile razy zajmują się formą, tyle razy zajmują się jej mową: wskazują na to co ona mówi – wraz z innymi zawartościami dzieła. Pisałbym o tym mniej, gdyby inni jej mowę słyszeli<sup>3</sup>.

Tej awangardowej hermeneutyce przeciwstawiają się poszukiwacze estetycznych identyfikatorów sztuki literackiej, głównie znawcy poezji i poetyckości, przy czym i tu badawcze drogi się rozchodzą, bo poetyckość jest przez jednych traktowana jako przeciwieństwo, a przez innych jako wzór arcyzmu prozy narracyjnej i dramaturgicznej. Jednoczy ich przekonanie, iż nadorganizacja literacka różni się od innych łądów mowy – ostentacyjną bezużytecznością komunikacyjną, którą Janusz Sławiński porównywał do hałaśliwej krzątaniwy w gmachu mocno zbiurokratyzowanej instytucji. Nadmiar spektakularnych operacji na tekście nie tylko nie stanowi źródła jego nad- czy też wieloznaczności, ale im mniej dany tekst znaczy, tym

<sup>3</sup> T. Peiper, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie 1*, red. K. i J. Fazanowie, S. Jaworski, Kraków 2000, s. 77.

intensywniej jest. Czym? Materią poddaną kunsztownej obróbce, artefaktem nakierowanym na siebie.

W zarysowanej powyżej koncepcji literackości TRANSGRESJA (nadmiar ładu) wywołuje DEGRESJĘ (ubywanie znaczeń).

Zanim przejdziemy do następnych teorii literackości, na podstawie już poczynionych obserwacji spróbujmy uprzytomnić sobie niedogodności i ograniczenia tych i tym podobnych poszukiwań. O idealnym wyróżniku literackości powiemy, iż powinien pojawiać się w literaturze wyłącznie i bezwyjątkowo. Lecz wielokrotnie zwracano uwagę, iż nadorganizacja wypowiedzi nie jest ani osobliwością ścisłe literacką, ani atrakcją zawsze i wszędzie dziełom sztuki słowa fundowaną. Znajdujemy jej przejawy także poza literaturą (dziś w naddanych uporządkowaniach tekstów prześcigają się gazety i reklamy, nie mówiąc już o poematach filozofów ponowoczesności)<sup>4</sup>. Z kolei samo piśmiennictwo artystyczne potrafi rezygnować z nadmiarów konstrukcyjnych czy z widowiskowych „gwałtów nad językiem”. Umie wypowiadać się „ubogo”, usiłując pozyskać odbiorców „przezroczystością” znaków i niezawilocią ich montażu. Bieguno-wo sprzeczne decyzje – w tym obszarze – antagonizują ideologie pi-sarskie, a przecież mogą współlistnieć w twórczości jednego autora, np. Tadeusza Peipera, który przeszedł ewolucję od barokowych, rozkwitających peryfraz – przez poematy reporterskie – do prostych zapisów lirycznych z lat sowieckiej tułaczki wojennej.

Powtarza się – zauważona na przykładzie rytmów delimitacyjnych – niezdolność tych teorii do utrzymania się na poziomie „twardych” faktów tekstowych: ich cel finalny stanowią iluzjonistyczne moce sztuki literackiej. Do takich iluzji należą m.in. wskazywane przez formalistów rosyjskich UNIEZWYKLENIE widzenia przedmiotu jako skutek dezautomatyzacji mowy, witkacowski „dreszcz metafizyczny” jako wynik spotkania z Czystą Formą czy jakobsonowski opis mechanizmu nadorganizacji poetyckiej, polegającej na przeniesieniu reguły EKWIWALENCJI z osi paradygmatycznej na syntagma-

---

<sup>4</sup> Aktywność komunikacyjna tego rodzaju struktur językowych oraz ich niebywała różnorodność, bynajmniej nie uboższa od różnorodności struktur literackich, każe uzupełnić dychotomię „literatura-nieliteratura” o trzeci element: „paraliteraturę”; szerzej o tym w rozdziale 6.

tyczną, co winno powodować zaskakującą reorientację w zastanych systemach wartości. Rzecz w tym, iż doznanie niezwykłości, metafizyczności lub rewaloryzacji świata – przez samych rzeczników tych idei traktowane jako domena arcydzieł – należy do psychologii odbioru i jest czymś z gruntu subiektywnym<sup>5</sup>.

Odwrócenia lub niespełnienia dążeń artystycznych – towarzyszą także innym koncepcjom literackości.

Blisko nadorganizacji sytuują się teorie ukazujące dzieło literackie jako doskonale SPÓJNE, niby organizm<sup>6</sup> lub mechanizm FUNKCJONALNE, zarazem „jednokrotne”, więc tworzone tak, by z wielowariantowych brudnopisów wyłonił się i bezpowrotnie zastygł jego KSZTAŁT KANONICZNY, nie do naruszenia. Bez trudu wszak można znaleźć świadectwa uniemożliwiające uznanie tych cech jako spełniających się w literaturze zawsze, wszędzie i jedynie w jej obrębie. Z jednej strony poza literaturą są strzeżone – co do słowa, co do przecinka – kanoniczne postaci dokumentów regulujących życie społeczne (konstytucje, ustawy, kodeksy, umowy). Z drugiej – wielu twórców lubuje się w twórczości „otwartej”, filologicznie rozchwianej i problematycznej, a jest to aktualne zwłaszcza dziś, w czasach sylwicznych i brudnopisowych, gdy demontaż reguł spójności „sprzedaje się lepiej”, a do dawnych metafor obrazujących wzór kunsztu (jak organizm czy mechanizm) dochodzą dziś składnice złomu, śmietniki, mgławice; konwencja naukowych wydań krytycznych, w których wersje kanoniczne są ogłaszane z redakcjami brudnopisowymi, staje się atrakcją pierwodruków autorskich (pamiętamy *Płaskorzeźbę* oraz *nożyk profesora* Tadeusza Różewicza).

Idźmy dalej.

GENOTYPOWOŚĆ, INTERTEKSTUALNOŚĆ, a także INNOWACYJNOŚĆ należą do tego samego „gniazda” terminologicznego. Sugeru-

---

<sup>5</sup> Przypomina się – sprzed lat – wycieczka po Rostoczu uczestników zamajskiej konferencji teoretycznoliterackiej; zawieziono nas leśną szosą do miejsca, w którym mieliśmy oglądać tarpany. Po dłuższej chwili daremnego wyczekiwania przewodnik powiedział: „Wracamy, tarpany tu podchodzą, ale żeż nie muszą”.

<sup>6</sup> Zob. na ten temat T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2011.

ją impet TRANSGRESYJNY, mają swe uzewnętrznienia w panoramie *signifiant*, a także swe głębie domyślne w labiryntach *signifié*. Łączy je nakaz – i zwyczaj – czytania literatury na tle literatury. Warunkiem zaszeregowania tekstu do fenomenów sztuki słowa ma być jego podobieństwo do tekstów mocą tradycji zidentyfikowanych jako literackie, przy czym w grę wchodzi: (a) strukturalna zgodność norm jego poetyki z uznanym literackim genotypem (aforyzmem, centonem, parodią czy strumieniem świadomości), (b) bezładne nasylenie „cudzym słowem”, czyli cytatai i parafrazami fragmentów literackiego dziedzictwa, (c) w utworach nowatorskich ślady chwytów spodziewanych i manifestacyjnie wycofanych z poetyki dzieła – zastąpionych nowymi rozwiązaniami (asonanse i konsonanse zamiast rymów dokładnych, mowa pozornie zależna zamiast dwu uformowanych wcześniej „form podawczych”) lub nowymi zadaniami elementów, które wcześniej takim celem nie służyły (figury retoryczne w funkcji wierszotwórczej, didaskalia w funkcji narracyjnej).

Mniejsza tym razem o liczne niejasności przedstawionych wyżej ujęć. Nie wiemy, gdy chodzi o interteksty, jakie stężenie „cudzej mowy” – znane wszak innym postaciom dyskursu – przekształca nieliteraturę w literaturę. W tym pakiecie propozycji nie ma miejsca dla tekstów, które – jak wiersze Juliana Przybosa, nim podjął dialog poetycki z Mickiewiczem i Słowackim – aktywizują konteksty nieliterackie, swój artyzm biorąc z doświadczenia żywej mowy, z potoczności. Nie znamy dróg pogodzenia literackości sygnalizowanej przez naśladowcze posłuszeństwo gotowym „tworzydłom” z literackością nowatorów.

Poprzestając na pakiecie ofert, które faworyzują myślenie „precedensowe” – jak w brytyjskim sądownictwie – musielibyśmy porzucić teorię literackości, wpadając w wir paradoksów. Mogłoby to oznaczać, że literackości nie definiujemy, gdyż *de facto* nie istnieje. Lecz skoro tak, poszukiwania rzeczy nieistniejącej – czy to w tradycji, czy gdzie indziej – należałoby uznać za niegodne profesjonalistów. Można też przyjąć, iż filozofia literackości jest po prostu jednym z rozdziałów beznadziejnej filozofii przypadku: pewne decyzje pisarskie „przyjęło się” (prawem kaduka) zaliczać do literatury, inne

nie. Oto i cała zagadka. W takim razie tradycja musiałaby stracić rangę autorytetu – obnażając nieciekawą prawdę o sobie jako rezerwuarze niewiedzy i niekompetencji.

Każdy z analizowanych tu sygnałów literackości ujawnia tylko niektóre jej aspekty i definiuje stany fakultatywne; żaden nie określa jej istoty w sposób bezwyjątkowy i bezdyskusyjny. O każdym można powiedzieć: tak, partycypuje on w kreacji literackiej, bywa sygnałem literackości, ale – nie zawsze w dziejach literatury, nie wszędzie w jej niezliczonych rodzajach i odmianach, i nie tylko w literaturze, bo równie energicznie także w paraliteraturze. Odnosi się to do innych, niekomentowanych dotychczas przeze mnie, a szczytujących się przepastnymi „stanami badań” i zawyłymi historiami polemik koncepcji literackiego arcyzmu, jak: *mimesis*, fikcja, *quasi-sądy*, *quasi-ikonizacja* czy przemiana tekstu w „model świata”. Kwalifikatory te, wyłonione w opisanym tutaj trybie, jako efekty mniej lub bardziej uchwytnych faktów tekstowych, a także jako warianty gry między transgresją a regresją, nie są w stanie ogarnąć całej sztuki słowa – pojedynczo, ani skutecznie „uszczelniać granicy” między literaturą a pokrewnymi systemami mowy.

A w komplecie?

I to wydaje się nieosiągalne. Kwantytywnie nie da się takiego „kompletu” określić. Żaden sezon historycznoliteracki nie zna jego pełni – objawia się nam jako zbiór niecałkowity, dynamiczny, otwarty; pewne składniki w nim giną, inne ulegają transformacjom, mnożą się lub scalają, rodzą się nowe (lub dla niepoznaki odnowione). W zmieniających się konwencjach pisarskich i poetykach odbioru ten sam sposób na arcyzm tekstu zdobywa wszelkie możliwe oceny, raz jako nieodzowny, kiedy indziej – dopuszczalny, ale nieciekawym, albo wręcz bałamutnym i zgubnym. Wszystkie podlegają selekcjom i przecenom, każdy może zostać na jakiś czas wycofany z obiegu, ustępując sposobom jaskrawszymi, a nierzadko – własnym przeciwnostwom.

Tak więc z punktu widzenia historyka literatury literackość nie może być postrzegana inaczej, jak tylko jako tymczasowy, zmienny wybór z repertuaru o niejasnych granicach i niedających się wyczerpać możliwościach – wybór dokonywany bezustannie zarów-

no przez miarodajne instancje i triumfujące poetyki, jak i formacje wstępujące, embrionalne, rozwojowe, niosące ukryte „błyskotki na jaśnie panów” – z żarliwą wiarą, że i tym razem ostatni będą pierwszymi.

Lecz czy nie da się podważyć wniosku (wysnuwanego uporczywie z opisanej wyżej sytuacji), iż perspektywa historyczna musi być jedyną dla „literackości”? Czy naprawdę innej nie ma, a literackość może być wyłącznie czyjaś: klasyków, symbolistów, feministek, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Cypriana Kamila Norwida, Teodora Parnickiego, Tymoteusza Karpowicza etc.?

Zauważmy, iż „literackość” traci w tej perspektywie charakter spornej kwestii wiedzy o literaturze. Źródłem sporów pisarskich i krytycznoliterackich stają się niestabilne normy i tymczasowe obwieszczenia – bez trwałych podstaw. Rola znawcy zostaje ograniczona do zadań kronikarza i obserwatora cudzych mniemań. Gdyby miało okazać się, że „literackości” historycznej, stanowiącej zmienny REPERTUAR nie da się przeciwstawić innego, teoretycznego jej rozumienia (jako systemu), teoria literatury utraciłaby swój fundament, stając się – jak lingwistyka według Stanisława Lema – teorią fenomenów, które nie poddają się teoretycznym eksplikacjom.

Z poczynionych wyżej obserwacji wynika, iż UNIWERSALNYM WYRÓŻNIKIEM LITERACKOŚCI NIE MOŻE ZOSTAĆ ŻADNA KONKRETNA, SUBSTANCJALNA WŁAŚCIWOŚĆ TEKSTU, żaden jego fragment czy składnik z poziomu brzmień, obrazów, idei czy „miejsc” otwieranych innymi kluczami. Trzeba więc szukać kwalifikatora literackości gdzie indziej – w RELACJACH MIĘDZY SKŁADNIKAMI TEKSTU.

W licznych sporach na zajmujący nas temat powraca bodaj najczęściej RELACJA SPRZECZNOŚCIOWA. Wydaje się ona nasamprzód jedynie energią niszczącą koncepcje konkurencyjne, zarazem energią zdradliwą, gdyż powoduje równie skutecznie samozniszczenie koncepcji nowych. Na każdy sposób na literaturę da się znaleźć bezpośredni „antysposób”, każdy chwyt konstytuujący literackość można zakwestionować przez ukazanie „antychwytu”; na każdą jakość odpowiada w tej grze „antyjakość”. Argumentację polemiczną wyczerpuje z reguły egzemplifikacja: diabeł tkwi w przykładach. Niektóre unieważnienia kryteriów literackości za pomocą ich bezpośrednich

zaprzeczeń były już w tym rozdziale wskazywane. Spójność *contra* niespójność; wieloznaczność wobec wypierania znaczeń przez tekst estetycznie uprzedmiotowiony; nowatorskie uniezwyklenia, którym w granicach sztuki słowa przeciwstawiają się style tradycjonalistycznie wierne oswojonym genotypom etc. Analogicznych kolizji w obszarach uznawanych za swoiście literackie znajdziemy o wiele więcej. Jedynowładztwo fikcji podważa „kariera autentyku”<sup>7</sup>; obraz musi współistnieć z grą pojęć; tezy o bezinteresowności sztuki w ogóle i sztuki literackiej – załamują się w obliczu rozmaitych dowodów na posłannictwo, zaangażowanie, służebność ideologiczną czy światopoglądową dzieł ewidentnie artystycznych. Teoria dzieła stojącego się „modelem świata” ma poważny problem z dziełami przedstawiającymi rzeczywistego świata „zawsze fragment”; literackość podległa figurze *syллеpsis*<sup>8</sup> – wyzwala lawinę przykładów ilustrujących możliwość kompozycji sterowanej przez inne figury i tropy (dzieło jako wielka metafora, wielka metonimia, wielka alegoria, dzieło-symbol itp.), przy czym gdybyśmy potraktowali literackość globalnie, jako jedno wielkie przekształcenie semantyczne – broniąc tezy, że poszczególne figury i tropy są wariantami realizacyjnymi owej normy, i tę tezę można obezwładnić, sięgając po utwory programowo niemetaforyczne, nastawione na dosłowność czy też „głód jednoznaczności”. Słowem, dzieje się tak jak w satyrycznym wierszyku *Stop* Juliana Tuwima, wykorzystanym lata temu przez Franciszka

<sup>7</sup> Kategoria „autentyku”, popularna m.in. dzięki międzywojennemu programowi autentyzmu, przez wiele lat stanowiła stały wątek w refleksji krytycznoliterackiej, także publicystycznej, a w czasie mojej pisarskiej (szczecińskiej) młodości pojawiała się często, aż natrętnie, w sporach o literaturę marynistyczną. Napisałem na ten temat – polemiczny wobec ówczesnej retoryki, ukazujący, przynajmniej w mojej intencji, umowność i stereotypowość „autentyków” żywej mowy – wiersz *Zalew autentyku*. W latach osiemdziesiątych literaturoznawstwo naukowe wpisało „autentyk” do swojego badawczego leksykonu, zob. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

<sup>8</sup> Michel Riffaterre zaproponował przeniesienie syllepsy „z marginalnej pozycji w hierarchii tropów tradycyjnej retoryki do roli jednego z meta-tropów definiujących naturę sztuki czy literaturę”, uznając syllepsę za „wzorcowy znak literatury”, R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107.

Siedleckiego do raportu o stanie tłumaczeń<sup>9</sup>, a ilustrującym równie sugestywnie historyczne polemiki o literackość.

Profesor Frasske skonstruował antygazową maskę. Profesor Glass wynalazł antymaskowy gaz. Glass nazwał gaz 'antyfrasske', Frasske nazwał maskę 'antyglass'. Na to Glass – nowy gaz. Na to Frasske – nową maskę. I znów obaj – jeszcze go raz...

Ale czy rzeczywiście różnice między dziełami stanowiącymi spełnienie antynomicznych kryteriów literackości są bezwzględne? Otóż nie; bardzo trudno – jeżeli w ogóle jest to możliwe – wykazać w którymkolwiek tekście literackim triumf jednej, sterylnej postaci artysty, całkowicie oczyszczonej z własnych zaprzeczeń. Operując przykładami utworów modelowo wiernych dyrektywom fikcji, obrazowości, nadorganizacji, ludyczności, deautomatyzacji rodzącej niezwykłość etc., zazwyczaj ułatwiamy sobie życie, koncentrując się na dominantach poetyki i zakładając, iż widoczne w dziełach odchylenia od normy artysty można spokojnie wziąć w nawias (jak to uczynił Michaił Bachtin, gdy dla uwydatnienia dialogowej, skarnawalizowanej struktury powieści Fiodora Dostojewskiego zepchnął na margines bardzo przecież dobitne, by nie rzec: natrętne poglądy autora *Biesów*, stosowne raczej w autorytarnej homofonii niż w egalitarnej, tkliwej polifonii). To samo dzieje się z rekonstrukcjami poetyk zawiadujących większymi całościami (wielotekstowymi), jak dorobek jednego twórcy czy księgozbiór literackiego kierunku. Strategia poszukiwania w tych obszarach dominanty jednolitej, jednowymiarowej, koherentnej wymusza kłopotliwe uproszczenia: na granicy nieprawdy o literaturze. Dla utrzymania w mocy tezy o zdyscyplinowanej koherencji i funkcjonalności wszystkich drobin mowy w lirykach Juliana Przybosia trzeba zamykać oczy na sekwencje redundantne, rozluźnione, upotocznione, wielosłowne albo traktować je jako błędy w sztuce lub cechy niecharakterystyczne. W imię czystości obrazu dramaturgii Witkacego – epatującej niezwykło-

---

<sup>9</sup> Zob. F. Siedlecki, *Przekłady z poezji rosyjskiej*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, red. E. Balcerzan, Poznań 1974, s. 247.



ścią oraz odrzucającej ambicje poznawania i komentowania świata – nie pozostaje nic innego, jak pomijanie scen i dialogów z *Matki czy Szewców* – tak „zwykłych”, że aż banalnych; a co zrobić z trafnością diagnoz społecznych teoretyka Czystej Formy?

Zauważmy, iż większość sporów interpretacyjnych w naszej branży rozgrywa się wedle tego samego schematu. Na próbę określenia dominanty odpowiada się wskazaniem jej zaprzeczeń (a gotowość do odnajdywania przejawów „antydominanty” w spornych tekstach wydaje się najsilniejszą podniętą polemiczną). Gdy ktoś powie, że poezję Mirona Białoszewskiego charakteryzuje dążenie do niższych, pierwotnych, dziecięcych, potocznych, ustnych form komunikacji – natychmiast w teźe poezji narzucą się naszej uwadze formy wyższe, książkowe, erudycyjne, elitarne, a nawet specjalistyczne! Na spektakularny, romantyczny kult młodości, „czucia i wiary” znajdzie się prędzej czy później antidotum w postaci (obecnego w romantyzmie) zainteresowania starością, rozumem, sceptycyzmem. Przeświadczenie o frenetycznym optymizmie, dominującym we wczesnych wierszach skamandryckich, trzeba będzie zweryfikować, gdy inne utwory z tego samego obszaru i czasu przemówią do nas mową przygnębienia, strachu i rozpacz.

Czyli? Wciąż to samo: „Profesor Frasske skonstruował antyżawą maskę”...

Sytuacja ulegnie radykalnej zmianie, jeżeli w poetyce dzieła, a także w porządkach ogarniających kompleksy dzieł (postrzegane jako wyższe całości literackie) nie będziemy poszukiwali jednolitych dominant, lecz ich polaryzacji, rozszczepień, skłóceń, dramatycznych pęknięć i podziałów na A i nie-A. ISTOTĄ LITERACKOŚCI JEST BOWIEM RELACJA SPRZECZNOŚCIOWA. Ścisłej – sieć takich relacji. Polega ona na uwyrażnieniu i jednoczesnym zawieszeniu obowiązującej poza sztuką słowa formalno-logicznej normy niesprzeczności (*lex contradictionis*), wedle której nie mogą być uznane za równocześnie prawdziwe dwa przeciwstawne sądy na temat tego samego przedmiotu, ujęte w tym samym trwaniu i w identycznym ukierunkowaniu. W komunikacji praktycznej nie jest dopuszczalne, by coś jednocześnie było A i nie-A; w komunikacji literackiej – odwrotnie – jest to nie tylko nagminne, ale i nieodzowne.

Poza sztuką słowa pogwałcenie *lex contradictionis* bywa prawdziwą zmurą życia społecznego, gdy jego ład rujną sprzeczności informacyjne, nielogiczne apologie lub bałamutne oskarżenia, dezorientujące instrukcje obsługi, zagmatwane terapie, a także zarządzenia i ustawy złożone z wykluczających się wzajem dyrektyw. Kiedyś dokuczały nam oksymorony nowomowy (nie tylko podczas lektury powieści George'a Orwella), dziś w wersjach weselszych znamy podobne nonsensy typu „czarne jest białe” w dżungli partyjnych swarów i wolnorynkowego marketingu.

Owszem, pobłaźliwiej skłonni jesteśmy oceniać niezgodności logiczne wyznań czy westchnień w rodzaju „chcę i nie chcę”, „wiem i nie wiem”, „i tak, i nie”. Wyraża się w nich niezdecydowanie, bezradność, zagubienie jednostki wśród imponderabiliów – w labiryntach subiektywnie odczuwanych, niejasnych wartości. Dla niektórych konwencji pisarskich właśnie takie załamania logiki – pod presją życia – są naturalnymi źródłami literatury. To z nich rodzi się zarówno tragizm, jak i komizm. One znajdują się w centrum wszelkiej fabuły i fabularności, a także dramaturgii monologu lirycznego. Rzecz w tym jednak, że naruszenie *lex contradictionis* w tekstach nieartystycznych obejmuje wyłącznie warstwę znaczeń słów i zdań, podczas gdy literackość, owszem, bywa zamierzoną operacją w warstwie semantyczno-logicznej, uobecnia się w niektórych stylach jako mowa „zaprzeczna”, staje się grą paradoksów, aporii, antytez, oksymoronów („życie bez boga jest możliwe, / życie bez boga jest niemożliwe” Tadeusza Różewicza), ale to tylko jedno z wielu jej prawdopodobieństw – ani bezwyjątkowe, ani obligatoryjne<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Antynomie stematyzowane są jaskrawym, ale ani nieodzownym, ani jedynym sposobem manifestacji sprzecznościowej natury sztuki literackiej. Gdy sprzeczności ogarniają poziom sądów (poglądów) autorskich, zagraża to poetykom „autorytarnym”, a przecież nie mniej „literackim”, nastawionym na ekspresję wybranych wartości, które są jawnie przeciwstawiane wartościom negowanym, uznawanym za ułomne czy „szkodliwe”. Przeciw takiemu ograniczeniu liryki opowiadał się Julian Przyboś, polemizując z automatyzmem nowofalowej „poezji zaprzecznej”. Jej impet uważał za symptom kryzysu, gdy „w piśmiennictwie rozlegają się głosy teoretyków wątpiących o możliwości pisania. Kryzys słowa – wołają – jak tu uprawiać poezję, kiedy świadomość sprzeczności czy niedorównywalności (nieadekwatności) rzeczy i słowa jest w umyśle poety tak trwałe

Sprzecznościowa istota literackości może przejawiać się w przebiegu znaczeniowym słów i zdań utworu, może też być aktywna na poziomach niższych i (lub) wyższych od poziomu słowa. Wskazywanie konkretnych jakości – wplatanych w sieć sprzecznościową poetyki pojedynczego dzieła lub kompleksu wielotekstowego – musi być wyłącznie przykładowe i konsekwentnie pozadefinicyjne. Przekroczenie tego zakazu oznaczałoby automatyczny powrót do stanu, który opisywałem, czyli do gry skazanej na przegraną. Na pytanie, jakie cechy tekstu, które to mianowicie warstwy lub relacje międzypoziomowe mają zostać włączone do sprzecznościowej dramaturgii, czyli do definicji literackości, odpowiadają przede wszystkim twórcy. Na tym polega zarówno ich artystyczna wynalazczość, gdy pisarz staje się odkrywcą nowych antynomii, jak i wtórność wielu „literatur wyczerpania”, gdy literat korzysta z wynalezionych już sposobów budowania napięć. Teoretyk nie powinien uczestniczyć w tym turnieju, jego powinnością są modele, nie realizacje (inwarianty, nie warianty). Jeżeli powołamy się na przykład przerzutni, widząc w niej znak oraz powód sprzeczności między składnią a rytmem wierszowym, naszym celem pozostanie sam mechanizm, a nie wykaz zdań czy ich sensów – przeznaczonych do sprzecznościowej „obróbki”. Tak jak w pojęciu granicy w świecie literackim – przekraczanej przez postać, która wskutek przekroczenia staje się bohaterem – nie są z góry ustalone typy owych granic ani metody przekroczeń, ani związane z tym niebezpieczeństwa; tak jak w teorii konfliktu fabularnego próżno byłoby szukać zamkniętego katalogu wartości i sytuacji konfliktogennych – tak i w sprzecznościowej koncepcji literackości celem jest model, relacja, zasada. Im więcej niespodzianek w ewolucji takiego modelu, tym większa jego zasadność teoretyczna.

---

obecna, że powiedziawszy na przykład przymiotnik »śmieszny« czuje natychmiast jego przeciwieństwo: »tragiczny«, i na odwrót. [...] Tak odczuwając nie mogą ci zdolni poeci [Ryszard Krynicki, Stanisław Barańczak – przyp. E. B.] zająć jakiegokolwiek określonego stanowiska: uczuciowego, myślowego czy woloowego (nie wołowego). Wszystko, cokolwiek rzekną, wywołuje swoje zaprzeczenie, mówią i przeciwmówią, a więc mówią nic? [...] Nie wiem, czy według tej zbyt widocznej metody można zbudować więcej niż jeden, dwa, trzy wiersze” (J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 185).

W *Punkcie wyjścia* zwracałem uwagę na wielojęzyczny oraz wielometajęzyczny status literackiej świadomości badawczej, paralelne wobec analogicznego zwielokrotnienia i przemienności funkcji języków oraz metajęzyków w samej literaturze. Odnosi się to także, w strukturze pojedynczego utworu, do aktywnych w niej relacji sprzecznościowych. W konkretnym dziele literackim aktywizuje się zazwyczaj więcej niż jedna relacja sprzecznościowa, przy czym w sieci owych relacji – w granicach danego dzieła – obserwujemy nie tyle zastygłą hierarchię, ile grę o ważność, walkę o prerogatywy. W dalszych częściach tego rozdziału zajmę się szczegółową analizą wybranych konfliktów i napięć.

Po pierwsze: antynomie między wybranymi jakościami (czy „nastawieniami”) w poetyce dzieła nie mają równej mocy, są stopniowalne, sytuują się pomiędzy biegunami rozstrzygalności i nierozstrzygalności, ugody i destrukcji. Daje to mocne postawy dla uformowania NORM POETYKI GRADACYJNEJ.

Po drugie: sprzeczności mogą ogarniać i antagonizować „wszystko”, cokolwiek istnieje w granicach poetyki dzieła – zarówno cechy konstytuujące się na tym samym poziomie (rytmów, brzmień, obrazów, sytuacji komunikacyjnej, idei), jak i jakości z różnych poziomów utworu (np. konflikty między informacją stematyzowaną a implikowaną, sensami wynikającymi z fabuły i z gatunku, przestrzenia a stylem etc.).

Po trzecie: relacje sprzecznościowe mają zasięg zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowy. Obejmują napięcia między fenotypem a genotypem, a także między tekstem a rzeczywistością niewerbalną (w sieci tych napięć uobecniają się m.in. odmiany fikcji oraz jej zaprzeczeń czy zawieszzeń).

Po czwarte: szczególnie interesującą postacią literackości są napięcia między tym, co jawne (bezpośrednio dane w tekście i na pierwszy rzut oka bezwzględnie obowiązujące), a tym, co odrzucone i – wskutek odrzucenia – przypomniane. Odnosi się to zwłaszcza do poetyk eksponujących negację czy destrukcję. Dadaistyczny chaos rodzi tęsknotę do ładu; bełkot pozarozumowy każe myśleć o mowie jasnej; turpistyczne koszmary odsyłają do utraconego piękna; demonstracyjny nihilizm odświeża pamięć wartości pozytywnych,

krzepiących etc. Są to fenomeny literackości „iluzjonistycznej”; postanowiliśmy je wszak uszanować.

Teoria zajmuje się genotypem, stanowi jego problematyzację; celem interpretacji pozostaje fenotyp. Ten podział zadań, w gruncie rzeczy logiczny i prosty, rodzi męczące kolizje, wymuszając raz po raz wybór jednej z dwu dziedzin – i desperacką rezygnację z drugiej (jako bałamutnej czy nieprawomocnej). Mamy więc teoretyków (genotypistów) – traktujących interpretację jako domenę wzruszeń nieprofesjonalnych, i interpretatorów (fenotypistów) – zarzucających teorii niewrażliwość na urodę tekstu. „Wyjściem” proponowanym ostatnio przez niektórych znawców ma być równoczesne poniechanie działań – i w przestrzeni teorii, i w sztuce interpretacji. Czyli – po „śmierci” autora, gatunku, tekstu, rzeczywistości – dwa pogrzeby (i ani jednego wesela).

Proponowana przeze mnie koncepcja literackości jest nie do pomyslenia bez współdziałania teorii i interpretacji. Im większą różnorodność fenotypów potrafimy ujawnić w eksplikacjach pojedynczych dzieł, tym silniejsze dają one wsparcie MODELUJĄCYM ambicjom teorii.

Koncepcja ta ma swoich poprzedników, sprzymierzeńców (jednym z najprzenikliwszych był Jan Mukařovský); ale tradycja myśli sprzecznościowej wymagałaby specjalnej opowieści.

Powtarzam najważniejsze wnioski.

Nie do obrony jest teza, jakoby pośród składników utworu literackiego – w jego substancji językowej – można było wskazać jeden, niezmienny i wszechobecny „sposób na literackość”. Jeżeli potrafimy bez większego trudu wyodrębnić pewną grupę dzieł, w której jakaś konkretna, szczególnie aktywna właściwość staje się znakiem przynależności wszystkich egzemplarzy z danej grupy do sztuki słowa, musimy liczyć się z wysokim prawdopodobieństwem, iż w sąsiednich obszarach literatury ta sama właściwość zostanie zmarginalizowana, a być może całkowicie zniknie z pola widzenia; zarazem pojawią się nowe, konkurencyjne sygnały literackości. Im więcej bierzemy pod uwagę tekstów, pochodzących z różnych obszarów językowych, z odległych epok oraz szkół pisarskich, tym dobitniej uwiadczniają się wewnętrzne antynomie interesującej nas dziedziny. W niektórych aktach mowy artystycznej ostentacyjna sztuczność

wysłowienia spotyka się z bezpretensjonalną naturalnością codziennej praktyki komunikacyjnej, w innych obrazowość przeciwstawia się pojęciowości albo trywialność konkuruje ze wzniosłością, stylowa jednorodność wchodzi w spór z wielostylowością (tak w granicach gatunku, jak w obrębie jednego utworu), okazy solennej spójności sąsiadują z „szumami, zlepmi, ciągami” mowy rozwichrzonej, a szalona fantastyka lub realistyczna fikcja nie niwelują ambicji dokumentalistycznych etc. Mając na względzie tego rodzaju zdarzenia, opowiadam się za odstąpieniem od poszukiwania kwantyfikatorów literackości w osobnych, pojedynczych właściwościach dzieła (jak obrazowość, fikcja, wieloznaczność, koherencja etc.) i proponuję skierować uwagę ku jego wewnętrznym konfliktom (napięciom, antynomiom); ich treść bywa obligatoryjna tylko w granicach poszczególnych konwencji literackich, nie jest natomiast z góry wyznaczona dla wszystkich inicjatyw twórczych – minionych i przyszłych:

ZMIENIAJĄCE SIĘ TREŚCI ANTYNOMICZNEGO MODELU LITERACKOŚCI  
NIE ZAGRAŻAJĄ PRYNCYPIALNEJ NIEZMIENNOŚCI SAMEGO MODELU:  
ON TO WŁAŚNIE, POWTARZAJĄC SIĘ JAKO INWARIANT NIEPOLICZALNYCH  
WARIANTÓW, ZACHOWUJE STATUS UNIWERSALNEGO WYRÓŻNIKA  
WSZELKICH FENOMENÓW SZTUKI LITERACKIEJ.

## Awarie i energie komunikacyjne

Jeżeli powiem, że sprzecznościowe napięcie między wyraźnym a niewyraźnym należy zaliczyć do głównych energii literackości, czyż nie zaprzeczę sam sobie? Dokonam w ten sposób wyboru jednej z wielu opcji. Natychmiast znajdę się w strefie wpływu niektórych poetyk. To samo stanie się z chwilą wskazania wszelkich innych wariantów literackości ujmowanej sprzecznościowo, np. z opozycją widzialnego i niewidzialnego czy z antynomią między ontologicznym i artystycznym wymiarem utworu. Za każdym razem uniwersalny model literackości przemieni się w jeden z wielu instrumentów, których używa się w sporach o pożądaną kształt literatury. Między innymi będą to spory czy „walki” między klasycyzmem a romantyzmem, realizmem a symbolizmem, symbolizmem a licznymi od-

mianami awangardy, konstrukcjami modernizmu a dekonstrukcjami postmodernizmu. Wrażliwość na wspomniane tu konflikty nie jednoczy wszystkich uczestników komunikacji literackiej, nie daje szans, by „zestrzelić myśli w jedno ognisko”. Przeciwnie, drażliwość owa (lub jej brak) różnicuje, a niekiedy wręcz antagonizuje postawy twórców, znawców, wyznawców takich czy innych doktryn, wreszcie czytelników. Nie ma na to rady. Rzecz w tym, że w dziejach świadomości literackiej nie znajdziemy historycznie, programowo neutralnych instrumentalizacji uniwersalnego modelu literackości. Dla żadnego sposobu jego funkcjonowania nie „zarezerwowano” stałego miejsca w hierarchii zagadnień. Każdy wybór pozostanie EKSPERYMENTEM, czyli próbą sprawdzenia, jaka dynamika sztuki literackiej oraz literackiej świadomości może się uobecnić, gdy zapytamy np. o antynomię wyrażalności i niewyraźności, widzialnego i niewidzialnego, ontologii dzieła „w ogóle” i poetyki pojedynczego utworu. Właśnie tym trzem, przykładowo wybranym, zagadnieniom będą poświęcone kolejne całości niniejszego rozdziału. Cechą wspólną, uzasadniającą mój wybór, jest gradacyjna różnorodność, czyli zmienna intensywność obecności, swego rodzaju „pulsująca dramaturgia” w poszczególnych sekwencjach literatury.

NIEPOZNAWALNE, NIEWYOBRAŻALNE, NIEPRZEKŁADALNE. Pojęcia te – podobnie jak NIEWYRAŻALNE – są powiadomieniami o aktywności duchowej człowieka, która co prawda kończy się porażką (epistemologiczną, imaginacyjną, translatorską, autorską), ale jest to porażka honorowa, bo uwarunkowana okolicznościami, na które nie mamy wpływu<sup>11</sup>. Kto akceptuje sens powyższych pojęć (należą one do porządku aksjologicznego i w związku z tym mogą być przez niektóre systemy odrzucane jako bezsensowne), ten zakłada, iż porażki owe wynikają z obiektywnych praw natury. Mówiąc o NIEPOZNAWALNYM, mamy na myśli niedostępne dla nas bezkresy – wyznaczone przez naturę Bytu. Gdy czujemy nieznośną bliskość NIEWYOBRAŻALNEGO – jego źródłem wydaje się także natura

---

<sup>11</sup> Niekiedy – co podkreślano w kilku referatach XXVI Konferencji Teoretyczno-literackiej pt. *Literatura wobec niewyraźnego* (Międzyzdroje, wrzesień 1996) – porażka komunikacyjna zostaje przedstawiona jako sukces autora, który oto odważył się dojść aż do granic wyrażalności i niewyraźności.

(neurofizjologia mózgu). Ilekroć tłumacz styka się z obcojęzycznym idiomem i wszelkie rozwiązania translatorskie ocenia jako niewierne wobec pierwowzoru, upokorzenie NIEPRZEKŁADALNOŚCIĄ jest dla niego rezultatem niezgodności języków i kultur, które z punktu widzenia użytkownika mowy stawiają opór równy oporom natury.

Podobnie kształtuje się znaczenie NIEWYRAŻALNEGO. Koreponduje ono z NIEPOZNAWALNYM, NIEWYOBRAŻALNYM I NIEPRZEKŁADALNYM, a także z analogicznymi sygnałami granic możliwości człowieka. Niewyrażalność to awaria komunikacyjna. To – metaforycznie mówiąc – bunt materii: odmowa semiozy, gdy albo wcale nie dochodzi do przekształcenia rzeczy w znak, albo znak nie odsyła do pożądanych kontekstów, albo wreszcie odsyła w sposób, który już to nie satysfakcjonuje nadawcy, już to okazuje się nie do pojęcia dla odbiorcy.

Chciałbym opisać najprostsze wzruszenie

[...]

ale nie jest to widać możliwe<sup>12</sup>

– czytamy w wierszu Zbigniewa Herberta *Chciałbym opisać*. Te dwa wersy chcę potraktować jako model zajmującej nas tu sytuacji komunikacyjnej. Przekonanie o nieistnieniu takich form komunikacji literackiej, które spełniałyby wszelkie „zachcianki” nadawcze – służąc wiernie przekazowi pożądanych treści – znajdziemy w licznych szkołach literaturoznawczych. Romana Ingardena teza o schematyczności „budowli” literackiej oraz „miejscach niedookreślenia” – połyskujących na kolejnych kondygnacjach tej budowli; Jurija Łotmana twierdzenie o modelującym charakterze literatury, a także o powoływaniu przez tekst – obszaru „nietekstu”, to teoretycznoliterackie konsekwencje przeświadczenia, iż u podstaw bytowych sztuki słowa muszą funkcjonować mechanizmy ograniczające transmisję znaczeń. Coś, co stanowi SCHEMAT (Ingarden) czy MODEL (Łotman) rzeczywistości, z istoty rzeczy jest od rzeczywistości postrzeganej przez człowieka uboższe. Jest nieodzowną redukcją: *sui generis* li-

<sup>12</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 55.



totą świata. „Niewyraźalne” to tyle, co wyrażone nie w pełni, wyeliminowane przez kod literacki – na moment, a nie bezpowrotnie. Na tym tle Ingardenowe „niedookreślenie” można rozumieć jako specyficzną postać literackiej „niewyraźalności” świata – w mnogości zjawisk i wielorakości cech. Podobnie Łotmanowy „nietekst”: ów twór dialektyki komunikacyjnej, negatywny człon opozycji, potrzebny jak czerni bieli, jak cisza głosowi, jest, zdaniem tartuskiego uczonego, postrzegany jako obszar semantycznego chaosu. Wartością stworzoną przez pisarza okazuje się nie tylko tekst (co oczywiste), ale także każdorazowy „nietekst” – sytuujący się w coraz to innych „otchłaniach” niewyraźalnego, które – jak nieświadomość jednostkowa wedle Zygmunta Freuda czy nieświadomość zbiorowa wedle Karola Gustawa Junga – są tyleż „odkryciami”, co i WYNAŁAZKAMI kultury. Analogiczny mechanizm ma na myśli Gennadij Ajgi, gdy powiada: „Tak – i milczenie, i ciszę można TWORZYĆ: jedynie – Słowem”<sup>13</sup>.

Również inne orientacje literaturoznawcze, konstytuując wizje sztuki słowa – konfrontują ludzkie doświadczenia z możliwościami (a więc także z niemożliwościami) ich wyrazu za pośrednictwem struktur literackich. Badacz, który sądzi, iż literatura stanowi emanację mitów, mapę archipelagu archetypów lub sposób uprawiania metafizyki, będzie szukał dramatu niewyraźalności tam, gdzie kończy się wiedza, a zaczyna wiara, gdzie kończy się znane, zaczyna nieznanne: *sacrum*, transcendencja, tajemnica. Z kolei badacz, który w polu obserwacji pragnie mieć przede wszystkim systemy kultury, będzie pojmował – w ślad za Gottholdem Ephraimem Lessingiem – niewyraźalność jako daremność przekładu intersemiotycznego, czyli niezdolność powtórzenia efektu malarskiego w muzyce, muzycznego w literaturze, literackiego w rzeźbie etc.

I wreszcie lingwistyczne orientacje w teorii literatury, rozwijające idee semantyki Wilhelma von Humboldta, mają wystarczająco dowodów, iż co bywa wyrażalne w jednym, często nie da się nijak wyrazić w innym języku naturalnym; podobnie funkcjonują mecha-

---

<sup>13</sup> G. Ajgi, *Poezja – jako – Milczenie. Luźne notatki do tematu*, przeł. W. Woroszyński, „Arkusze” 1995, nr 1, s. 9.

nizmy selekcji w językach wewnętrznych literatury (w jej systemach gatunkowych, stylistycznych itp.)<sup>14</sup>.

Teoretycznoliterackie idee niewyraźnego są złączone wspólnym założeniem, iż na wymaganym poziomie ogólności aktorami zdarzeń komunikacyjnych muszą pozostać idealizacje, nie ludzie, lecz role, nie żywe biografie, lecz atrapy niezdolne do pisarskich błędów czy lekturowych uchybień ani do zachowań naiwnych lub niepoczytalnych.

Z chwilą przejścia od teorii do historii literatury stajemy wobec potoku żywiołów; to już nie system, lecz ruch; nie *langue*, lecz *langage* sztuki słowa; to – nieprzewidywalność, którą tak sugestywnie opisywał Michaił Bachtin. Spór o wyraźne i niewyraźne stanowi tu jeden z najpotężniejszych nurtów. Jego rozległości i głębi nie ogarniemy, bacząc jedynie na figury słowa i pomijając figury myśli. Kwestia niespełnień komunikacyjnych pojawia się przy okazji pytań formułowanych za pomocą pojęć rozmaitych (jedną z wielkich peryfraz zajmującego nas sporu są np. dylematy *mimesis*). Obok manifestacji jawnych, zawartych w programach pisarskich, komentarzach krytycznoliterackich i refleksjach autotematycznych, np. szkoły symbolizmu czy poezji lingwistycznej, w grę wchodzi wpisane w tekst scenariusze zachowań odbiorczych, a także obyczaje percepcyjne – dominujące w danej epoce. Ów spór – jako zjawisko historycznoliterackie – tym jeszcze się odznacza, że nie argumenty merytoryczne (w każdym razie nie tylko one) są w nim najbardziej aktywne, lecz sezonowe klimaty, „filozofie przypadku”, radosne utopie, raczej partykularne, ideologiczne, słowem to wszystko, co konstataje wyróżnione tu przeze mnie w *Punkcie wyjścia* literaturoznawstwo emocjonalne. We współzawodnictwie koniunktur liczy się to, co w danym KRĘGU KOMUNIKACYJNYM – w danym momencie diachronii literackiej – UCHODZI ZA WYRAŹALNE I NIEWYRAŹALNE.

Nim zostaną dokonane szczegółowe ekspertyzy i podjęte stosowne działania pisarskie, musi dojść do rozstrzygnięcia kwestii, czy

<sup>14</sup> Selektywny aspekt systemów literackich stanowi podstawę koncepcji literackości Jerzego Faryny, zob. idem, *O języku poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, z. 2, s. 117–144.

w spór o niewyraźność warto się angażować. Tylko niektóre konwencje są przychylnie tej problematyce; bywa to zresztą nierzadko – jak np. w twórczości Herberta – przychylność epizodyczna. Z tezy, iż „najprostszego wzruszenia” nie da się opisać „jednym wyrazem / / wyłuskany z piersi jak żebro”, wcale nie wynika, iż żadnej z innych, własnych prób dotarcia do „najprostszych wzruszeń” nie oceni on jako udanej.

### Między wyraźnym a niewyraźnym

Utrzymywać, iż niewyraźność jest problemem zasługującym na uobecnienie, to tyle, co mieć pewność, iż teksty literackie są tekstami. Czyli: coś znaczą w odniesieniu do świata; mają własną semantykę; informują nie tylko o rzeczywistości fikcjonalnej – całkowicie spełniającej się w porządkach słowa – ale także przekazują wizerunek rzeczywistości zewnętrznej wobec dzieła (historycznej, społecznej, prywatnej, empirycznej, transcendentnej, onirycznej, imaginatywnej, psycho- czy parapsychologicznej etc.): DOŚWIADCZANEJ NIEPISARSKO I NIECZYTELNICZO. Lecz jednocześnie trzeba mieć świadomość, że literacka semantyka bywa daleka od doskonałości. Sztuka słowa nie tylko poszerza zakres komunikacji międzyludzkiej, lecz także zaprzecza radosnym utopiom komunikacyjnej pełni. Stąd zarówno wyraźność, jak i niewyraźność mają charakter stopniowalny (tylko w takim, niefundamentalistycznym rozumieniu idea „wyrażania niewyraźnego” traci znamiona paradoksu).

Za tym, by dramaty komunikacyjne były w literaturze ujawniane, przemawiają argumenty rozmaite. Między innymi argument szczerości. Argument posłannictwa – poznawczego, metafizycznego, wyrastającego z wiary, że jeżeli są rzeczy na niebie i ziemi, o których się nie śniło filozofom, warto pytać, czy i jak się mogą śnić poetom... Dalej, chęć pozyskania czytelnika, którego czyni się współuczestnikiem procesu twórczego. (Jest to nierzadko edukacyjna ambicja pisarza). I jeszcze: taktyka atrakcyjności, polegająca na uprzedzeniu odbiorcy, iż oto weźmie on udział w przygodzie poznawczej, która nie daje gwarancji całkowitego bezpieczeństwa hermeneutycznego,

gdź pewne sprawy muszą pozostać niejasne „do końca” (niektórzy to lubią; tacy nie ustają w próbach rozwiązywania zagadek nierozwiązywalnych, jak choćby imię „czterdzieści i cztery”).

W repertuarze argumentów „za” niepoślednie znaczenie ma sąd, iż gra między wyraźnym a niewyraźnym to istota wszelkich międzyludzkich porozumień – zawierających w sobie zawsze jakąś potencjalność nieporozumienia (ową „ciemność między człowiekiem a człowiekiem” – z *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej). LITERATURA TYM SIĘ ODZNACZA, ŻE POTRAFI WYOSTRZYĆ WIDZENIE OWEGO UNIWERSALNEGO KONFLIKTU. Dlaczegoż nie miałyby być porządnie zarządzanym laboratorium badań nad relacjami między człowiekiem, przedmiotem i znakiem? Wszak dysponuje środkami bogatszymi od innych dziedzin humanistyki: w tekście literackim od wieków operuje się przemiennie nazywaniem oraz inscenizowaniem znaczeń – informacją stematyzowaną i implikowaną<sup>15</sup>. Praktyczne zadanie pisarskie polega na tym, by nie tylko wyrażone, ale także to, co jest podejrzewane o niewyraźność, stało się faktem poetyki tekstu. NIEWYRAŻALNE TRZEBA WKOMPONOWAĆ W TEKST: ZLOKALIZOWAĆ.

Chwył najprostszy: informacja przekazywana na jednym poziomie struktury – nie znajduje odpowiednika na poziomie innym. Może to być poziom obrazowo-zdarzeniowy. Oto osaczają nas przedmioty i czyny, które są zapewne symptomami „czegoś”, ale czego? Nie wiemy; nie potrafimy nazwać procesów, które je wywołały (to przypadek poezji ciemnej, wizyjnej, jak np. *Migocą złote pomarańcze* Tadeusza Micińskiego). Lub obserwujemy, jak narrator i postaci fikcyjne gromadzą rozmaite nazwy-hipotezy dla określenia własnej sytuacji, ale żadna z nazw hipotetycznych nie rozwiązuje ich zagadki ostatecznie (dzieje się tak w licznych powieściach Stanisława Lema).

Równie często wyraźność i niewyraźność – by tak rzec – zamieniają się „miejscami”. Oto (na poziomie powiadomień stematyzowanych) pojawia się słowo, które coś nazywa, ale pochodzi spoza znanego leksykonu – jest neologizmem. Jego desygnat (w świecie

---

<sup>15</sup> O antynomii informacji stematyzowanej i implikowanej w strukturze utworu literackiego zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 2*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 32–37.

przedstawionym) okazuje się problematyczny. Rzecz w tym, że w poszczególnych realizacjach artystycznych stopień „widoczności” świata, do którego odnosimy słowo „wynalezione” przez pisarza, nie jest jednakowy. Za każdym razem granica między wyrażonym a niewyrażonym (wyobrażalnym a wymykającym się wyobrażeniu) przebiega NIECO INACZEJ.

Przeczytajmy wiersz Wisławy Szymborskiej *Clochard*<sup>16</sup> i Mirona Białoszewskiego *Siulpet*<sup>17</sup>. Oba teksty wskazują na realną przestrzeń (takie wskazanie uwyrażnia wymiar semantyczny tekstu): pierwszy mówi o katedrze w Paryżu, drugi o sanatorium w Otwocku.

Szymborska od razu daje do zrozumienia, że z opisem katedry paryskiej mogą być kłopoty:

W Paryżu, w dzień poranny aż do zmierzchu,  
w Paryżu jak  
w Paryżu, który  
(o święta naiwności opisu, wspomóż mnie!)  
w ogrodzie koło kamiennej katedry  
(nie zbudowano jej, o nie  
zagrano ją na lutni)  
zasnął w sarkofagowej pozie  
*clochard*, mnich świecki, wyrzeczeniec.

Dalej opowieść o kloszardzie rozwija się nadszpodziewanie sprawnie, czemu sprzyja jego sen kamienny, jak gdyby „sarkofagową pozę” wziął z wnętrza katedry, natomiast opis katedry jest odwlekany, a wtrącona w nawias uwaga, iż to kamienne dzieło należy postrzegać jako dzieło muzyki, będzie w końcu miała swoje rozwinięcie: nieoczywisty byt wymaga nieoczywistych rozstrzygnięć werbalnych. I oto czytamy, że:

Odkamieniają się szare chimery  
(fruwale, niżły, małpierce i ćmięta,  
grzaby, znieńacki, głowy samonogie,  
wieloractwo, gotyckie *allegro vivace*)

<sup>16</sup> W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 71–72.

<sup>17</sup> M. Białoszewski, *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 88.

Neologizmy Szymborskiej są sugestywną próbą wyrażenia wrażeń, jakie rodzą się podczas oglądania stworów mitycznych<sup>18</sup>, próbą wspomaganą przez pamięć wizerunku paryskiej katedry Notre Dame. Każdy z tych neologizmów oświetla jedną cechę rzeźb gotyckich (sugeruje wygląd: „małpierce, głowy samonogie”, rodzaj zachowań: „fruwale”, „znieacki”<sup>11</sup>, określa odległość od ziemi: „niżły”), inne pogrąża w mroku, zamazując („ćmięta”) lub uniemożliwiają („grzaby”) wizualizację.

Z grą znakami o zablokowanych sensach i widzeniach<sup>19</sup> stykamy się w wierszu Białoszewskiego:

Słońce świeci  
nie siulpeci

idzie SIULPET  
dzisiaj niesiulpet  
jutro jeszcze nieś  
pojutrze jużsiulpet

siulpet polega na A

sanatoriumlas  
dzisiaj niesiulpetlas  
pojutrze dostanę A  
będę jasiulpet  
Otwock jak Ośmok

siulpet ma  
ciepłą miękką mokrą mordę A

Rozwiązanie zagadki (co to jest „siulpet”?) zrazu wydaje się niewykonalne. Obraz się rozsypuje, gdy usiłujemy złożyć w całość informacyjne okruszki. Czy „siulpet” to zwierzę? Ostatecznie ma „ciepłą

<sup>18</sup> Zob. H. Mode, *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, Warszawa 1977.

<sup>19</sup> Antynomia widzenia i niewidzenia jako jedna z doniosłych postaci literackości zostanie w tym rozdziale wkrótce omówiona.

miękką mokrą mordę”, co dałoby się pogodzić z lasem („niesiulpetlas” byłby lasem opuszczonym przez powśinnogę siulpetą). Lecz w takim razie, jakich to cech animalnych miałyby brakować świecącemu słońcu (które „nie siulpeci”) oraz terazniejszości („dziś niesiulpet”)? Spodziewając się przyjscia „tego czegoś” w przyszłości („pojutrze jużsiulpet”) i złączenia z ludzkim „ja” („będę jasiulpet”), czego oczekujemy? I co to jest „A”, na którym cały ów siulpet „polega”?

Raj dla dekonstrukcjonisty? Raczej piekło. Dekonstruuje się konstrukcje. A tu trzeba zrekonstruować dekonstrukcję.

Im więcej pytań pozostaje bez odpowiedzi, tym silniejsza rodzi się pokusa, by znaleźć choćby interpretacyjne przybliżenie. Ocałić przed niewyraźnym – co się da<sup>20</sup>. Otóż da się jednak to i owo. Rozumiemy, że coś się dzieje z pacjentem w sanatorium w Otwocku (w przestrzeni otoczonej lasem i oświetlanej słońcem). Nie ulega wątpliwości, nawet dla nieznających szpitalnych perypetii autora, iż sanatorium jest tu oglądane przez chorego (nie lekarza, nie gościa), gdyż to pacjent „dostaje” (lek, zastrzyk). Pacjent mówi: „pojutrze dostanę A”. Typowy stan człowieka w szpitalu czy w sanatorium z reguły jest wyczekiwaniem, liczeniem dni zabiegowych („dziś nie... jutro jeszcze nie... pojutrze już...”); w tym samym kręgu doświadczeń mieści się bezustanne przyglądanie się tym samym krajo-

---

<sup>20</sup> Ta uwaga nie ma „mocy” generalizującej, z całą pewnością bowiem nie odnosi się do wszystkich czytelników, a więc i nie do wszystkich badaczy, a jedynie do tych, którzy poszukują treści (znaczeń, sensów, intencji) komunikowanych przez poetykę utworu. Jeżeli ktoś nie ma pragnień (lub umiejętności) interpretacyjnych, nakłanianie go do rozumienia tekstu okazuje się tyleż „niepoprawne politycznie”, co i – jak utrzymują zwolennicy dekonstrukcji – „represyjne”. Tak czy inaczej – daremne. Nie tylko dzieje sporów literaturoznawczych, ale i wieloletnie doświadczenia dydaktyczne skłaniają mnie dziś do takiej – psychologicznej – „teorii względności”. W tym aspekcie zgodziłbym się z obserwacjami Tomasza Mizerkiewicza, który odnajduje w moich pracach z różnych lat liczne i bynajmniej nie „odmowne” nawiązania do rozlicznych idei z zakresu psychologii osobowości. Zob. T. Mizerkiewicz, *Edward Balcerzan i psychoanaliza (w badaniach literackich)*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz i A. Stankowska, Poznań 2007. Dodam jedynie, że czułbym się pewniej, gdybyśmy zamiast o „psychoanalizie” rozmawiali o „analizie psychologicznej”, czyli bez zobowiązań – wyłącznie – wobec Zygmunta Freuda i jego następców.

brazom, które zdają się coś – złego lub dobrego – wiedzieć, przepowiadać, przed czymś ostrzegać lub rodzić nadzieję<sup>21</sup>.

Do tego momentu łatwo o porozumienie między odbiorcami (nawet gdyby miał to być „garb porozumienia”, by posłużyć się wcześniejszą metaforą Białoszewskiego). Lecz w rekonstrukcji czasoprzestrzeni tego liryku muszą zostać rozstrzygnięte dylematy dwojakiego typu: gramatyczne i aksjologiczne.

Dylematy gramatyczne, spotęgowane przez brak wskazówek interpunkcyjnych, polegają na tym, iż orzeczenie „nie siulpeci” można odnieść zarówno do słońca, przez analogię do zdań w rodzaju „słońce świeci, nie przygrzewa”, „nie opala”, „nie wysusza” etc., jak i do innych zjawisk meteorologicznych, które kolidują z pogodą słoneczną, a w tym zakresie najbardziej prawdopodobną byłaby taka oto zależność: skoro „słońce świeci, zatem deszcz nie pada”. Argumenty językowe splatają się z pozajęzykowymi. Prawdopodobieństwo takiej lekcji tekstu, w której osobliwe, poetycko-dziecięce „nie siulpeci” zastępuje potoczne „nie pada”, może być brane pod uwagę zarówno w odniesieniu do typowych stanów rzeczywistości, jak i z uwagi na podobieństwo brzmieniowe zagadkowego neologizmu do wyrazów w potocznej polszczyźnie „legalnych”. Zauważmy: neologizm „siulpecić” kojarzy się z „deszczowym”<sup>22</sup> paradygmatem: siapać, siąpić, siąpienie, siąpienie, siąpienie, a jednocześnie z wyrazami siurkać, siurać, siurknąć, lać się siurczkiem. Przyjmijmy, iż „siulpet” to „siąpienie”, „plucha”, „mżawka”, „opady”, „deszcz”. Eksperymentalny<sup>23</sup> wariant tekstu tak mógłby się uformować:

<sup>21</sup> Zauważmy, że przywołany tu kontekst zawiera pewne elementy mowy, choćby charakterystyczne wyrażenia w rodzaju „dostać lek” czy „dostać zastrzyk”, lecz w swej istocie nie ma charakteru retoryczno-figuratywnego, nie pochodzi z czysto „tekstowego świata”, lecz z psychologii doświadczeń leczniczych.

<sup>22</sup> Taką sugestię przedstawiła Edyta Sołtys, moja magistrantka, w seminaryjnej dyskusji nad tym wierszem (w roku akademickim 2006/2007).

<sup>23</sup> Szerzej o eksperymencie jako sposobie obcowania z tekstem literackim, pozornie zbliżonym do dekonstrukcji, w istocie wobec niej opozycyjnym, piszę w rozdziale 5.



słońce świeci  
nie pada

idzie DESZCZ

dziś niedeszcz  
jutro jeszcze nied  
pojutrze jużdeszcz  
deszcz polega na A

sanatorium las  
dziś niedeszczlas  
pojutrze dostanę A  
będę jadeszcz  
Otwock jak Ośmok

deszcz ma  
ciepłą miękką mokrą mordę A.

W tym wariancie, ewidentnie „gorszym” od oryginału, ale ułatwiają-  
cym grę z niewyraźnym, wyjaśnia się kilka innych zagadek, przede  
wszystkim nie dezorientuje już, skoro o opadach mowa, „mokra  
morda”, podobnie „Otwock jak Ośmok” staje się nie tylko nocny, ale  
i deszczowy, akwaticzny (ośmiorniczy?). Zagadką – czy jednak cał-  
kowicie nie do rozstrzygnięcia? – pozostaje związek stanu pogody  
z oczekiwaniem na A.

Dylematy semantyczne, a zarazem czasoprzestrzenne, rodzą  
wątpliwości dotyczące oceny zjawisk w tym utworze przedstawi-  
onych/sugerowanych/domyślnych/problematycznych... Jeżeli nawet  
nie potrafimy rozstrzygnąć, co znaczy „siulpecenie” i co znaczy „A”,  
to jednak chcemy wiedzieć, czy w zajmującym nas wierszu sanato-  
ryjny kuracjusz czeka na polepszenie, czy też, mówiąc językiem poe-  
ty, na „niepolepszenie” własnej sytuacji. Co oznacza, co wróży „już-  
siulpet” – zwycięstwo nad chorobą czy zwycięstwo choroby?

Stanisław Barańczak nie liczy tu na pozytywne rozwiązanie. Jego  
zdaniem:

Pod „siulpet” [...] można z pewnością podstawić wiele konkretnych desygnatów, wszystkie jednak musiałyby się mieścić w polu znaczeniowym „czegoś zagrażającego”. Kontekst („sanatorium” itd.) wskazuje, że może tu (choć nie musi) chodzić np. o śmierć<sup>24</sup>.

Lecz z jakiej racji miła, sympatyczna, „ciepła mokra morda psa” miałyby stanowić znak zagrożenia, zwłaszcza śmiertelnego? – protestowali<sup>25</sup> w dyskusjach z Barańczakiem. Być może A to lek o silnym działaniu psychodelicznym. To wyjaśniałoby halucynacje lingwistyczne „Otwock wygląda jak Ośmok” (podobnie działa się w wierszu tegoż autora *mylne wzruszenie*: gdy „...śka proszków nie przywiozła”, i okazało się, że „ulica wygląda jak ulidza”). Być może więc i tu także sytuację liryczną wyznaczają mylne poruszenia wyobraźni zmysłowej (złudzenie bliskości „cieplej miękkiej mokrej mordy” – po zażyciu A; w trakcie zasypiania?).

Tak można by osłabiać wszechwładzę niewyraźnego. Nadal jednak pozostaje nie do wyjaśnienia, dlaczego „siulpet”, czy to słoneczny, czy deszczowy, „polega na [dużym] A”. Owszem, rysunek tej litery można (na upartego) potraktować jako uproszczony piktoqram, obrazujący w sposób schematyczny coś, co schodzi z góry na dół, zarówno promienie słońca, jak i padający deszcz. Rzecz w tym jednak, że wiersz nie upoważnia do takich wizualizacji, należałoby je potraktować jako samowolę interpretatora. Narzuca się też zgoda inne przypuszczenie, że chodzi o samogłoskę (lub literę) A w wyrazie pAdA. Jeśli jednak – wracając do naszych wcześniejszych sugestii – przyjmiemy, że chodzi o czekanie na deszcz w sanatoryjnym Otwocku, a za żargonowym „siulpeci” ukrywa się banalne „pada”, mamy niejaki podstawy, by uznać, że – w poetyckiej leksykografii autora – czasownik „pada” w rzeczy samej funkcjonuje dzięki samo-

<sup>24</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 71.

<sup>25</sup> Książka Barańczaka o Białoszewskim powstawała jako rozprawa doktorska pod kierunkiem Jerzego Ziomka w Zakładzie Teorii Literatury UAM w Poznaniu, jej fragmenty były referowane na naukowych zebraniach Zakładu, a najwięcej emocji – sprzecznych sądów i rozbieżnych ujęć – wywoływał rzeczony *Siulpet*. Między innymi Janina Abramowska utrzymywała, że siulpet to sanatoryjny pies.

głosce „a”, czyli POLEGA na „a”. Cóż, na lingwistyczną brawurę autora czytelnik bywa skłonny odpowiadać brawurą interpretacji. Wsparciem dla powyższej hipotezy mogą być inne wiersze poety, wykorzystujące rolę pojedynczych głosek w życiu poszczególnych słów, np. głoskę „u” w „utopiła się”<sup>26</sup> czy fonetyczną, ściślej: dykcyjną przemianę głoski „cz” w „sz” w wyrazach „kaczka–kaszka”.

Zawieszając eksplikację znaczeń tego wiersza, i wielu podobnych, gdy nie każda hipoteza przemiana się w pewnik<sup>27</sup>, czy powinniśmy mówić o porażce komunikacyjnej, a jeżeli tak, to czyja to porażka – autora czy czytelnika? Zawieszenie eksplikacji nie musi oznaczać niczyjej porażki. Wydaje się wręcz WPISANE W POETYKĘ ODBIORU. Całkowite wyeliminowanie niewyraźnego ze struktury tak zagadkowych utworów, czyli ostateczne (?) wyjaśnienie wszelkich niejasności, oznaczałoby, że w danej strukturze – do napięcia między wyraźnym a niewyraźnym nie dochodzi. A tymczasem są to antynomie, które wyposażają teksty językowe w szczególnie aktywną energię literackości. Oto bowiem dzięki tej właśnie energii komunikacja *sensu stricto* literacka ostro odcina się od pozostałych rodzajów komunikacji werbalnej, stając się transmisją przekazów na wpół zrozumiałych, a mowa na wpół zrozumiała (Wiktor Szklowski) w niektórych dwudziestowiecznych teoriach uchodzi za najbardziej wyrazistą reprezentację mowy poetyckiej.

Inną możliwość gry z niewyraźnym wykorzystał Zbigniew Herbert. W cytowanym tu już *Chciałbym opisać* obydwie plany komunikacyjne zachowują zdolność transmitowania znaczeń, a mimo to dochodzi do awarii. Niewyraźne jest nazwowo zlokalizowane

<sup>26</sup> Zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu *translatologii i komparatystki*, wyd. 3, Poznań 2011, s. 70–71.

<sup>27</sup> „Sławińska spytała mnie, co to znaczy mniej więcej »siulpet«, ale nie umiałem jej wytłumaczyć. Powiedziała, że można wyczuć nastrój tego słowa. Żal jej chyba moich wierszy, tych gdzie tak się słowa wiążą ze sobą i słowa tak słyhać, i te neologizmy, na dźwięku. Że budowałem na tym, i to było bardzo znaczące. Ja, że teraz też zdarzają się i takie wiersze u mnie. [...] I znów o tych słowach Sławińska. – Słowa »siulpet« w prozie by pan jednak nie użył? – Nie. W poezji słowa więcej znaczą, jest ich mniej, jak pączki w luźnym maśle, ma się od nich większe wymagania. Więcej się w słowa ładuje” (M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 399–400).

(to „najprostsze wzruszenie”, „radość”, „smutek”, „męstwo”, „niepokój”, „gniew”, „kocham”). Poeta wie, co trzeba zrobić („jak to robią inni”), by wyrazić wzruszenia przy pomocy obrazowych peryfraz. Słowo „kocham” umie przemienić w obraz:

i aby powiedzieć – kocham  
biegam jak szalony  
zrywając naręcza ptaków  
i tklivość moja  
która nie jest przecież z wody  
prosi wodę o twarz

i gniew  
różny od ognia  
pożycza od niego  
wielomównego języka

A przecież ani słowa, ani ich inscenizacje nie satysfakcjonują poety. „Najprostsze wzruszenia” wiodą bowiem byt inny, pozawerbalny i pozaobrazowy: cielesny, dzieją się „w granicach skóry”, wymykając się intelektualnym uporządkowaniom świata, bowiem w człowieku stanowi jedność to, co „siwi panowie / podzielili raz na zawsze / i powiedzieli / to jest podmiot / a to przedmiot”.

Opis chwytów, które konstytuują poetykę niewyraźnego, musi uwzględnić ich współwystępowanie. W jednym z ostatnich wierszy Białośzewskiego nakładają się na siebie dwa koncepty: niezrozumiałe słowa potęgują niewyraźną językowo zrozumiałość tego, co w człowieku nie tylko cielesne, ale – przedczłowiecze, animalne:

w obcym kraju  
w nieznanym języku  
**znaczenia przelatują**  
**wirują**  
chęć  
obsiaść  
mnie  
obmyśleć  
a ja do siebie

– tracisz  
 aleś zwierzęco  
 wolniejszy<sup>28</sup>

W innych utworach sygnałami niewyraźności – pochwyconej w tekst, nadwątlonej, ale niepokonanej ostatecznie – stają się następujące sytuacje:

a) gdy tekst istnieje wielowariantowo, w kilku wersjach, z których wcześniejsza jest brudnopisem późniejszej, a nie ma pewności, iż wersja ostatnia jest ostatecznym wyrazem treści z uporem „ściganiej” (to jedna z norm poetyki Różewicza);

b) gdy tekst jest konsekwentnie niedyskursywny – pozbawiony autorskiego komentarza (ideał poezji kubistycznej), a opisu świata nie da się rozpoznać jako ilustracji też znanych z tradycji literackiej; nadmiar swobody interpretacyjnej – pozostawionej czytelnikowi – czyni sens obrazu wieszycie problematycznym, bez szans weryfikacji;

c) gdy tekst jest despotycznie, pedanteryjnie, wielosłownie nakierowany na wyraz treści, które mamy prawo podejrzewać o to, iż są przez autora ściśle zaplanowane i wymagają jedynego rozwiązania, całkowicie posłusznego autorskiej woli, lecz zawile, uporczywe rozjaśnianie – zgodnie z prawem znanym już w starożytności – skutecznie zaciemnia myśl główną, **NADWYRAŻALNOŚĆ ZMIERZA KU EFEKTOWI NIETYRAŻALNOŚCI** (*Odwrócone światło* i *Słójce zadrzewne* Tymoteusza Karpowicza);

d) gdy wyrażalność wymaga szczególnego wtajemniczenia – np. w prywatne czy środowiskowe problemy autora; niewyraźne to niedostrzegalne dla obcych; jest to niewyraźność tymczasowa, malejąca w miarę przybywania filologicznych odczytań badawczych. (Być może „siulpet” oraz duże A Białoszewskiego pochodzą z rzeczywistego, otwockiego slangu sanatoryjnego?)

Dotychczasowe obserwacje odnosiły się do niewyraźności włączonej w tekst. Na uwagę zasługują także dwie inne postaci niewyraźnego.

<sup>28</sup> Idem, *Obmąpywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 129. O wierszu „w obcym kraju” piszę bardziej szczegółowo w: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, s. 91–92.

Pierwsza pojawia się w lekturze historycznoliterackiej, gdy olśnienie nowością odkrycia jakiejś – przez poprzedników przeoczonej – prawdy o człowieku każe dzieła wcześniejsze, o podobnej tematyce ocenić jako skażone niemożliwością wyrazu prawdy właśnie objawionej. „Nikt jeszcze w poezji polskiej nie wyraził takiej czułości dla rzeczy” – pisał Julian Przyboś w entuzjastycznej recenzji *Obrotów rzeczy* Białoszewskiego<sup>29</sup>. To, co kiedyś wydawało się niewyraźne (lub niegodne wyrazu), teraz w spotkaniu z nowym dziełem zostało „namierzone” i przekształcone w wyraźne.

Druga postać niewyraźnego pojawia się w oczekiwaniach czytelników, którzy w nowych dziełach nie znajdują satysfakcjonującej ich – artystycznej – repliki teraźniejszości. Przez wiele lat krytyka powojenna powtarzała ten sam zarzut wobec literatury najnowszej: że nie nadąza za chwilą bieżącą.

## Niewyraźne czy niewyrażone?

Zauważmy: we wszystkich wskazanych wariantach NIEWYRAŻALNE DA SIĘ SPROWADZIĆ DO NIEWYRAŻONEGO.

Opisując stanowiska literackie wobec niewyraźnego, nie należy pomijać PAKTÓW KOMUNIKACYJNYCH, w których zajmujący nas problem jest świadomie bagatelizowany. Bywa wszak, iż na pytanie, czy warto angażować się w spór o niewyraźne, odpowiedź brzmi: nie. („Lepiej tej sprawy nie ruszać”, doradzał pewien radca prawny, ilekroć proszono go o rozjaśnienie jurydycznych zawiłości). Wśród konwencji, które pragną wyzwolenia od dylematów związanych z wyrażalnością-niewyraźnością, na uwagę zasługują trzy. Jedna pielęgnuje w sobie IZOLACJĘ PREWENCYJNĄ, druga manifestuje IZOLACJĘ TRIUMFALNĄ, trzecia – REPRESYJNĄ.

IZOLACJA PREWENCYJNA ma kilka odmian:

A. Zwykle blokada informacji na temat informacyjnej niewydolności (literatury w ogóle lub konkretnego dzieła) pojawia się tam, gdzie autorzy i czytelnicy rozumieją literaturę jako popis umiejętno-

<sup>29</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959, s. 175.

ści szczególnych, niedostępnych zwykłemu zjadaczowi chleba. Tutaj sprawność pisarska odróżnia literaturę od nieliteratury. By odróżnienie nie budziło wątpliwości, normy sprawnościowe muszą być czytelne; gra toczy się MIĘDZY SPRAWNOŚCIĄ A POPRAWNOŚCIĄ. Im konwencja bardziej długowieczna, a jej normy odporne na czas (jak w bajce, fraszce, aforyzmie, opowieści detektywistycznej czy melodramacie), tym łatwiej o efekty poprawnościowo-sprawnościowe, a w rezultacie o stłumienie niepokoju związanego z niewyraźnym. Ekspozowanie granic ekspresji pisarskiej groziłoby w tej grze destabilizacją artystyczną. Wprawdzie sam pokaz sprawności każe brać pod uwagę niesprawność (podobnie jak to ma miejsce w cyrku czy na stadionie), ale owa – pokonywana właśnie – niesprawność nie oznacza niewyraźności dopóty, dopóki turnieje autorskie odbywają się nie w „głębiniach” genezyjskich języka, gdzie z bezsłownych chaosów i przedśłownej miazgi ma się dopiero wyłonić utwór literacki, lecz na powierzchni obyczajów mowy: między sprawnością potoczną (niższą) a literacką (wyższą).

B. Obce depresjom związanym z niewyraźnością są konwencje pisarstwa dydaktycznego (utwory dla dzieci, poezja tyrtejska, kaznodziejska, tendencyjna literatura pozytywistyczna, socrealistyczna, antykomunistyczna etc.). Nauczanie czy pouczanie przy jednoczesnej manifestacyjnej nieufności wobec literackich instrumentów perswazyjnych jest nieracjonalne. Tu dominanta chwytów krasomówczych (retoryki apelu, poetyki morału) – w imię wyrazistości podziału świata na strefę wpływów Dobra oraz Zła – powinna w sposób niezauważalny dla odbiorcy oddalać go od zawilosci dramaturgii metaliterackiej.

powiedz mi, czym się  
Sens ludzkich spraw mierzy  
Czy portów bogactwem  
I ceną przymierzy?  
Czy co dzień gaszoną  
Pochodnią nadziei,  
Co ludów na lepsze  
I gorsze nie dzieli?

Więc zamilcz i nie mów  
 Że walczą mocarstwa,  
 Bo prochu z urn greckich  
 Odpowie ci garstka.  
 I właśnie dlatego  
 Ten kraj się pamięta  
 Że wspólna rzecz nasza  
 Tam była zaczęta<sup>30</sup>.

Tak kończy się *Przypomnienie* Czesława Miłosza, utwór dziś przez autora niezbyt wysoko ceniony<sup>31</sup> (stanowiący notabene utajoną parafrazę słynnej *Grenady* Michaiła Swietłowa w przekładzie Tuwima). Zadając pytanie „O, powiedz mi, czym się / Sens ludzkich spraw mierzy”, pytanie w 1947 r. skierowane do obywatela USA, który nie pamięta o powstańczej Grecji i nie rozumie jej dążeń wolnościowych, poeta bynajmniej nie liczy się z tym, iżby ktokolwiek sądził, że sens ludzkich spraw jest niewyraźalny, przeciwnie, zarówno słuszne, jak i błędne miary sensu muszą odznaczać się tu wyrażalnością optymalną; dlatego możliwy jest taki wiersz, jak właśnie *Przypomnienie*. Gdy Miłosz bezceremonialnie nakazuje Amerykaninowi (ogłupionemu bezpieczeństwem tudzież dobrobytem): „Więc zamilcz i nie mów”, oznacza to jedynie „nie mów głupstw”. W świecie *Przypomnienia* głupota i nieprawość, mądrość i prawość – pozostają poza podejrzeniem o niewyraźność.

C. *Ignoti nulla cupido*: nieznanie nie nęci – powtarzali starożytni za Owidiuszem, co nie wydaje się uniwersalnie trafne, ale broni się w licznych strategiach kultury masowej. Nie nęci nieznanie – jeżeli okazuje się żmudne, a nie wynika z prostych potrzeb, lecz pochodzi np. z dziedziny tak specjalistycznej jak filozofia języka artystycznego... Kto zabiega o audytorium masowe, ten będzie się skłaniał raczej ku (prewencyjnemu) odizolowaniu czytelnika od pytań o niewyraźne. Pakt komunikacyjny chroni tu interesy czytelniczej

<sup>30</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków–Wrocław 1985, s. 214.

<sup>31</sup> „Bardzo nie lubię tego wiersza. [...] Bo taki publicystyczny. Wybrzydzą nad tymi, którym się lepiej powiodło” (E. Czarnicka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 89).



większości (statystycznie rzecz biorąc – także większości pisarskiej); inne atrakcje – namiętniej poszukiwane „na rynku” – eliminują filozoficzne niepokoje.

Nie kwestionuje się tu faktu istnienia granic wyrażalnego i niewyraźnego. Traktuje się je natomiast jako mało interesującą oczywistość, o której trzeba zapomnieć, gdyż znajduje się na końcu listy rankingowej tematów bestsellerowych, a bywa też lekkomyślną antyreklamą.

*Bezpieczne, małe mity.* Tak zatytułował w latach sześćdziesiątych Zbigniew Kubikowski swój tom szkiców literackich (o utworach poświęconych zachodnim i północnym ziemiom Polski powojennej). Warto powrócić do analizy zachowań pisarskich, których celem jest „małe bezpieczeństwo”. Więcej niż się wydaje decyzji autorskich, wypełniających nierzadko ogromne obszary tekstów, ma na celu ochronę przed odrzuceniem, napiętnowaniem, śmiesznością. (Historia konformizmów pisarskich miewa swoje paradoksy, gdy azyłem komunikacyjnego bezpieczeństwa staje się w którymś sezonie obowiązek zachowań „niebezpiecznych”, skandalizujących czy wręcz chuligańskich; obserwujemy to dziś w zaklętych rewirach literatury młodszych generacji). POTRZEBA KOMUNIKACYJNEGO BEZPIECZEŃSTWA stanowi wspólną, nadrzędną zasadę – łączącą przedstawione tu warianty izolacyjno-prewencyjnej postawy wobec niewyraźnego.

**IZOLACJA TRIUMFALNA.** Gdy pokaz sprawności nie wystarcza, szuka się wsparcia w retoryce autotematycznej. Sposobem wyrugowania złych myśli o niewyraźnym staje się autotematyzm sukcesu. Wiarygodność retoryki sukcesu okazuje się tym większa, im konkretniej zostało określone zadanie pisarskie. Stanisława Grochowiaka *Introdukcja* jest apologią zgody na równowagę piękna i brzydoty:

Tak mnie ugadzam bo nie tylko z niebem  
Ale z odbiciem nieba w całej nafcie  
A teraz weźcie teraz wy potrafcie  
Tyle zachwytu połączyć z pogrzebem<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> S. Grochowiak, *Rozbieranie do snu*, Warszawa 1959, s. 5.

„A teraz weźcie, teraz wy potraficie”, słowa te nie dlatego unieruchamiają refleksję o niewyraźności, że brzmią chełpliwie, lecz dlatego, że zawężają pole widzenia do zadań wykonalnych. Czytelnik ma wyznaczony „front robót”, niechże sprawdza, jak udatnie poeta w lirykach *Rozbierania do snu* potrafił „zachwyt połączyć z pogrzebem” (to zajęcie wyeliminuje pytania o inne „potrafienia” i „niepotrafienia”).

IZOLACJA REPRESYJNA. Spotkamy takich, którzy powiedzą, iż pytanie o granice literackiej wyraźności i niewyraźności jest sformułowane wadliwie, ponieważ literatura niczego (oprócz samej siebie) nie wyraża, nie komunikuje żadnych treści weryfikowalnych w świecie wobec niej zewnętrznym. Aby tak twierdzić, trzeba być wyznawcą doktryny postulującej nieprzenikalność literatury i życia. Nazywam to przypadkiem izolacji represyjnej, gdyż mamy do czynienia z takimi cechami represji, jak zakaz i kara. Zakaz pewnych oczekiwań (autorskich i czytelniczych) – zagrożony karą wstydu. Czego należy się wstydzić? Niestosowności pragnień. Poszukiwanie w dziele literackim „prawd poznawczych” Witold Wirpsza nazywał „odbiosem pseudopoznawczym”<sup>33</sup>. A znaleźć się w strefie „pseuda” – czyż to nie wstyd?

Wróćmy na moment do kwestii w tej książce centralnej, a mianowicie do rozbieżności w koncepcjach „tego, co literackie”. Była tu już mowa o tym, iż wspólną cechą poetyk awangardowych stanowiło widzenie literatury jako domeny „literackości” decydującej o niepodobieństwie do wszelkich pozostałych form komunikacji werbalnej. Zarazem awangardziści nie uzgodnili między sobą poglądu na temat charakteru owych niepodobieństw, a zwłaszcza odpowiedzi na pytanie, co konstituuje ową „literackość”: spotęgowanie czy redukcja funkcji słowa potocznego. Jedni, jak Julian Przyboś, eksponowali w dziele poetyckim intensyfikację mechanizmów znaczeniowych; drudzy, jak cytowany tu Wirpsza, stawiali na redukcję, przy czym najchętniej redukowali – przynajmniej w teorii – semantyczny wymiar tekstu literackiego. Zwiększało to energię innych wymiarów znaku: pragmatycznej (kreatywna samowola twórcy), syntagma-

---

<sup>33</sup> W. Wirpsza, *Gra znaczeń*, Warszawa 1965, s. 215.

tycznej (wyrazistość chwytu) oraz estetycznej (idea „czystości” sztuk eksploatujących możliwości własnego tworzywa).

Postawangardyzm poszedł dalej. Perspektywę pragmatyczną – ogłaszając „śmierć autora” – zredukował do przestrzeni wyznaczonej dla odbiorcy. Perspektywę syntagmatyczną – kwestionując istnienie „wielkich narracji” – ograniczył do przygodnych, intertekstualnych „ruchów Browna”. Najokrutniej obszedł się z semantyczną perspektywą znaku (i tak już mocno sponiewieraną przez poprzedników), twierdząc, iż jednak w literaturze, jak we wszelkich aktach mowy, nie ma odniesień do rzeczywistości nietekstowej. A skoro nie ma semantyki, nie ma wyrażalności, a więc nie ma także niewyrażalności.

„Wszyscy nie mogą mieć racji”, mawiał Jerzy Ziomek, gdy w dyskusji nad jego referatem różnicowały się poglądy i oceny. Również w ogólnoliterackiej (naszkicowanej tu) dyskusji nad niewyraźnym pogodzenie postaw tak ostentacyjnie sprzecznych wydaje się niemożliwe. Cóż oznaczałoby takie pogodzenie? Wierność niekonsekwencji. W twórczości ogarniającej wszystkie rozbieżności musiałyby się spotykać poetyki otwarte i zamknięte na świat; żarliwość gry z niewyraźnym płonęłaby obok znużenia pewnością, iż nie wyrażać ciężko, i wyrażać – nędzna pociecha... A jednak czytelnik potrafi przyjmować sprzeczne idee dzieł różnych autorów (ufając im na moment – i zdradzając). Współczesny pisarz także mógłby w swoich dziełach sprzymierzać się z analogicznymi sprzecznościami: zbliżając się do rozdarć czytelnika. Dziś w Polsce takim autorem – najkonsekwentniej niekonsekwentnym – jest Tadeusz Różewicz. Prestiż jego rośnie.

### Między widzialnym a niewidzialnym

*jeżeli pan przede mną stanie, to ja widzę tylko to, że ma pan twarz,  
ale ani nosa, ani brody, niczego nie zauważę.*

Mikołaj Gogol, *Nos*

W kwestii tak fundamentalnej, jak ustanowienie norm koincydencji między słowem a obrazem, wciąż nie dochodzi do przymierza mię-

dzy badawczymi doktrynami. Skoro w tych samych czasoprzestrzeniach kultury znawcy pozostają przy zdaniach rozbieżnych<sup>34</sup>, wolno przypuszczać, że u źródeł uporczywie niezmiennego stanu rzeczy nie tylko kryją się okoliczności historyczne, następstwa formacji czy epok, przełomy autentyczne i „zapożyczone”, ale także odgrywają niebagatelną rolę zróżnicowania typów osobowościowych, niepodobieństwa osobniczych form percepcji, wielorakie kształty indywidualnych wyobraźni, różniące się między sobą mechanizmy pamięci, odmienne ścieżki intuicji etc. – odporne wobec historii<sup>35</sup>. Obie te perspektywy, temporalną i atemporalną, warto mieć na uwadze, rozważając problemy literackiej wizualizacji, gdyż obie one nie tylko dynamizują napięcie w refleksjach badawczych, ale i okazują się silnymi żywiołami w postrzeganych „sprzecznościowo” strukturach sztuki słowa. Zwłaszcza w kompozycjach poetyckich.

WIZUALIZACJĘ ROZUMIEM JAKO ZDARZENIE KOMUNIKACYJNE, W KTÓRYM JEGO UCZESTNIK CZUJE SIĘ ŚWIADKIEM PRZEMIANY NIEWIDZIALNEGO W WIDZIALNE.

Wizualizacja jest fenomenem nieobligatoryjnym, warunkowym, mieści się w polu prawdopodobieństwa, a nie konieczności.

Wizualizacji może zostać poddany obiekt już to całkowicie niewidzialny, a jednak aktywny w potoku znaków, np. dzieło muzyczne, już to widzialny, jak druk czy rękopis, acz zawierający w swej strukturze jakiś „niedostępny dla ludzkiego oka” fragment albo aspekt. Od razu należy zaznaczyć, że rezultaty takiej transformacji (ściślej: transmutacji) mogą być odczuwane jako problematyczne, niedokończone, hybrydalne („synestezyjne”), odwołujące się do niewzrokowych dróg zmysłowego postrzegania świata. Nadto jeszcze nie-

<sup>34</sup> Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, „Prace wybrane Henryka Markiewicza”, red. S. Balbus, t. 3, Kraków 1996, s. 59–60, 93–94.

<sup>35</sup> Formaliści rosyjscy, polemizując z koncepcją sztuki jako myślenia (banalnymi) obrazami, nie kwestionowali roli nastawienia odbiorcy, przeciwnie, sztuka poetycka była dla nich regulatorem specjalnych, uduchowiających świat rzeczywiście nastawień. Zob.: W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986, s. 10–14; W. Żyrmunski, *Wstęp do poetyki*, przeł. J. Kulczycka i F. Siedlecki, w: *ibidem*, s. 53–54.

rzadko w grę wchodzi dwa inne procesy: DEWIZUALIZACJA, czyli przemiana widzialnego w niewidzialne, oraz REWIZUALIZACJA, która polega na korekcji wcześniejszych wariantów widzialnego, kiedy to raz zobaczone zostaje zobaczone ponownie – inaczej lub nieco inaczej.

Ze szczególnym spotkaniem dewizualizacji z rewizualizacją mamy do czynienia w literaturze operującej chwytami ekfrazy, kiedy to dzieło sztuki wizualnej zostaje – jako przedmiot językowej rekonstrukcji – pozbawione swej faktycznej naoczności, a jednocześnie „wymusza” na tekście werbalnym nowe unaocznienie własnego wyglądu, odsłaniając niewidzialne w widzialnym<sup>36</sup>. Tu będą mnie interesowały wizualizacje słów i słownych kompozycji literackich, zwłaszcza poetyckich. OBIEKTEM LITERACKIEJ WIZUALIZACJI JEST ZNACZENIE, zarówno pojedyncze, leksykalne, jak i konstrukcyjne, wyczytywane z chwytów artystycznych, transmitowane również przez złożone, wewnątrztekstowe kombinacje znaczeniowe<sup>37</sup>. Wszelkie postaci literackiego znaczenia konstytuują w dziele jego warstwę niewidzialną, a zatem spełniają pierwsze kryterium obiektu wizualizacji.

<sup>36</sup> Ta opozycja pojawia się w rozmaitych dziedzinach myśli, zarówno estetycznej, jak i filozoficznej, także religijnej; szczególną rolę w ukierunkowaniu refleksji na ten temat odgrywa w Polsce od pewnego czasu Maurice’a Merleau-Ponty’ego *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, red. J. Migasiński, Warszawa 1996. W odniesieniu do literatury opozycję tę wykorzystuje Joanna Bielska-Krawczyk (*Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004). Na temat tej książki zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Malarska poetyka niewidzialnego*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

<sup>37</sup> Wewnątrztekstowe kombinacje znaczeniowe w polskiej tradycji badawczej bywają określane mianem przedmiotów przedstawionych (Roman Ingarden), wyższych układów znaczeniowych (Henryk Markiewicz), wielkich figur semantycznych (Janusz Sławiński). Różnice między tymi koncepcjami wywołują polemiki (zob. J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, s. 136–156), pozostaje jednak wspólne założenie, że dzieło literackie nie tylko formułuje własną semantykę na poziomie leksykalno-syntaktycznym, ale przemawia także przy pomocy konstruktywów wyższego rzędu, które wynikają z organizacji językowej, nie będąc przy tym elementami typowo lingwistycznymi, gdyż podlegają prawom swoiście literackim (kompozycyjnym, gatunkowym etc.).

Wyrazy i wyrażenia z poziomu leksykalno-frazeologicznego – należące do językowej reprezentacji wzrokowych doświadczeń człowieka będą nazywał WIZUALIZACJAMI – *per analogiam* do takich językoznawczych terminów, jak wulgaryzmy, poetyzmy, technicyzmy etc.<sup>38</sup>

Refleksje poświęcone obrazom „pozyskiwanym” z tekstów literackich bywają zwykle rozpatrywane w granicach dwóch porządków komunikacyjnych, tyleż ze sobą związanych, ile samoistnych. Inaczej przebiegają wizualizacje sterowane zasadami komunikacji społecznej (zewnętrznej), i to jest jeden porządek; inne okoliczności towarzyszą fenomenom wizualizacyjnym w autokomunikacji osobniczej (działającej się w duchowym wnętrzu pojedynczego człowieka) – i to jest porządek drugi.

Komunikacja pierwsza, zewnętrzna, społeczna, bardziej ODLITERACKA niż literacka *sensu stricto*, uobecnia się w napięciach między niewidzialnym a widzialnym, które to napięcia – przeniesione z literatury do sztuk wizualnych – dzieją się „na naszych oczach”, materialnie, spektakularnie, a rezultaty takich unaocnień okazują się nowymi składnikami widzialnego świata, pozostając w nim jako „rzeczy do oglądania” – pośród innych rzeczy. Stają się malarzkimi, scenicznymi, filmowymi replikami poematów, akwarelowymi czy ołówkowymi ilustracjami scen powieściowych, graficznymi ekwiwalentami sytuacji lirycznych, rzeźbami przedstawiającymi znanych bohaterów literackich, które zdobią pomnik „własnego” autora (krakowski pomnik Adama Mickiewicza, pomnik Tarasa Szewczenki w Charkowie, pomnik Juliusza Słowackiego – Króla Ducha w Krzemieńcu) itp.

Zarazem owe wizualizacje zewnętrzne z reguły są – w swej genezie – poprzedzone widzeniem wewnętrznym, swego rodzaju spektaklem działającym się, jak u Williama Szekspira i u Mickiewicza, „przed oczami duszy”. Potwierdzający tę regułę wyjątek stanowią naśladowania, kopie, pastisze ilustracji wcześniejszych, odpowiednio umodelowane fotografie, choć zarówno jedne, jak i drugie podlegają we-

---

<sup>38</sup> Termin ten ma także inne znaczenie, stanowi nazwę dwudziestowiecznego kierunku, przeciwnego tematycznym ambicjom dzieła malarskiego, które powinno być – zdaniem wizualistów – esencją oraz ekspresją doświadczeń wzrokowych.

ryfikacji czynionej z perspektywy widzenia wewnętrznego. Gros takich wyobrażeń – sprowokowanych przez literaturę – nie wydobywa się na światło dzienne, ginie w tajnych labiryntach *psyche* pojedynczego człowieka. Z chwilą natomiast gdy się wydobywa, nie prezentuje się jako dokładne odwzorowanie obrazów mentalnych. Dzieło grafika, malarza czy filmowca w swym ostatecznym kształcie jest regulowane przez aktualne normy oraz możliwości tworzyw tej czy innej sztuki lub odwrotnie: przez nowatorskie przekroczenia aktualnych norm, nierzadko także na końcowy rezultat pracy artysty wpływają konwencje obowiązujące w nieartystycznych przestrzeniach komunikacji ikonicznej.

Wierna rekonstrukcja WIDZENIA WEWNĘTRZNEGO środkami komunikacji zewnętrznej jest niewykonalna. Inaczej przedstawiają się wyglądy w przestrzeni mentalnej pojedynczego człowieka, z innymi obcujemy, oglądając świat zobrazowany na papierze, na płótnie, w marmurze czy na ekranie. Powodem owej nieidentyczności jest nietrwały i prowizoryczny charakter rezultatów wewnętrznego widzenia znaczeń językowych. Odnosi się to także do wewnętrznych wizualizacji literackich – spowodowanych przez literaturę. Na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku pisał Wiktor Żyrmunski:

Obrazy poetyckie są subiektywnymi i ZMIENNYMI UZUPEŁNIENIAMI przedstawię słownych<sup>39</sup>.

Inaczej mówiąc – owe obrazy, zmienne i subiektywne, okazują się ANEKSAMAMI DO SEMANTYCZNYCH JEDNOSTEK UTWORU. Ta charakterystyka może być niezwykle cenna, gdy skonfrontujemy ją z tezą Romana Ingardena o schematyczności literackich wyglądów i przedstawień, które w procesie konkretyzacji czytelniczej, polegającej na częściowym wypełnianiu miejsc niedookreślenia, stają się wskutek tego mniej schematyczne, bliższe postrzeganiu rzeczywistości empirycznej<sup>40</sup>. Otóż schematyczność wizerunku czy wyglądu jest statyczna, podczas gdy eksponowaną przez Żyrmunskiego zmienność

<sup>39</sup> W. Żyrmunski, op. cit., s. 54 [wyróż. E. B.].

<sup>40</sup> Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1967, s. 37–40.

można rozumieć tak, że w procesie wizualizacji nie muszą – a w istocie nie mogą – formować się obrazy zastygłe, gdyż dochodzi tu – w trakcie czytania – do wielu projekcji nieostatecznych, do błyskawicznych „przymiarek”, bowiem w utworze literackim, a osobliwie poetyckim, zobaczone może się nagle okazać fenomenem wzrokowo nieosiągalnym, a z kolei niewidzialne teraz – za chwilę wcielić się w rzecz do oglądania. Wobec poetyckiej labilności i dynamiki grafika, rzeźba, malarstwo – operujące obrazami statycznymi – okazują się niemal zupełnie bezradne. Z kolei w sztuce ruchomych obrazów łatwiej się uobecnia zmienny niż ANEKSOWY charakter wewnętrznego widzenia tekstu. Możliwości filmu nie wydają się wystarczające dla oddania bezustannych „rozkołysań” między widzialnym a niewidzialnym.

Nasze ciała teraz śpią –  
Nasze ciała nic nie wiedzą

– czytamy w zakończeniu *Wiersza księżycowego* Bolesława Leśmiana z tomu *Napój cienisty*<sup>41</sup>. Łatwo o filmowy obraz śpiących ciał, także o iluzję niestabilności oraz wielowariantowości ekranowego fantomu. Z filmowych prób „ekranizacji” widzenia wewnętrznego znamy pomysły techniki deformacyjnej, które udatnie sugerują labilność wizji, ich migotliwość i bezkonturowość. Lecz jak pokazać na ekranie to, że ciała śpią „teraz”, że śpią ciała „nasze”, a osobliwie, że śpiąc – „nic nie wiedzą”? Sugerując niewidzialne treści przy pomocy przemyślnych chwytów, bezustannie doskonalonych w imperium X Muzy, twórca raczej oddali się od wiarygodnej reprodukcji biegu życia psychicznego człowieka, niż się do takiej reprodukcji zbliży.

Zależności między wewnętrznymi, prymarnymi, a zewnętrznymi, sekundarnymi, wizualizacjami tekstów literackich przypominają relacje między oryginałem a przekładem, przy czym tutaj mamy do czynienia z przekładem dwufazowym: najpierw z kodu literatury na kod autokomunikacji, a następnie z kodu autokomunikacji na kod sztuk wizualnych. Posługując się terminologią Romana Jakobsona,

<sup>41</sup> B. Leśmian, *Wiersz księżycowy*, w: idem, *Poezje wybrane*, s. 148–149.



należałoby tu mówić o dwufazowej transmutacji<sup>42</sup>, czyli tłumaczeniu między różnotworzywowymi systemami komunikacyjnymi. Współobecność podobieństwa i niepodobieństwa między tekstem wyjściowym a tekstem docelowym w dowolnym procesie translacji stanowi jego cechę konstytutywną<sup>43</sup>.

Eksponowane tu pojęcie AUTOKOMUNIKACJI<sup>44</sup> – wybrane spośród wielu nazw i metafor odnoszących się do życia psychicznego jednostki – chcę zarekomendować jako najporęczniejsze dla rysującej się w tych rozważaniach problematyki. Nie tylko z uwagi na retorycznie uprawomocnioną symetrię wobec „komunikacji”, ale i z tego względu, że odnosząc się do wszelkich typów aktywności literackiej, autokomunikacja nie wyróżnia żadnej z ról: nadawczej, współnadawczej, wykonawczej, czytelniczej, badawczej – przeciwnie – pozwala traktować kumulujące się w nich doświadczenia jako „świat” integralny.

Ujęcie autokomunikacyjne ogarnia całość psychicznych pobudeń, wywoływanych w trakcie obcowania z tekstem literackim – u każdego spośród producentów i użytkowników dzieł sztuki słowa; w grę wchodzi tedy utwór rozpatrywany/podpatrywany w dowolnej

---

<sup>42</sup> Zob. R. Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia*, przeł. Z. Sroczyńska, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 110.

<sup>43</sup> Tekst docelowy identyczny z tekstem wyjściowym może się tłumaczowi niekiedy „przytrafić”: przekładając wiersz Gennadija Ajgiego *Pole i Anna*, nie musiałem przekładać tytułu, wystarczyło powtórzyć tytuł rosyjskiego oryginału; jest to świadectwo obecności nieprzekładu w przekładzie.

<sup>44</sup> Owa przestrzeń jednostkowej autokomunikacji stanowi przedmiot zainteresowania całej w gruncie rzeczy humanistyki, jest oświetlana z różnych perspektyw – wielu dziedzin naukowych oraz paranaukowych, nie wyłączając samej sztuki słowa, chętnie komentującej własne „losy” w ludzkich umysłach czy imaginacjach. Literaturoznawca w takiej konkurencji może się czuć już to intruzem, już to amatorem – manipulowanym przez wpływy w danej chwili szkoły filozofii, antropologii, psychologii, psycholingwistyki, neurologii lub omamianym przez szczególnie uporczywe, obiegowe mity. Gdyby jednak miał porzucić owo „przeludnione” terytorium, kryjąc się w azylu czystej tekstowości, zgubiłby z pola widzenia (*nomen omen*) podstawowe źródła oraz cele własnego przedmiotu badań. Zob. J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 79 i n.

postaci bytowej, doświadczany jako tekst pisany i napisany, odtwarzany i przetwarzany, przypominany i zapomniany, rozumiany i nierozumiany, uświęcany i torturowany, przekładany z języka na język i z kodu na kod. Z faktu, że wizualizacja pojawia się w trakcie przygód odbiorczych, co na pozór zacieśnia krąg obserwacji do mentalnych zachowań „pożeracza książek”, czyli do wyobrażeń miłośnika beletrystyki, do wzrokowej pamięci i imaginacji badacza, krytyka, tłumacza, nauczyciela, studenta, ucznia – wcale nie wynika, iżby podmiotem w tym procesie miał być wyłącznie ktoś, kto swój udział w życiu literackim ogranicza do odbioru właśnie. Nie ma powodu, by wśród podmiotów wizualizacji lekturowych miało zabraknąć AUTORA, który z reguły, i to zazwyczaj wielokrotnie, wraca do kolejnych wariantów własnego utworu, odczytuje je – bezgłośnie lub na głos, a zdarza się, że ich postać dźwiękową poznaje w cudzym wykonaniu<sup>45</sup>.

W granicach wiedzy o literaturze – jej metodami – nie rozstrzygniemy problemu pozostającego w gestii psychologii, a mianowicie: czym jest widzenie wewnętrzne – darem natury, umiejętnością przekazaną w kodzie genetycznym, a może techniką odwzorowywaną ze zwyczaju ilustrowania, inscenizowania, ekranizowania dzieł sztuki słowa, z czym większość z nas spotyka się już w dzieciństwie. Nieobligatoryjny charakter czytania wizualizującego potwierdza fakt, że wizualizacji nie doświadczają ludzie niewidomi od urodzenia. Skoro znaczenia słów i zdań mogą się uobecniać bez obrazowych aneksów – nie one są „obowiązkowe” w procesie lektury.

Interesującą komplikację wprowadzają do zajmującej nas dziedziny ci, którzy co prawda w swych kontaktach z otoczeniem korzystają ze wzrokowych receptorów, lecz pozostają święcie przekonani, że jako użytkownicy tekstów językowych należą nie do „wzrokwoców”, lecz do „motoryków”, a to znaczy, że ich umysły – poddawane dynamice znaczeń, owładnięte galopadą pojęć, nastawione na

---

<sup>45</sup> Sam doświadczyłem tego podczas dyskusji nad ostatecznym kształtem moich *Przygód człowieka książkowego*, gdy wydawca i redaktor serii, Marek Drabikowski, w restauracji pod kopułą Pałacu Staszica w Warszawie głośno odczytywał kolejny, zakreślony, niesatysfakcjonujący go fragment, po czym pytał: „Panu to brzmi? Mi to nie brzmi”.

relacje intertekstualne etc. – nie są w stanie niczego za zamkniętymi powiekami „zobaczyć”: ani opisywanych krajobrazów, wewnątrz mieszkalnych i postaci w świecie powieściowym, ani tym bardziej poetyckiego obrazu, w szczególności zaś metafory<sup>46</sup>.

Czy odpowiedzialność za „nierówność szans” spada na genetyczne różnice w urządzeniu i funkcjonowaniu człowieka mózgu? – nie nam to rozstrzygać. Ale i nie nam tę antynomię lekceważyć, skoro obie orientacje, MOTORYCZNA I WZROKOWA, stymulują literackie i literaturoznawcze kontrowersje, by wspomnieć o rozbieżnościach w czytaniu poezji przez Tadeusza Peipera i Juliana Przybosa, o manifestacji wizualizmu w teorii poezji Andrieja Potiebni i motorycznej kontrofensywie formalistów, albo o odnoszącym się do lekturowych wrażeń związanych z *Trylogią* Henryka Sienkiewicza zwierzeniu Stanisława Lema: „nie widzę żadnych koni” (co brzmi jak próba obalenia obiegowego „koń jaki jest, każdy widzi”)...

Wzrokowiec, czytając tekst, wizualizuje go, jeśli to w ogóle możliwe, wcale o to specjalnie nie zabiegając. Lecz istnieją oprócz nich także motorycy, owego daru pozbawieni, a jednak pretendujący do tego, żeby ich również uważać za normalnych ludzi, tyle że innych od wzrokowców.

I dalej:

Gdy czytam dzieło obfitujące w opisy – wyznawał Lem – rozkoszuję się językową stroną opisów, która tak mi wystarcza, że nie chcę, ani nie umiem sobie cokolwiek unaocznić. Również i wtedy, gdy piszę powieść, niczego sobie nie wyobrażam<sup>47</sup>.

W jakiś czas po wydaniu *Filozofii przypadku*, mając świeżo w pamięci powieść Lema *Niezwyciężony*, miałem okazję zapytać go, jak to możliwe, że on, autor, który rzekomo sam „niczego sobie nie wyobraża”, przeświadczony, że „nie umie sobie cokolwiek unaocz-

<sup>46</sup> Zob. M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.

<sup>47</sup> „Nie widzę żadnych koni, ani czytając dzieło Simpsona o ewolucji konia, ani – *Trylogię* Sienkiewicza z jej dzianetami i bachmatami” (S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1967, s. 92).

nić”, potrafi mnie, czytelnika, skłonić do intensywnych, sugestywnych unaoczeń, wyraziście rysując postaci, prezentując kosmiczne pojazdy czy komponując bezkresne, „nieziemskie” panoramy, nieodzowne w *science fiction*.

„Ja po prostu wiem, jak się to robi” – odpowiedział Lem.

Nieufny wobec dominacji rozróżnień psychologistycznych nad typologią struktur literackich poszukiwałem wówczas – w odniesieniu do poezji – takiej formuły ugody między orientacją motoryczną a wzrokową, w której obie miałyby znaczący udział, a żadna nie zdobywałaby prawa do wyłączności. Proponowałem tak operować pojęciem „obrazu” jako składnikiem dzieła lirycznego, aby:

- pamiętać o nietożsamości obrazu językowego z obrazem malarskim, filmowym, teatralnym itp.,
- spośród OBRAZOWYCH wypowiedzi, które zna mowa potoczna, epika czy publicystyka, wyodrębnić OBRAZY charakterystyczne wyłącznie dla liryki,
- znaleźć w obrazie lirycznym miejsce dla konfiguracji pojęć, spekulacji umysłowych, intelektualnych konceptów itd.,
- zlikwidować antynomię między prawami wyobraźni wzrokowej a prawami wyobraźni motorycznej<sup>48</sup>.

Kompromis między nastawieniem wizualizacyjnym a motorycznym proponowałem osiągnąć, eksponując kategorię przestrzeni, czyli przyjmując definicję obrazu lirycznego jako PROJEKCJI PRZESTRZENI w świecie przedstawionym<sup>49</sup>.

Jeżeli jednak na wysokim poziomie teoretycznoliterackiej abstrakcji takie właśnie – konfrontacyjne – spotkanie postaw antynomicznych i dziś również chcę traktować jako jeden z istotnych przejawów sprzecznościowej natury literackości, to w realiach komunikacji literackiej, a osobliwie autokomunikacji, trzeba liczyć się z dwiema odrębnymi „ścieżkami” czytania, które – powiem słowami z wiersza Zbigniewa Herberta – „nie przecinają się nawet w nie-

<sup>48</sup> E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 92–93.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 96.

skończoności”. Trzeba się z tym liczyć, mając na względzie deklaracje i wyznania czytelników zarówno czujących się wzrokowcami, jak i uważających się za motoryków.

Przypuszczam, że niezależnie od „okoliczności przyrody”, czyli od pracy mózgu, trudność, a nieraz faktyczna niemożność porozumienia motoryków ze wzrokowcami w jakiejś mierze wynika z rozbieżnych kryteriów oceny<sup>50</sup>. Identyczny fenomen mentalny wzrokowcy oceniają jako (mniej lub bardziej spełnioną) wizualizację, a zdeklarowani „motorycy” jako kolejne świadectwo jej niespełnienia. Cytowane wyżej zdanie „Nasze ciała teraz śpią” z *Wiersza książkowego* Bolesława Leśmiana u osób o zacięciu „fundamentalistycznym” będzie rodziło wciąż nowe i nowe pytania bez odpowiedzi: gdzie śpią ciała, w pomieszczeniu czy pod gołym niebem, w świetle czy w ciemnościach, na czym, pod czym, w jakich pozycjach, z zamkniętymi czy otwartymi ustami, nagie czy przykryte, jeżeli przykryte, to jak wyglądają kolory i fałdy przykrycia, jeżeli nagie, to na jakiej podstawie tekstowej mielibyśmy zobaczyć ich – możliwe przecież – skaleczenia czy okaleczenia, ich karnacje, szorstkość lub gładkość skóry, położone na niej światłocienie, i wiele innych „ogłędalnych” cech, znanych oczom z faktycznego, widzialnego świata? Nie ma szans, by „motoryk” przyjął kompromisową formułę ugody ze „wzrokowcami” – korzystając z Ingardena teorii schematyczności oraz systemowej obecności miejsc niedookreślenia. Z kolei akcentowany tu wcześniej labilny, prowizoryczny, aneksowy charakter widziadeł mentalnych zostanie potraktowany przez nieprzejednanego motoryka jako dowód na rzecz nieistnienia wewnętrznego widzenia literackich znaczeń. Owa labilność i mnogość prawdopodobnych wyglądown bywa wykorzystywana w wywodach zmierzających do degradacji wewnętrznego widzenia językowych znaczeń. Skoro można zobaczyć tak wiele, czyż widzi się cokolwiek? Takie pytanie Żyrmunski zadawał lirykowi Aleksandra Puszkina *Brożu li ja wdoł*

---

<sup>50</sup> Swoją drogą brak zgody w OCENIE literackich fenomenów postrzeganych identycznie lub bardzo podobnie bywa jedną z przyczyn większości sporów o imponderabilia – o literackość, referencjalność, zdolność transmitowania intencji autorskiej przez poetykę tekstów artystycznych, w tym także, jeśli nie głównie, o literackość literatury.

*ulic szumnych (Azali błąkam się wśród ulic gwarnych)* i – mnożąc hipotetyczne wizje wywoływane przez incipit – konsekwentnie wyraz „ulice” „rozbraja” z obrazowości<sup>51</sup>.

A wzrokowiec? Poszczególne, konkretne, jednorazowe „epifanie” wizualizacyjne mają dla osób czujących się wzrokowcami uzasadnienia subiektywne, psychologiczne, ale samo NASTAWIENIE NA WIZUALIZACJĘ – w punkcie wyjścia – znajduje wsparcie w systemach weryfikowalnych intersubiektywnie.

Napomykałem już o tym, że na poziomie elementarnym opis wizualizacji staje się możliwy pod warunkiem wyodrębnienia językowej reprezentacji widzialnego świata, zawierającej wyrazy i wyrażenia frazeologiczne, które nazywam WIZUALIZMAMI. Ani w aspekcie morfologicznym, ani w zasadach koniugacyjnych czy deklinacyjnych, ani w regułach obowiązujących składnię wizualizmu nie odznaczają się niczym szczególnym, co pozwalałoby je „lingwistycznie” przeciwstawić innym grupom wyrazowym. Kryterium ich wyodrębnienia nie wynika z gramatyczno-formalnego porządku języka, ale z porządku świata – utrwalanego/utrwalającego się w semantyce logosfery. Wyróżnienie wizualizmów jako semantycznego paradygmatu języka nie pozostaje bez wpływu na jego zasób leksykalno-frazeologiczny. Wystarczy pomyśleć o takim właśnie semantycznym ukierunkowaniu mowy, aby natychmiast wszystkie znaki słowne niebędące wizualizmami ujawniły własne semantyczne zaszeregowania – opozycyjne wobec paradygmatu wizualistycznego. Czyż trzeba bardziej wiarygodnych dowodów istnienia zajmującej nas „specjalizacji” w obrębie języka?

Analogiczne przeciwstawienia „wzrokowiec” dostrzeżę w tekście, przy czym konkretny tekst – im silniej nacechowany poetyckością, tym intensywniej staje się dla „wzrokowca” terytorium konfrontacji między paradygmatycznymi a syntagmatycznymi odniesieniami do widzialnych albo niewidzialnych fragmentów rzeczywistości przedstawionej.

---

<sup>51</sup> Zob. W. Żyrmunski, op. cit., s. 53–54.

## Wiersz księżycowy Bolesława Leśmiana

Jednym z najbardziej elementarnych paradygmatów utworu literackiego jest bez wątpienia jego słownik, w którym osobno czytane wyrazy zachowują pamięć swych pierwotnych znaczeń i przeznaczeń. Leksykalny paradygmat *Wiersza księżycowego* Bolesława Leśmiana zawiera m.in. wyrazy: „księżyc”, „lico”, „cisza”, „chłód”, „czar”, „przyczyna”, „beztęsknota”. W przytoczonym szeregu tylko „księżyc” oraz „lico” są wizualizmami, gdyż tylko one aktywizują pamięć i/lub wyobraźnię wzrokową, a co za tym idzie – mogą wywołać projekcje obrazów. Pozostałe odsyłają czytelnika do innego rodzaju doświadczeń: słuchowych („cisza”), somatycznych („chłód”), estetycznych („czar”), partycypujących w rozumowaniu abstrakcyjnym („przyczyna”, „beztęsknota”).

Wszystkie te wyrazy, ich semantyczno-stylistyczne charakterystyki, określają się, rzecz prosta, wobec paradygmatów LOGOSFERY oraz kontekstów historycznoliterackich. Z tym nie ma polemiki. Dla historyka literatury „księżyc” wespół z tytułowym przymiotnikiem „księżycowy” oraz – choć zapewne w mniejszym stopniu – „czar” będą symptomatyczne jako wędrowne poetyzmy, to samo powie on o najsilniej w tym wierszu nacechowanym „obcością” poetyzmie archaicznym „lico”. Z kolei „beztęsknotę” potraktuje jako charakterystyczny dla stylu Leśmiana „znak firmowy” jego lingwistycznej inwencji, jednocześnie „beztęsknota” plus „przyczyna” znajdują się wśród sygnałów liryki filozoficznej, tak doniosłej w dorobku poety.

Często na odniesieniach tego typu poprzestaje się zarówno w osobniczej konkretyzacji, jak i w profesjonalnych interpretacjach utworu poetyckiego. Z chwilą natomiast gdy przedmiotem refleksji badawczej stają się możliwości wizualizacji znaczeń słów, język ogólny z jego funkcjonalnymi subkodami oraz język poetycki z jego odniesieniami do porządków historycznoliterackich tracą swój priorytetowy status. Na plan pierwszy występuje zróżnicowanie doświadczeń poza- – a właściwie rzecz by należało: obokjęzykowych. Poszczególne wyrazy z leksykalnego paradygmatu danego utworu funkcjonują teraz albo jako ODSYŁACZE do widzialnego świata, albo – w opozycji do nich – jako odsyłacze do innych do-

świadczeń, niewzrokowych, niejako „zaocznych”, które wyrazy te oznaczają, odsłaniają, reprezentują, obsługują etc. Materiałem, surowcem, kontekstem (nawet dla pojedynczego słowa, a co dopiero dla całego poematu) okazuje się już nie wyłącznie lingwistyczny, lecz SEMIOTYCZNY WIELKI PARADYGMAT, skupiający wszelkie dostępne człowiekowi rodzaje znaków oraz mechanizmy magazynowania i przekazywania informacji, nazywany przez Jurija Łotmana i jego uczniów – SEMIOSFERĄ<sup>52</sup>. W semiosferze opozycyjna wobec „widzialności” „niewidzialność” różnicuje się, wchodząc w coraz to nowe związki paradygmatyczne. W jej obrębie obok logosfery pojawiają się inne, na rozmaitych zasadach wyodrębniające się „sfery”, przede wszystkim psychosfera oraz ESTEZJOSFERA, pierwsza nazwa, którą swego czasu zaproponowałem<sup>53</sup>, nie wymaga wyjaśnień, drugą – magazynującą znaki i oznaki związane ze zmysłowym postrzeganiem świata – nazywam tak za radą hellenisty Sylwestra Dworackiego<sup>54</sup>; wyróżniają się w niej zwłaszcza, istotne dla podziału sztuk, FONOSFERA (tym terminem w pracy o słuchowisku radiowym posługuje się m.in. Krystyna Laskowicz)<sup>55</sup>, wreszcie – najistotniejsza w tym rozdziale, wspomniana tu już parokrotnie – IKONOSFERA (termin Mieczysława Porębskiego).

<sup>52</sup> J. Łotman, op. cit., s. 197–309.

<sup>53</sup> E. Balcerzan, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 80–81.

<sup>54</sup> „Drogi Edwardzie, słowo ESTEZJOLOGIA »nauka o budowie i czynnościach narządów zmysłów oraz odbieranych za ich pośrednictwem wrażeniach«, pochodzi od greckiego rzeczownika AISTHESIS, który oznacza: wrażenie zmysłowe, doznanie, w pl. zmysły. Sądzę zatem, że ZWROT SFERA ZMYŚLÓW (tak go zapamiętałem z rozmowy) można oddać neologizmem ESTEZJOSFERA. Słowo sfera, dosłownie w języku greckim piłka, kula, powierzchnia kuli, w języku polskim wyszło wprawdzie poza znaczenie pierwotne, ale jest przecież greckie, stąd można je połączyć z innym wyrazem greckim i tym samym utworzony neologizm nie będzie hybrydą językową. Przy okazji: słowo estetyka, nieco podobne w brzmieniu, pochodzi od gr. esthes, dop. esthetos i oznacza szatę, ubiór, odzienie. Krótko: uważam, że można neologizm ESTEZJOSFERA (nie znalazłem takiego słowa w dostępnych mi materiałach) wprowadzić do obiegu naukowego. Z serdecznym pozdrowieniem Sylwester Dworacki”.

<sup>55</sup> Zob. K. Laskowicz, „Świat za drzwiami”: *początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983.



Odnotowany tutaj wyraz „księżyc” wydaje się wygodnym – może nawet nadmiernie wygodnym – przykładem wizualizmu. W oderwaniu od kontekstu odznacza się – analizowaną wcześniej na przykładzie „śpiących ciał” – zmiennością wizji. Może być „zobaczony” jako pełnia albo kwadra, albo nów, na niebie nocnym lub dziennym, w „lisiej czapie” lub bez poświaty, w rozmaitych barwach, a zwłaszcza odcieniach, w przestrzeni naturalnej – nad budowlami i/lub roślinnością, lub w przestrzeni sztucznej, narysowanej, namalowanej, scenicznej, z daleka bądź z bliska, jako ciało niebieskie oglądane z Ziemi albo jako „pełna rozwiśleń i udniestrzeń” „wioska ogromniasta” z wiersza *Srebroń* Leśmiana, a dla odbiorców skłonnych do „uwspółcześniania” tradycyjnych poetyzmów jako czarnobiałe filmy reportaż z lądowania na Srebrnym Globie amerykańskich kosmonautów. Obfitość potencjalnych „widzeń”, dla motoryka świadcząca o niemożliwości obrazowej percepcji językowych znaków, w opinii wzrokowca – odwrotnie – sprzyja wizualistycznym nastawieniom. Rzecz w tym, że liczba możliwych, obrazowych aneksów do danego słowa (mimo wszystko) jest ograniczona, a co najważniejsze, jakość oraz skale wizualizacyjnych prawdopodobieństw są własnościami lektur konkretnych, przede wszystkim zaś – niepowtarzalnych.

Skoro więc niejedynym wizualizmem odznacza się sobie tylko właściwą mnogością prawdopodobnych „zobaczeń”, ich osobliwym „kalejdoskopem”, odpowiednio zresztą dyscyplinowanym przez konteksty (o czym będzie mowa później), stąd wniosek, że wizualizmy nie tylko partycypują w zróżnicowaniu semiosfery, ale i różnicują się same – z uwagi na za każdym razem inne albo nieco inne odniesienia do ikonosfery. W *Wierszu księżycowym* Leśmiana w osobną serię układają się wizualizmy: „księżyc”, „lico”, „ciało”, „miedza”, „tłum”, „bogowie”, „szumowiny”, ich znaczenia łączy to, że projektują widzenie figuratywne, konturowe. Podobnie wizje kształtów, linii, brył, niedokładnych, acz spodziewanych przestrzennych zarysów prowokują czasowniki: „wejść”, „spać”, „oddychać”, ale już „wniknąć”, „spoktać”, „przyjrzyć się”, jakkolwiek obie grupy nie są postrzeżeniowo identyczne, różnią się co najmniej gradacyjnie – wizyjność rzeczowników jest bez wątpienia mocniejsza niż (przytoczonych tu) czasow-

ników. Gramatyka języka spotyka się, ale nie utożsamia z gramatyką potencjalnej wizyjności. Rzeczownikami są bowiem także – wciąż poprzestając na przykładach z utworu Leśmiana – „krew”, „złoto”, „noc”, wizualizmy poetycko przez wieki aktywne, ulubione przez pisarzy-kolorystów, nie znajdziemy w nich jednak projektu domyślnej konturowości. Do jeszcze innej widzialności świata – postrzeganego jako organizacja przestrzenna – odnoszą się w liryku Leśmiana „oddał”, „rozpęd”, „wzwyż”. (Tę samą funkcję projektowania relacji specjalnych ma tytuł tomiku Juliana Przybosia *Sponad*). Znajdujemy tu wreszcie wizualizmy wewnętrznie skłócone, polisemiczne, odwołujące się do dwu lub więcej paradygmatów estezjofery i/lub logosfery. „Chłód”, „noc”, „cud”, „śmierć”, „czar”, „śmiech”, a także tytułowy „wiersz”, choć nie odwołują się bezpośrednio do rzeczywistości postrzeganą przy pomocy wzroku, mogą być wizualizowane na zasadzie metonimicznej – jak byty marznące, konające, śmiejące się, cudem ocalone czy zjawione, otoczone ciemnościami lub światłami nocy etc. Z kolei znaczeniowa struktura słowa „wiersz” pozwala myśleć o pojęciu abstrakcyjnym, brzmieniowym, ale i o wierszu „dla oka”, czyli wyglądzie tekstu podzielonego na wersy. Ten drugi aspekt widzialności pisma wykorzystuje poezja nie bez kozery nazywana wizualną<sup>56</sup>.

Na marginesie warto odnotować, że w rozważaniach na temat wizualizacji – w ślad za Ingardenem – bierze się pod uwagę przede wszystkim, jeżeli nie wyłącznie, figuratywne obrazy widzialnego świata, ich postaci *sui generis* „realistyczne”. Nie jest rzeczą przypadku, że w teorii kognitywistycznej wyróżnieniu „języka figuratywnego” towarzyszy definicja literackiego obrazu jako „jednej sceny widzianej przez jednego obserwatora w danym momencie”<sup>57</sup>. Warto

---

<sup>56</sup> Z nowszych prac na ten temat zob.: B. Tokarz, *Graficzne i pojęciowe środki organizowania widzenia poetyckiego*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 67–83; A. Bednarczyk, *Wizualizacja tekstu w oryginalne i w przekładzie*, w: *ibidem*, s. 459–472.

<sup>57</sup> Tym pojęciem, powołując się na rozróżnienia Elżbiety Tabakowskiej, posługuje się Agata Budzińska w artykule *Krajobrazy: ekwiwalencja na poziomie obrazowania w przekładzie wierszy R. S. Thomasa i T. S. Eliota*, w: *Współczesna*

jednak pamiętać, że w doświadczeniu wzrokowym, w pamięci obcowania z widzialnym światem, partycypują nie tylko „sceny”. Są przechowywane gigantyczne „usypiska” widzeń dziwnych, zamazanych, fantasmagorycznych, jakichś plam czy figur niezidentyfikowanych lub zgoła nieidentyfikowalnych, oderwanych od miejsc, w których się nam zjawiły, lub należących do miejsc, w których przebywamy rzadko, pośrednio, dzięki mikroskopom, kamerom, wziernikom zanurzonym w głęb oceanu, w głęb ziemi, w głęb ciała, w kosmos, a – obok tego – niemało fantomów stanowiących wytwory naszych „mylnych wzruszeń”, rezultaty zaburzeń pracy oka, wizje halucynacyjne itp. Otóż zapewne dla radykalnych wzrokowców właśnie to wizyjne „usypisko”, mające swoje, nieraz znakomite, utrwalenia w różnych nurtach sztuki wizualnej (od ekspresjonizmu, surrealizmu, kubizmu, po abstrakcjonizm), stanowi materiał służący do – z reguły mimowiednych – wizualizacji kategorii pojęciowych, z którymi spotykamy się, czytając teksty językowe, także literackie.

W porządku syntagmatycznym (w kompozycji utworu poetyckiego) niektóre jednostki języka zostają pozbawione „kalejdoskopowych” nadmiarów. Również *Wiersz księżycowy* ogranicza pole skojarzeń, potencjalnie obecne np. w paradygmatycznym znaczeniu słowa „szumowiny”, które w wyrażeniu „srebrne szumowiny” traci znaczenie pierwotne na rzecz metaforycznego, potęgując obrazową wyrazistość. Z kolei kontekst, w którym pojawia się „księżyc”, eliminuje „zobaczenie” tego ciała niebieskiego w innej fazie niż pełni, reguluje widzenie dalekie i bliskie, raz eksponując „oddal bez przyczyny”, kiedy indziej projektując zdarzenia dziejące się na księżycu, co prawda minione, ale obrazowo jakże intensywne:

Był tam kiedyś czar i śmiech  
Tłumy bogów w snów obłądzie

---

*literatura brytyjska w Polsce*, red. T. Dobrogoszcz, Łódź 2008, s. 31–32. Wypada żałować, że w tym ujęciu *definiens* i *definiendum* są tak samo oczywiste i nieoczywiste, w związku z czym określając „obraz” mianem „sceny”, niewiele wyjaśniamy, bowiem ten sam efekt dałoby wytłumaczenie znaczenia „sceny” jako „obrazu widzianego przez jednego obserwatora w danym momencie”.

(„Tłumy bogów” są znakiem nie tylko ikonicznym, ale też ikonograficznym – przywodzą na myśl mitologiczne fantazje malarskie, zwłaszcza barokowe).

Niektóre wizualizmy tracą swój obrazowy potencjał w kontakcie z „obcymi” paradygmatami. Przymiotnik „księżycowy”, w oderwaniu od wiersza Leśmiana, silniej aktywizuje obrazową pamięć niż – w tym wierszu – wyrażenie „księżycowy chłód”, podobnie jak – o czym już była mowa – ciała „nic nie widzące”, na tle obrazu ciał, które śpią, wychylają się mocniej ku niewidzialnemu. Podczas gdy jednak DEWIZUALIZACJA spowodowana spotkaniem wizualizmu z abstraktem lub wyrazem odnoszącym się do nieikonicznych paradygmatów estezjosfery – nie zaskakuje, to zdarzenie, w którym dwa wizualizmy osłabiają nawzajem własną obrazową wyrazistość, trzeba zaliczyć do szczególnie interesujących poetyckich niezwykłych. „Srebro”, „srebrny”, „złoto”, „złoty” zazwyczaj jednoznacznie waloryzują kolorystykę obrazu poetyckiego. Ale u Leśmiana srebro jest złote. A nawet: „na wskroś złote”! Czyli jakie?

A oto końcowy rezultat poetyckich zabiegów Leśmiana:

#### WIERSZ KSIĘŻYCOWY

W księżycowy wniknąć chłód,  
Wejść w to srebro na wskroś złote,  
W niezawiły śmierci cud  
I w zawiłą beztęsknotę!

Był tam niegdyś czar i śmiech,  
Tłumy bogów w snów obłędzie –  
Było dwóch i było trzech –  
Lecz żadnego już nie będzie!

Został po nich – rozpęd wzwyż,  
I ta oddal bez przyczyny,  
I ten złoty nadmiar ciszy –  
I te srebrne szumowiny...

Tam bym ciebie spotkać chciał!  
Tam się przyjrzeć twemu licu!

Właśnie dwojga naszych ciał  
Brak mi teraz na księżycu!

Noc oddycha naszą krwią,  
Krew podziemną płynie miedzą...  
Nasze ciała teraz śpią –  
Nasze ciała nic nie wiedzą...

Co wynika z poczynionych wyżej obserwacji w perspektywie teoretycznej?

Uznanie wizualizacji za zdarzenie – w swej postaci inicjalnej – autokomunikacyjne skłania do reorientacji całego modelu komunikacyjnego, w wersji zgodnej z myślą Ferdynanda de Saussure'a oraz jego znakomitych spadkobierców. Fundamentem całości między-ludzkich porozumień nie jest w tym odmienionym ujęciu język jako instytucja społeczna, nad którą nadbudowują się mniej doskonałe i uzależnione od systemu werbalnego kody (wtórne systemy modelujące szkoły moskiewsko-tartuskiej), lecz rzeczywistość utrwalona, utrwalana, utrwalająca się fragmentami i fragmentami ginąca w *psyche* jednostki, w jej pamięci i wyobraźni wzrokowej. Świat empiryczny, doznawany bólem i rozkoszą, zachwytem i obrzydzeniem (*Mdłości* Jean-Paula Sartre'a, *Śmierć czeskiego psa* Janusza Rudnickiego)<sup>58</sup>, postrzegany wzrokowo, słuchowo, dotykowo, smakowo, pamiętany przez jednostkę, zapominany przez nią, wreszcie – świadomie lub nieświadomie – modyfikowany w jej imaginacji, jest tu reprezentowany nie tylko przez język, lecz także przez wchłaniającą go logosferę i nieporównanie bardziej od niej zróżnicowaną, semiosferę. Zmienia się w związku z tym jeszcze jedna, klasyczna już dziś typologia, znana z pracy Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Jakobsonowy model aktu komunikacji zdecydowanie oddzielał kod

<sup>58</sup> W coraz liczniejszych utworach nowszej polskiej poezji, prozy, dramaturgii OBRZYDZENIE staje się dominującą kategorią estetyczną, traktowaną już to jako postać „atrakcjonu” (termin Sergiusza Eisensteina), już to jako droga do „prawdy” o świecie – „zakłamywanym” przez konwencje piękna. Prawda tkwi w śmietnikach, twierdzi Tadeusz Różewicz. Cokolwiek sądzi się o tej tendencji, nie ulega wątpliwości, że byłaby niemożliwa do urzeczywistnienia, gdyby w dziele literackim nie istniały sposoby językowej reprezentacji estezjosfery.

od kontekstu (czyli od rzeczywistości pozajęzykowej), a w związku z tym proponował rozróżnienie między zorientowaną na kod funkcję metajęzykową a nakierowaną na kontekst funkcją poznawczą. Natomiast w dziele literackim – czytany na tle semiosfery – zaciera się granica między komunikacją a poznaniem (poznawaniem a rozpoznaniem) rzeczy oraz znaków. Różnice między znakiem a oznaką, między semiozą fragmentów widzialnego świata a ich desemiotyzacją nie zawsze są wyczuwalne i nie zawsze potrzebne. W procesie autokomunikacji obraz i jest, i znaczy, świat przedstawiony zarówno komunikuje jakieś treści, jak i „wygląda”, „prezentuje się”, „istnieje”.

### Między ontologią a poetyką

Wyrażalne a niewyrażalne, widzialne a niewidzialne – obie te opozycje, choć niekiedy tak spektakularne w dramaturgii wewnętrznej sztuki słowa, nie są literackimi wynalazkami. Należą do powszechnego doświadczenia użytkowników mowy. Niekoniecznie trzeba wczytywać się w wizje Leśmiana czy Lema, by móc sobie uzmysłowić, że instrumenty językowe bywają zawodne, a zdarza się to, gdy czujemy, że dla przekazu jakichś szczególnych emocji czy zaskakujących obserwacji – nieoczekiwanie – „po prostu brak słów”. Podobnie dzieje się z antynomią widzialnego i niewidzialnego. Życiowe doświadczenie daje aż nadto okazji, by stały się wyczuwalne różnice między wzrokową a motoryczną dominantą ludzkiej *psyche*, choćby w praktycznej ocenie przydatności opisu miejsc nieznanych, w których przyjdzie nam się wkrótce znaleźć, lub w przyjęciu cudzej charakterystyki wyglądu osoby, którą, żeby ją gdzieś w jakiejś ciżbie rozpoznać, powinniśmy na podstawie językowego rysopisu „oczami duszy” zobaczyć i zapamiętać. Przetwarzając i organizując takie doświadczenia w sposób artystyczny, czyli „sprzecznościowy”, literatura piękna potwierdza, a jednocześnie znacząco rozszerza zakres własnej MODELUJĄCEJ WTÓRNOŚCI wobec języka naturalnego. Okazuje się dziedziną nadbudowującą się nie tylko nad abstrakcyjnym językowym systemem *langue*, ale także staje się dla użytkownika zbiorem porządków sekundarnych wobec niektórych fenomenów DZIA-

ŁALNOŚCI JĘZYKOWEJ<sup>59</sup> człowieka, określanej przez Ferdynanda de Saussure'a i jego spadkobierców mianem *langage*.

W odbiorze dzieł literackich – postrzeganych jako osobne całości – odgrywają równie niebagatelną rolę antynomie innego rodzaju niż omówione w poprzednich podrozdziałach: niemające powszechnego, życiowego rodowodu. Pochodzą one z literatury i/lub z literaturoznawstwa. Ich intensywność potęguje, niekiedy także osłabia, aktywność programowa twórców, krytyka literacka, wielokrotność interpretacji tego samego utworu, „wojna światów podstawionych”<sup>60</sup> w obrębie serii tłumaczeń tego samego obcojęzycznego „tekstu wyjściowego”, przełomy czy „zwroty” metodologiczne, dotyczące zasad kształtowania syntez historycznoliterackich oraz innych form wypowiedzi literaturoznawczej. Rodzące się w tych obszarach terminy i hasła, również nowe oraz wznawiane nazwy i przezwy, a przede wszystkim ich antynomiczne relacje, stają się rozumiane tym pełniej, przeżywane tym intensywniej, im bogatsze jest doświadczenie literackie i/lub literaturoznawcze czytelnika.

W grę wchodzi cztery warianty.

1. Konfrontacja poetyk, w której pojedyncze utwory są traktowane jako świadectwa spełnienia lub niespełnienia warunków literackości. (Brane są także pod uwagę różne pośrednie stopnie artystycznych spełnień i niespełnień).

2. Konfrontacja poetyk, którą w strukturze pojedynczego utworu odgaduje (trafnie lub nietrafnie) interpretator.

3. Konfrontacja poetyk, którą – jako główne źródło dramaturgii – organizuje w strukturze utworu autor.

4. Konfrontacja ontologicznej koncepcji dzieła literackiego z poetyką konkretnego utworu lub grupy utworów.

<sup>59</sup> Niektórzy językoznawcy interpretują *langage* jako „działalność językową” ogółu (m.in. Władimir Zwiegincew, Ruben Budagow), zdarza się jednak, że – moim zdaniem całkowicie bezpodstawnie – stawia się znak równania między „działalnością językową” a *parole*, zob. A. Kiklewicz, *Dwanaście funkcji języka*, „LingVaria” 2008, nr 2, s. 14.

<sup>60</sup> O „światach podstawionych” w tłumaczeniach literatury i o „wojnach” między tymi „światami” piszę w książce *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, s. 187–211.

Ad 1. Oto odbiorca, ŚWIADEK NIEZGODY POETEK, jedną z nich zdecydowanie odrzuca, drugą bez zastrzeżeń akceptuje. Pierwszą uznaje za artystyczne nieporozumienie, a nierzadko traktuje wręcz jako gorzkie świadectwo triumfu nieliterackości nad literackością. Drugą poetkę ceni i chroni jako odpowiednią dla przekazów literackich, skutecznie wytwarzającą w tekstach językowych energię artystyzmu. Co prawda, sam antagonizm poetek nie zawsze staje się tutaj dodatkowym źródłem literackości, niekoniecznie wzbogaca ją o nowe wymiary, sprzyja natomiast ponownemu, głębszemu, dotkliwшему postrzeganiu tych mechanizmów, które uchodzą za literacko nieodzowne, a przez panoszącą się pseudoliterackość mogą być zagrożone.

Analizując i porządkując głosy polemiczne, skierowane przeciw kolejnym tomom poetyckim Mirona Białoszewskiego (za życia poety), Stanisław Barańczak tak oto przedstawia, a jednocześnie ocenia, jeden z powracających wątków w antymironowej krytyce:

Inny, równie częsty zarzut można by sformułować jako wykroczenie przeciw normie WEWNĘTRZNEJ SPÓJNOŚCI wypowiedzi. Hasłem wywoławczym polemiki, które na tę sprawę zwracają szczególną uwagę, jest słowo „bełkot”. „Bełkot bez związku”; „nieodpowiedzialny bełkot”; „nie jestem w stanie pojąć, w imię czego i dla kogo drukuje się ten straszliwy bełkot” – to tylko garść przykładów. W gruncie rzeczy – mimo wyższego, oczywiście, poziomu polemiki – na podobnych podstawach opierają się ostre ataki J. Przybosia, dotyczące tekstów z *Było i było* (jak wiadomo, postawa Przybosia wobec Białoszewskiego ewoluowała od zachwyty i pełnego poparcia w okresie *Obrotów rzeczy* aż do całkowitej dezaprobaty dla tomu ostatniego). Nie trzeba dodawać, że we wszystkich tych zarzutach postulat wewnętrznej koherencji rozumiany jest znowu bardzo wąsko, w myśl tradycyjnych norm (choćby chodziło o tradycję tak świeżą, jak program poetycki Awangardy krakowskiej): jeżeli Białoszewski je odrzuca, polemici skłonni są mniemać, że odrzuca w ogóle postulat wewnętrznej spójności – nie dostrzegają zaś, że w istocie poeta pozostaje temu postulatowi wierny, tyle że realizuje go w inny sposób<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, s. 155–156.



Zwróćmy uwagę, że spośród sądów krytycznych, ponawianych w różnych okresach i z różnych powodów, zarówno w adnotacjach dziennikarskich, jak i w wypowiedziach profesjonalistów, wyróżniają się – odnotowane przez Barańczaka – oskarżenia Białoszewskiego o *sui generis* „zdradę” literatury (poezji). Odniesienia poetyckich wizji do rzeczywistości, widzenia przeszłości i teraźniejszości, obrazy ojczyzny i obczyzny, relacje między bytami natury martwej i żywej, między sztuką a cywilizacją, kreacje podmiotu, wizerunki bohatera lirycznego, sposoby budowania przestrzeni, manewry temporalne, słowem to wszystko, co bywa – z reguły wybiórczo – obiektem recenzenckich zainteresowań, zostaje w tym nurcie krytycznym zawieszane, wręcz unieważnione. „Bełkot” nie jest poezją. „Bełkot” jest niepoezją. A skoro wiersze Białoszewskiego znalazły się, zdaniem krytyków, w strefie bełkotu, nie ma powodu, by zajmować się nimi tak, jak zajmujemy się poezją. Nie zasługują na interpretację. (Tak oto abstrakcyjne dywagacje na temat literackości miewają zgoła nieabstrakcyjne konsekwencje – decydują o losach twórczości, o jej „być albo nie być”).

Przyboś posłużył się analizą wiersza *Na tle szyby*, który otwiera *Było i było*, może więc być czytany jako wprowadzenie i przygotowanie do poetyki całego tomu:

Plac świeci pode mnie  
 ulica ma widok, dochodzi  
 idzie, świeci jedno, drugie, trzecie  
 wykręca  
 trolejbusy wykręcają z widoku  
 skosem skwerem  
 ktoś idzie ma głowę  
 w tył na biało  
 a to dziecko na rękę na biało  
 w bok budują  
 szczegółliki  
 szczegółliki  
 w sumie – ja – stoję  
 – w oknie – po ciemku  
 nie ma szóstej – na jakim tle?

- czekam -
- jak malowany -

Awangardzista, piewca artystycznego rygoru, zarzucał temu wierszowi, a w rezultacie pozostałym wierszom z tej książeczki, brak dyscypliny wewnętrznej, ściślej: brak reguł przekształcających przypadkowy zbiór słów i wyrażeń w artystycznie zorganizowaną całość. Dla uważnego obserwatora tej polemiki, znającego poetykę Przybosia, zarówno sformułowaną, jak i immanentną, było jasne, że nie upominał się on o dowolne, jakiegokolwiek obowiązujące w rozlicznych konwencjach normy koherencji. Nie zadowolilyby go z całą pewnością ani kompozycje wzorowane na *Powsinogach beskidzkich* Emila Zagadłowicza, ani reguły scalające wierszowane traktaty Czesława Miłosa, ani węzły wewnątrztekstowe, charakterystyczne dla barokowych stylizacji Jarosława Marka Rymkiewicza. Przyboś upominał się o spójność głęboką, ukrytą w semantyce słów i „międzysłowi”, uzyskiwaną przez konsekwentne wynikanie znaczeń i zaskoczeń, czyli w istocie, jak zauważył Barańczak, o spójność już odchodzącą w tradycję, choć jeszcze „tak świeżą”. Sam, jako poeta, często oskarżany o „niezrozumiałość”, wykorzystał sposobność, by – oceniając *Było i było* – ponownie upomnieć się o wciąż niedostatecznie rozpoznany model poetyckiej dyscypliny jego własnych liryków.

Ad 2. Spór poetyk nie musi, lecz niekiedy może spotęgować **DO-DATKOWY EFEKT POETYCKOŚCI**, a stanie się to w sytuacji, gdy odbiorca usłyszy echo tego sporu w strukturze danego utworu. Witold Wirpsza, broniąc Białoszewskiego przed surowym werdyktem Przybosia, zaproponował oryginalne scalenie rozsypujących się „szczegółików” z *Na tle szyby*, łącząc słowa tego wiersza w sekwencje podległe logice artystycznej „gry znaczeń”, którą to grę traktował jako podstawowy oraz suwerenny mechanizm literatury. Nie twierdził, że wrażenie chaosu jest w odbiorze tego wiersza całkowicie mylne. Agresji chaosu, która narzuca się w pierwszym kontakcie z tym wierszem, przeciwstawiają się jednak (ludyczne) „siły porządkowe”. W tym sensie Przyboś ma rację, dowodził Wirpsza, lecz jedynie połowicznie. Ani chaos, ani spójność nie wygrywają tu ani nie przegrywają całkowicie. Obie energie **DZIEJĄ SIĘ**, grają o pierwszeństwo,

a ta gra organizuje dynamiczną poetyckość. Odsłaniając dramat walki porządku z chaosem, Wirpsza przywraca tekstowi Białoszewskiego status wiersza, a co za tym idzie, prawo do jego wielostronnej interpretacji.

Ad 3. Cechą niektórych utworów bywa odbiór wyreżyserowany przez autora, nastawiony na konflikt poetyk. Im dłużej i bardziej malowniczo oraz w sposób dla odbiorcy jawny autor pozwala w swoim dziele „walczyć jak równy z równym” poetyce akceptowanej i kwestionowanej, tym mocniejszy uzyskuje efekt artystyczny, tym silniejsza poetyckość tego dzieła, tym ma mocniejszą pozycję w gradacji efektów.

Przykładów jest wiele. W dramacie Witkacego *Matka* wiodą spór, reżyserowany przez twórcę, monistyczna i pluralistyczna koncepcja sztuki. Monistyczna, wyznawana przez Witkacego, zmierza ku ideałowi Czystej Formy – wywołującej „dreszcz metafizyczny”. Pluralistyczna, głoszona przez Leona Chwistka, zakłada w sztuce wielość rzeczywistości, które muszą istnieć w izolacji, a w dobrej sztuce, także literackiej, nie powinny się wzajem przenikać. Witkacy pragnie, rzecz prosta, wykazać trafność własnej idei oraz nietrafność taksonomii „wielościowej”. W „życiowym” planie fabularnym jest to pokazane bezalternatywnie. Bohater *Matki*, Leon, jawi się na początku jako wyznawca oraz głosiciel teorii Witkacego, i dopóty takim pozostaje, dopóki jego walka o uczucia metafizyczne, choć nie zawsze zwycięska, otwiera przed nim i przed publicznością godne uwagi postaci dziwności istnienia. Z chwilą gdy Leon zaczyna czytać dzieła Chwistka, notabene swego imiennika, stacza się w świat tandety myślowej, a zarazem literackiej, stając się jednym z bohaterów trzeciorzędnych fabuł sensacyjnych. Aliści w planie poetyki inscenizacyjnej, a jednocześnie w sytuacjach czy scenach wizyjnych, symbolicznych, m.in. narkotycznych lub zgoła paranoicznych, obie doktryny, Witkacego i Chwistka, pozostają w równowadze – dynamicznej, chwiejnej, zagrożonej, dlatego tak intrygującej i „zasilającej” literackość dzieła.

Inny przykład. W strukturze artystycznej *Nóg Izoldy Morgan* Brunona Jasieńskiego, opowiadania ostentacyjnie nazywanego powieścią, przecinają się i wiodą spór dwie poetyki z początków XX w.,

ekspresjonizm i futuryzm. Znajomość manifestów oraz utworów programowo ekspresjonistycznych i futurystycznych znacząco przybliży i uwyrażnia istotę konfliktu, ujawniając nie tylko jego światopoglądowe, uniwersalne racje, ale także treści aktualne, historycznoliterackie.

Chwyty i motywy ekspresjonistyczne pełnią w tekście Jasińskiego funkcję instrumentalną. Jasiński pokazuje, że antynomia dwóch walczących doktryn nie jest bezwzględna. Futuryzm zostaje tu skompromitowany wcale nie dlatego, iżby racja była po stronie ekspresjonizmu, lecz dlatego, że w świadomości futurystycznej grasują utajone „mystycyzmy” i ekspresjonistyczne uniesienia.

Osobliwy bilans: futuryzm przegrywa, nie wygrywa ekspresjonizm<sup>62</sup>.

Ad 4. W PORZĄDKU GRADACYJNYM, PREZENTUJĄCYM SKALĘ MOŻLIWOŚCI CHWYTÓW ARTYSTYCZNYCH ORAZ ROZPIĘTOŚĆ INTENSYWNOŚCI ICH EFEKTÓW, najbardziej oddalonymi od wrażliwości nieprofesjonalnej, pozwalającymi przeciwstawić lekturę badacza – lekturze potocznej i wyodrębnić „normy czytania znawców” (termin Janusza Sławińskiego), są PRÓBY ONTOLOGII DZIEŁA LITERACKIEGO, czyli teorie cech swoistych dla jego sposobu istnienia pośród innych bytów tego świata.

Chcę, na użytek tej książki, traktować ontologię dzieła w sposób maksymalnie nierygorystyczny, a zwłaszcza nieobligujący do deklaracji światopoglądowych czy filozoficznych. Jeżeli w którymś procesie myślenia o literaturze pojawia się pytanie o istnienie dzieła literackiego, i pada JAKĄS odpowiedź, choćby problematyczna, mało wiarygodna, źle udokumentowana (chwiejna – jak w wierszu Wisławy Szymborskiej *Niektórzy lubią poezję*)<sup>63</sup>, nie ma podstaw, by – skoro szukamy WERSJI PRÓBNYCH – automatycznie odpowiedź wątpliwą wykreślać z rejestru. Rzecz w tym, że w tej dziedzinie, oglądanej oczami literaturoznawcy, wszystkie wersje są próbne: EKSPERYMENTALNE. Żadna inna konkluzja literaturoznawcza, sformułowana

---

<sup>62</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 302.

<sup>63</sup> W. Szymborska, op. cit., s. 293.

w „sporze o istnienie świata”, nie ostanie się wobec pytań „wyższego rządu”. Dzieło literackie istnieje jako gra znaczeń, powiada Wirpsza. A jak istnieje – zapyta filozof – znaczenie i jak istnieje gra? Dzieło istnieje jako zaprojektowana przez autora gra w puzzle, utrzymuje Georges Perec. A jak istnieją – powtórzy pytanie filozof – gry zaprojektowane, jak istnieją puzzle, jak istnieje autor? A wreszcie jak istnieje istnienie? Z odpowiedzi na tego rodzaju pytania – natychmiast! – wyłaniają się nowe i nowe, w żaden sposób nie wolno ich lekceważyć, rzecz w tym jednak, by widzieć je – wszystkie! – w liniach uciekających w nieskończoność, poza horyzont kompetencji badacza literatury.

Oto przykłady próbnymi odpowiedzi na pytanie o bytowy status dzieła sztuki literackiej. Dzieło jako spełnienie idei jedności treści i formy (od Arystotelesa do Artura Sandauera). Dzieło jako obszar zmiennych relacji i nieprzewidywalnych przemieszczeń granic między formą a treścią. Dzieło jako organizm (Kazimierz Wóycicki). Dzieło jako forma organizacji materiału (rosyjska szkoła formalna). Dzieło jako struktura wartości pozaestetycznych, które pozostają w dialektycznych relacjach zgody i konfliktu – wskutek działania konstytuującej się w tej dialektyce i dominującej w nim wartości estetycznej (Jan Mukařovský). Dzieło jako szczególny wariant tekstu językowego, w którym plan wyrażania (plan ekspresji) dzieli się na formę planu wyrażania oraz substancję planu wyrażania, symetrycznie plan zawartości (plan treści) składa się z formy planu zawartości oraz substancji planu zawartości (Louis Hjelmslev). Dzieło jako intersubiektywny przedmiot intencjonalny, dwuwymiarowy i czterowarstwowy (Roman Ingarden). Dzieło jako suwerenny „model świata”, odgradzony ramą od nietekstu, czyli od chaosu komunikacyjnego (Jurij Łotman). Dzieło jako wielofunkcyjny komunikat językowy, zdominowany przez funkcję estetyczną (Roman Jakobson), zwaną też autoteliczną (Henryk Markiewicz). Dzieło jako fenotyp znaczący na tle genotypu (Janusz Sławiński). Dzieło jako skupisko przygodnych cytatów i parafraz pochodzących z chaosfery „tekstowego świata” (koncepcja intertekstualna). Dzieło jako kłacz, dzieło jako *symulacrum*, dzieło jako *syllipsis* lub dowolnie inny trop (poststrukturaliści). Dzieło jako z góry skazana na niepowodzenie próba

konstrukcji dychotomicznej – w trakcie lektury dekonstruowanej, czyli bezwarunkowo rozsadzanej przez ukryte w niej nierozstrzygalniki (Jacques Derrida). Dzieło jako trop rzeczywistości (Ryszard Nycz).

W założeniu ontologia bytów literackich nie powinna wchodzić w sporne interakcje z jakimikolwiek energiami poszczególnych stylów i poetyk – usytuowanych historycznie. Jej celem jest niejako nagi schemat dzieła, dzieła „w ogóle”, dzieła „jako takiego”, zawierający tylko to, co powtarza się w każdym utworze stale i nieodwołalnie, konstytuując jego literackość. Ów schemat, nazywany rozmaicie: morfologią, formą, budową, strukturą, inwariantem, stanowi – we wszystkich orientacjach – jedną ze wspomnianych tutaj prób literackości, takiej mianowicie, o której decydują nie wybrane, nacechowane czymś szczególnym elementy czy zbiory elementów językowego tworzywa, lecz zachodzące między nimi – niezmiennie, uniwersalne – relacje w obrębie tekstowej całości. Gdy tekst literacki jest rozpatrywany jako jeden z fenomenów Bytu, na najwyższych poziomach abstrakcji uobecnia się jego postać inwariantna, z którą w rzeczywistości komunikacyjnej bezpośrednio nie obcujemy (podobnie jak bezpośrednio nie mamy kontaktu z fonemem, biografemem – termin Romana Zimanda – czy z mitemem). Obcujemy z tekstami, a za ich pośrednictwem z poetyką w jej wielorakich postaciach: historycznoliteracką, postulowaną, urzeczywistnioną, wielo- i jednoautorską, wielo- i jednotekstową.

Ontologia redukuje, poetyka amplifikuje.

Ontologia niweluje różnice, poetyka żyje z niepodobieństw.

Ontologia określa się wobec paradygmatów filozofii, poetyka sprawdza się w opisach, analizach, interpretacjach oraz rekonstrukcjach historycznoliterackich.

Są literaturoznawcy, są metodologie pragnące rozumieć położenie własnego przedmiotu badań wobec innych postaci istnienia, co wymaga akceptacji EKSPERYMENTU REDUKCYJNEGO – jako eksperymentu właśnie. Ahistoryczne schematy „dzieła w ogóle” ocenia się w niektórych kręgach znawców jako nieodzowne dla zakreślenia granic ich dziedziny badawczej. Uniwersalne zasady istnienia literackiego utworu mają dla nich nasamprzód CEL IDENTYFIKACYJ-

NY. Ów cel oznacza, że zgodny z tymi zasadami schemat dzieła okaże się rozpoznawalny w każdym bez wyjątku konkretnym literackim zdarzeniu. Warunkiem użyteczności badawczej modelu teoretycznego musi być wiarygodna możliwość wpisania pojedynczego utworu w ciąg dynamicznych, zmiennych stanów sztuki słowa. Ponadczasową wszechobecność ontologicznej wizji dzieła powinien zatem potwierdzać w równej mierze literacki aforyzm czy pastisz i dowolnie wskazany tekst dramatyczny, średniowieczny epos i dwudziestowieczna powieść-rzeka, *Polały się łzy* Adama Mickiewicza i *Traktat o łuskaniu fasoli* Wiesława Myślińskiego. Warunkiem więzi między ideą abstrakcyjną a jej spożytkowaniem historycznoliterackim staje się takie następstwo działań, w którym uniwersalny schemat dzieła (schemat dzieła uniwersalnego) jest ukazany jako niezależny od niespodzianek i przypadków (od „życiowego brudu”, mawiał Witkacy), uwolniony od jednostkowych losów oraz idiolektów poszczególnych twórców, od presji „ducha epoki”, od budowanych właśnie lub burzonych norm kompozycyjno-stylistycznych, wreszcie od miejsca danej formy artystycznej w ewolucji (albo inwolucji) literackiej. Taki schemat – w założeniu, rzecz prosta – znajduje swe odzwierciedlenie w literaturze postrzeganej amplifikacyjnie, empirycznie oraz historycznie.

Komplikacje wynikają z faktu, że jak dotąd żadnej teorii istnienia dzieła literackiego nie udało się wyzwolić spod wpływu konkretnych estetyk ani bezpiecznie ominąć lekturowych kanonów arcydzieł. Stąd liczba mnoga w naszych obserwacjach, niepokojąca liczebność schematów. Różnią się one między sobą nie tylko z uwagi na filozoficzne przesłanki, ale także dlatego, że – z konieczności – odwołują się do różnorodnych historycznoliterackich stanów sztuki słowa. Każda z ontologicznych teorii dzieła, wbrew własnemu uniwersalistycznemu „powołaniu”, przeciwstawia się zarówno ideom konkurencyjnym, jak i poetykom przeoczonym, zignorowanym, także, co zrozumiałe, w danej chwili nieistniejącym, nieprzewidywanym lub też zgoła nieprzewidywalnym.

W rezultacie wszelki ontologiczny schemat dzieła – jeden z wielu – traci swój abstrakcyjny immunitet, stając się dla badacza FIGURĄ PROFESJONALNEJ POETYKI ODBIORU. Zaczyna funkcjonować, *nolens*

*volens*, jako mniej lub bardziej sugestywne LEKTUROWE NASTAWIENIE, jako źródło osobliwej dramaturgii, potęgującej „sprzecznościową” dynamikę literackości. (Dowód na to, że zawodowe czytanie literatury niekoniecznie jest czytaniem zdystansowanym i chłodnym, gdyż zdobywając dystans do uznawanych za jednostronnie naiwne, potocznych stylów odbioru<sup>64</sup>, badacz nierzadko ulega wcale nie mniej zaborczym żywiołom „ogólnej teorii wszystkiego”).

W perspektywie poetyki odbioru (znawców) poszczególne teorie dzieła różnicują się pod wieloma względami i z rozmaitych powodów. Najważniejsze dla naszych ustaleń jest ich położenie na skali między inspiracją zewnętrzną (filozoficzną) a wewnętrzną (historycznoliteracką). Im dalej od literatury, tym silniejsze napięcie między ontologią dzieła a jego poetyką. Im bliżej, tym częściej obie dziedziny spotykają się i wzajem uzupełniają. Trzeba jednak liczyć się z tym, że w konkretnych koncepcjach ta opozycja może tracić ostrość, gdyż niektóre doktryny zewnętrzne, jak lingwistyka teoretyczna czy semiotyka kultury, odznaczają się niebanalną wrażliwością literacką, i odwrotnie, bywają doktryny wewnętrzne, zakorzenione w tradycji badań historycznoliterackich, które „odwracają się” od literackiego sztucznego w stronę genezy biograficznej czy środowiskowej dzieła, historii społecznej, rekonstrukcji socjologicznych itp. Mamy zatem i w tej materii do czynienia z porządkiem gradacyjnym, który „łamię” prostą linię między biegunami, różnicując nie tyle sam stopień nasilenia danej koncepcji dzieła doświadczeniem literaturoznawczym, ile jakość, postać, rodowód, typ argumentacji, rodzaj krasomówczego uzbrojenia wskazanych doświadczeń.

Przyjrzyjmy się – w tej perspektywie – dwu najbardziej aktywnym w polskiej nauce o literaturze, rodzimym i importowanym, teoretycznym modelom dzieła literackiego oraz możliwościom ich otwarcia na czasoprzestrzenne realia literatury i komunikacji literackiej.

---

<sup>64</sup> Zob. M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.



## Ontologia dzieła „tektonicznego”

Ambicją i zarazem podstawową techniką badawczą ontologii dzieła, najprecyzyjniej w polskiej tradycji określonej przez Romana Ingardena, jest redukcja fenomenologiczna. Jego wizja dzieła literackiego miała być „oczyszczona” z wszelkich cech fakultatywnych. Filozof potrzebował potężnie rozbudowanej argumentacji i wielokrotnie, *da capo al fine*, wznawianej narracji, by istotę (*eidōs*) dzieła ocalić jako w pełni niezależną od determinant ideowo-artystycznych i okoliczności temporalnych, proksemicznych, gatunkowych, nie mówiąc już o indywidualnych stylach i poetykach – motywowanych historycznie oraz biograficznie. Nawet – uznawane przez wielu badaczy i twórców za wyjątkowo doniosłe w historii kultury werbalnej – ewolucje i napięcia między komunikacją oralną a pisemną, a po wynalazku Jana Gutenberga dodatkowo między rękopiśmienną oraz drukowaną formą tekstu, zostały „wzięte w nawias” – jako drugorzędne wobec pierwotnego BRZMIENIOWEGO SPOSOBU ISTNIENIA MOWY W OGÓLE, A MOWY LITERACKIEJ W SZCZEGÓLNOŚCI. Intersubiektywność, dwuwymiarowość, czterowarstwowość, schematyczność, a w konsekwencji obecność miejsc niedookreślenia oraz jakości metafizycznych, wreszcie *quasi*-sądowy status zdań twierdzących i przeczących, JEDNAKOWO, wedle Ingardena, konstytuują WSZELKIE dzieła sztuki słowa. Identyczną BUDOWĘ – w świetle tej teorii – ma zarówno utwór starożytny, jak i najnowszy, jasny i ciemny, długi i krótki, oryginalny i tłumaczony z języka obcego, wpisany w kanon arcydzieł i należący do twórczości ulotnej.

Dzieło literackie, powiada Ingarden, jest przedmiotem intencjonalnym i zarazem intersubiektywnym. Obie te właściwości są ze sobą ściśle powiązane, bowiem zgodnie z doktryną fenomenologiczną intencjonalność warunkuje postrzeganie. Być znaczy: być postrzeganym. Uniwersalna, fenomenologicznie nienaganna postać dzieła wymaga harmonijnej równomierności w postrzeganiu jego wszystkich warstw. Wielokrotnie podkreśla Ingarden, iż elementarną, modelową normę stanowi tutaj HARMONIA. Zatem żadna z czterech warstw budowy dzieła nie powinna być mniej lub bardziej doniosła czy intensywna; warstwy wyższe nie istnieją bez niższych,

wszystkie są nieodzowne w stopniu identycznym, przy czym oprócz harmonii postrzegania należałoby mówić o harmonii współdziałania, mając na myśli procesy, które powodują, iż kondygnacje – nazwijmy je tak – DOCELOWE bezkolizyjnie nadbudowują się nad WYŚCIEWYMI.

Sam Ingarden bierze pod uwagę prawdopodobieństwo zachwiania równowagi, choć dla niego oznacza to sytuację NIEPRAWIDŁOWĄ, sprzeczną z istotą modelowej BUDOWY dzieła. W pewnym miejscu, na marginesie rozważań o warstwie brzmień zauważa, iż nadmierne skupienie uwagi na tej właśnie warstwie – jej szczególne wyróżnienie przez czytającego – grozi utratą kontroli nad warstwą znaczeń, a w rezultacie także nad pozostałymi warstwami. Odbiór nastawiony przede wszystkim na słyszenie (bezgłosego) słowa utrudnia albo zgoła uniemożliwia rozumienie jego znaczeń, a także identyfikację zaprojektowanych w nim elementów i schematów świata przedstawionego. Rzecz w tym jednak, że tego rodzaju dysproporcję może spowodować autor dzieła, ściślej: jego poetyka.

Sprawdźmy to na wybranym przykładzie. Oto miniatura bez tytułu z cyklu *wiersze na błysk* Mirona Białoszewskiego:

plumpra.  
     błoto.  
 bramafutra<sup>65</sup>

Tekst wypełniają trzy słowa, ekwiwalentne względem siebie, bowiem każde równa się wersowi, a wszystkie konstytuują prosty, chciałoby się rzec dziecinie prosty, rytm: trochej, trochej, na koniec peon III sumujący trocheje wcześniejsze. Rozpoczynając lekturę, można sądzić przez ułamek sekundy, że istotnie, zgodnie z Ingardenem, nad brzmieniami nadbudują się tutaj znaczenia, z których natychmiast uformują się przedmioty przedstawione. Wszak sekwencja głosek b, ł, o, t, o daje semantycznie pełnowartościowy wyraz „błoto”, a lekcyjalne znaczenie tego wyrazu, niezagrożone polisemią, na kolejnych piętrach – przedmiotowym oraz wyglądownym, zaprojektuje

<sup>65</sup> M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 176.

„błotny” świat. Lecz ów proces wynikania załamuje się gwałtownie. Następne sekwencje głoskowe: najpierw p, l, u, m, p, r, a, zaraz potem b, r, a, m, a, f, u, t, r, a, okazują się semantycznymi zagadkami, a w konsekwencji także zagadkami wyglądownymi. Oczekiwany postęp w wymiarze wertykalnym zbacza z prostej linii, gdyż brzmienie tekstu, intrygujące instrumentacyjnie, zaczyna wytwarzać znaczenia niepewne, wielowariantowe, wielokształtne, dające się zakwestionować i zastąpić innymi, w równym stopniu problematycznymi. W interpretacji takich wierszy, do połowy zrozumiałych, rzekłby przywoływany już tu Wiktor Szklowski, poszukujemy wskazówek w dwóch różnych obszarach. Po pierwsze, *sui generis* „azymutami” stają się obecne w tekście słowa i wyrażenia pełnoznaczące, zarejestrowane w leksykalno-frazeologicznych zasobach języka ogólnego. (Gorzej, gdy cały tekst obywa się bez takich słów, nie dotyczy to wszak analizowanej miniatury). Po drugie, z pomocą przychodzą – obecne na zewnątrz tekstu, w jego polu leksykalnym – słowa podobne do neologizmów, „podejrzewane” niejako o to, że dany tekst operuje ich postaciami zdeformowanymi. W zajmującym nas tu żarciu lirycznym Białoszewskiego jedynym takim słowem jest „błoto”, i bez wątpienia ono musi zostać potraktowane jako ośrodek semantyki całego utworu. Wszak od „błota”, zajmującego pozycję incipitu, wszystko się tutaj zaczyna. Wolno najprościej zrozumieć je jako skutek raczej niż przyczynę, zagadkowej „plumpry”, a sprzyja temu także pole leksykalne wiersza, w którym znajdujemy – podobną do „plumpry” – „pluchę” (cały cykl jest o świecie deszczowym). Nazwanie pluchy plumprą nadaje całemu tekstowi walor onomatopei (błotnej chlapaniny), z której w końcu wyłoni się nieporównanie bardziej enigmatyczna, wieloznaczna bramafutra. Kalambur „brama futra” sugeruje – i natychmiast unieważnia – coraz to inne byty i wyglądy w świecie tej „pozarozumowej” miniatury. FUTRO może być metaforą strug deszczu, strzępów błota – oglądanych w jakiejś miejskiej BRAMIE. Może być metonimią chroniących się w BRAMIE ludzi w FUTRACH. Może być metonimią FUTERKOWEGO zwierzęcia, które przed błotem i pluchą schroniło się w BRAMIE (ze wspomnień o poecie wiemy, iż Bramafutrą nazwał kota swych przyjaciół, Anny i Tadeusza Sobolewskich). I wreszcie może to być BRAHMAPUTRA

– wypowiedziana niepoprawnie, z charakterystyczną dla niektórych tekstów Białoszewskiego dykcijną „bylejakością”.

Wiele neologizmów Białoszewskiego ma taki właśnie rodowód, np. „parostatek” przemieniony w „praostatek” nie przestaje być „parostatkiem”, „kaszka” zamieniona w „kaczkę” jest i „kaczką”, i „kaszką”. A egzotyczna Brahmaputra w miejskich zakątkach? Autor posługiwał się nierzadko takim chwytem, który opisalibyśmy jako „przeźren (ogromna) w przeźreni (małej)”. W jego wierszu z *Obrotów rzeczy* szafa śpiewa „Aidę, operę w trzech drzwiach”; w dramacie *Wyprawy krzyżowe* lada rzeźnickiego sklepu staje się teatrem średniowiecznych wojen etc. Ale szafa nadal pozostaje meblem, jednocześnie będąc sceną operowego widowiska, batalistyką wypraw krzyżowych „pamięta” o miejscu swego poetyckiego „poczęcia”. Obie metafory, zarazem metamorfozy, zatrzymują się jak gdyby w połowie, między tematem i rematem wciąż istnieje możliwość odwrócenia ról.

Rozregulowanie harmonijnej budowy dzieła może mieć swe źródło na każdej kondygnacji, i nieodmiennie będzie to proces sprwadający się do bezpodstawnego, z punktu widzenia modelu, wywyższenia danej warstwy kosztem innych. Lub – nadania jej innego statusu, innej „ontologii”. Wizualizacja przedmiotów przedstawionych lub uobecnienie symboliki dzieła bywają tak intensywne, że marginalizują nie tylko rolę brzmień, ale i artystycznych operacji na znaczeniach słów i zdań, a z kolei ekspresja faworyzująca sensy słów i zdań czyni prozodję tekstu niezauważalną, tłumii „słyszalność” współbrzmień. Przeczytajmy inny wiersz Białoszewskiego pod (nieco deprymującym) tytułem *Kłapa*:

Czy ja muszę wciąż być Polakiem?  
Czy ja muszę być wciąż człowiekiem?  
Chwilami zamęt,  
    ledwie dyszę,  
jestem tylko ssakiem<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Idem, „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 10, Warszawa 2000, s. 166.

Brzmienia istnieją tu nie tylko potencjalne, jak w każdym tekście werbalnym, ale i zwracają na siebie uwagę sposobem uporządkowania. Ich artystyczną dyscyplinę tworzą anaforyczne powtórzenia („Czy ja muszę?”), wzmacnia rytm jambiczny (z hiperkataleksą), zmacony wprawdzie w zakończeniu, lecz dominujący, zwłaszcza jeżeli syntagmę „Chwilami zamęt, / ledwie dyszę” przeczytamy jako jeden wers. Ktoś dociekliwszy zwróciłby uwagę na persewerację samogłoski „ę” („muszę”, „muszę”, „zamęt”, „dyszę”), współbrzmiącej z „em” w wyrazach rymujących się: „Polakiem – człowiekiem – ssakiem”, a znów ktoś skłonny do nadinterpretacji mógłby tę osobliwość uznać za ironiczny znak „polskości” – nieco sztucznej, trywialnej, parodiowanej w innym wierszu tego samego autora pt. *Pretensjonale* (pokusa jest mocna, ale nie uległbym jej, bowiem w wierszu brakuje sygnałów intencji autorskiej, które upoważniałyby do takiej egzegezy). Inne, mniej wyraziste powtórzenia, jak dwukrotne „la” w słowach „Polakiem” i „chwilami” i jego zniekształcone echo w słowie „ledwie”, wzmacniają wrażenie instrumentacyjnego ładu. Zarazem organizacja brzmień nie jest tutaj aż tak intensywna, by w stopniu bodaj najmniejszym przesłaniała sobą warstwy pozostałe. Nie dokonano „gwałtu nad językiem”, wyrazy zachowały swe leksykalne znaczenia, uszanowano reguły składni, co w rzeczy samej daje wrażenie harmonijnego przechodzenia od brzmienia ku znaczeniom słów i zdań, i od znaczenia słów i zdań do warstw przedstawieniowo-wyglądowych.

Lecz na poziomie semantycznym – sprawa się komplikuje. Rozumiemy znaczenia słów, trudno nam jednak ustalić, jakie znaczenia konstytuują się w porządku informacji implikowanej (między słowami). Czy ów chwilowy zamęt należy rozumieć jako rezultat – lub przyczynę – stanu, w którym bohater liryczny czuje się (jest!) „tylko ssakiem”? W nazwie „ssak” (inaczej niżby to było np. w nazwie „kręgowiec”) są upamiętnione pierwsze, niemowlęce fazy życia, zarówno ludzkiego, jak i zwierzęcego – czy chodzi więc o powrót do tej właśnie fazy (motyw zauważony przez wielu interpretatorów dzieł Białoszewskiego)? A co, jeżeli informacja: „zamęt, ledwie dyszę” sugeruje sytuację wcale nie dziecięcą, odwrotnie, w pełni dorosłą, i mamy tutaj do czynienia z eufemizmem erotycznym, ściślej,

w kontekście wiedzy o życiu intymnym autora – homoerotycznym? Otóż tego rodzaju rozterki interpretacyjne mogą – w niektórych przebiegach lektury – zagrozić harmonii warstw, upodrzędniając „słyszenie” brzmień, FAWORYZUJĄC TO, CO STAWIA OPÓR HERMENEUTYCZNY, a więc zagadkowe znaczenia, a w konsekwencji niejasne, ALTERNATYWNE OBRAZY I ZDARZENIA w rzeczywistości przedstawionej.

Jeszcze inaczej prezentuje się współpraca warstw, inne też pojawiają się zagrożenia dla harmonii wewnętrznej dzieła, w wierszu (nadal tegoż poety) *Kwadrat mowy o sobie*:

włos ma piękno  
mam przerwę we włosach  
jestem bez przerwy  
o włos, a byłbym piękny<sup>67</sup>

Utwór ten, podobnie jak *Kłapa*, jest na poziomie brzmieniowym artystycznie uporządkowany oraz – w sposób odmienny niż *Kłapa* – komplikuje się w planie semantycznym, a więc także w planach pozostałych. Jako konstrukcja brzmieniowa czterowiersz z *Rachunku zachciankowego* stanowi spełnienie reguł tonizmu – „podręcznikowo” wyraziste, gdyż w każdym wersie pojawiają się zdania dwuzestrojowe i w żadnym nie powtarza się ta sama liczba sylab (4, 6, 5, 7). Ponadto brzmienie upomina się o uwagę odbiorcy tam, gdzie powtarzają się paradygmaty gramatyczne, a powtarzają się w istocie wszystkie, w związku z czym jednostką instrumentacyjną stają się tu zestawy dwu lub trzywyrazowe: „włos–we włosach–o włos”; „ma–mam”; „przerwę–przerwy”. Ich funkcje oraz „słyszalność” nie są jednakowe: „jestem–byłbym” ma najmniejszy udział w grze brzmień, natomiast powtórzenie: „piękno–piękny” – największy, tworzy bowiem epiforyczną klamrę całego *Kwadratu*. A jednak warstwa potencjalnych dźwięków zostaje tutaj zmarginalizowana przez warstwę semantyczną, bowiem znaczenia poszczególnych słów – bardziej niż w *Kłapie* migotliwe – są uwarunkowane frazeologicznie,

<sup>67</sup> Idem, *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959, s. 55.

a ich złączenie rodzi szczególny efekt „sprzecznościowy”, taki mianowicie, że całość robi wrażenie wnioskowania podporządkowanego rytmowi logiki (zbliża się do sylogizmu), podczas gdy odniesienia frazeologiczne niweczą ten rytm. Słowa ukazują swe znaczenia homonimiczne, „rozkwitają” w poetyckiej polisemii. Słowo „przerwa” w zdaniu „mam przerwę we włosach” charakteryzuje czyjś wygląd, ale już w drugim – „jestem bez przerwy” – odnosi się do czyjejś obecności w świecie, znaczy „trwam nieprzerwanie”. Podobnie problematyczna okazuje się tożsamość znaczeniowa słowa „mam”. W wyrażeniach „mieć piękno” i „mieć przerwę” za każdym razem chodzi o inny aspekt. Nawet „włos” nie uchronił się tu przed semantyczną podwójnością. W zdaniu „o włos, a byłbym piękny” dosłowność spotyka się ze zleksykalizowaną przenośnią. Koncept poety sprawdza się do tego, że całość, uformowana w *quasi*-logiczny „kwadrat”, nie przyjmuje do wiadomości semantycznych zróżnicowań poszczególnych słów i posługuje się nimi tak, jak gdyby odznaczały się kryształiczną jednoznacznością. Jak gdyby były nie fragmentami żywej mowy, lecz skodyfikowanymi terminami. Napięcia w warstwie semantycznej *Kwadratu mowy o sobie*, między logiką pozorowaną, logiką niemożliwą a logiką banalną, skupiając na sobie uwagę – konstytuują poetykę omawianego wiersza. W rezultacie czynią mniej widocznymi, mimo że na poziomie brzmieniowym także dokonywane są operacje artystyczne. Z kolei o warstwie nadbudowującej się nad znaczeniami słów i zdań należałoby powiedzieć, że – wbrew niejasnościom semantyki, a więc znowu inaczej niż w *Klapie* – sytuacja w świecie przedstawionym okazuje się w miarę czytelna. Trudno bowiem, jak sądzę, zakwestionować taki oto stan rzeczy, iż podmiot-bohater-liryczny, mężczyzna zapewne niemłody, przeświadczony, iż wraz z ubywaniem włosów traci urodę, dla banalnej przypadłości poszukuje niebanalnej retoryki: filozoficznej („włos ma piękno”, „jestem bez przerwy”) oraz autoironicznej („o włos, a byłbym piękny”). Dodajmy, że nie ma tu żadnej sugestii, jakoby sytuacja przedstawiona miała stanowić metaforyczny czy symboliczny zastępnik rzeczywistości „wyższej”, „donioślejszej”, słowem, innej niż, używając pojęcia Ingardena, „nazwowo zaprojektowana”, pojmwana dosłownie – mimo iż nie należy ona do uznanego repertuaru tematów lirycznych.

Analizując trzy wybrane wiersze Mirona Białoszewskiego i szkicując perspektywy przejścia od ich „osadzenia” w uniwersalnym schemacie budowy (jako kategorii ontologicznej) do interpretacji szczegółowej, trzeba się liczyć z dwoma kontekstami: POETYKI AUTORSKIEJ oraz jej odniesień do TRADYCJI LITERACKIEJ. Tak oto „dysharmonie”, czyli zakłócenia w procesach przechodzenia od warstwy do warstwy oraz (ontologicznie „niepoprawna”) labilność hierarchii warstw, otwierają uniwersalny model dzieła na jego historycznoliterackie uwiązania i filiacje. Zauważmy, iż poetyki zajmujących nas tekstów, choć należą do repertuaru chwytów tego samego twórcy, nie tylko ustanawiają odmienne relacje między poszczególnymi warstwami, ale i różnie je hierarchizują, wyróżniając jedne i upodrzedniając inne. Wielostylowość dorobków autorskich to osobliwość znamienne dla literatury czasów nowszych.

Jeżeli w miniaturze z *wierszy na błysk* pozostają w centrum uwagi brzmienia słów – to bynajmniej nie wskutek wadliwego nastawienia odbiorcy, lecz dlatego, że tak chce poetyka Białoszewskiego, kontynuująca i/lub kontestująca normy odziedziczone po poprzednikach. Podobne w wierszu o błocie: chywy deformujące model ontologiczny, potęgujące napięcie między uniwersalnym schematem budowy dzieła „w ogóle” a poetyką danego przekazu, przywodzą na myśl nie tylko podobne kompozycje w dorobku autora, ale i cudze, wcześniejsze, pozarozumowe próby Brunona Jasińskiego, Aleksandra Wata, Stanisława Młodożeńca, także futuropodobne *Słopiewnie* Juliana Tuwima. W dziejach sztuki poetyckiej pojawiają się różne odmiany liryki instrumentacyjnej, która „mnoży byty” semantyczne, obrazowo-wyglądowe, i tylko warstwa brzmień pozostaje w nich nienaruszona. Tak formują się rozmaite echolalie, mirohłady, słopiewnie, futureski, wiersze pozarozumowe, „ptasie języki” (Wielimir Chlebnikow), „ptasie radia” (Julian Tuwim). Niekiedy prymat gry brzmień nad porządkami semantyki czy logiką obrazowania staje się wyznacznikiem gatunkowym, zwłaszcza w wierszach dziecięcych, jak *Telefon dwuletniej Uty* Juliana Przybosa<sup>68</sup>. Kiedy indziej – np. w kulturze rosyjskiej czy ukraińskiej – pamięć meliczna,

<sup>68</sup> Zob. E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosa*, Warszawa 1989, s. 102–114.



aktywna w warstwie brzmień, zostaje potraktowana jako kwantyfikator rodzajowy: mając tę osobliwość na względzie, Jefim Etkind definiował lirykę jako „muzykę słów”<sup>69</sup>.

Z kolei dla *Klapy* konteksty historycznoliterackie byłyby inne: wymagałaby ona – zwłaszcza! – skojarzenia oraz konfrontacji z poetyką litoty oraz eufemizmu. Mam na myśli, z jednej strony, poetyckie dyskredytacje dumy człowieczej oraz pomniejszenia rangi ludzkich ról społecznych czy wizerunków etnicznych, reprezentowanych w polskiej liryce przez nurt zwany od lat sześćdziesiątych turpistycznym (Andrzej Bursa, Tadeusz Różewicz), a z drugiej strony – „wstydlivość uczuć” i praktyk erotycznych, uznawanych w danej społeczności za naganne, które usiłuje się, łamiąc tabu, eufemistycznie „przemycić” w utworze.

Wreszcie *Kwadrat mowy o sobie* dopomina się o kontekst myślenia paradoksalnego, korzystającego z porządków logiki i sprowadzającego te porządki do – powiedziała by Tymoteusz Karpowicz – „poezji niemożliwej”. W konstytuowaniu takiej „niemożliwości” szczególna rola przypada homonimii oraz innym formom polisemii. Polisemicznie zaprojektowany świat uobecnia się niespodziewanie jako ŚWIAT POLIKONICZNY. Znaczy to, że dany przedmiot zostaje ukazany jako zbiór wielu różnych przedmiotów, z których żaden nie da się określić jako jego postać (wersja, forma) ostateczna.

Jak wynika z powyższych analiz, kto chce zaadaptować model Ingardena do egzegezy badawczej, musi się liczyć z tym, że postulowaną w pismach filozofa KONKRETYZACJĘ INDYWIDUALNĄ potrafi przeformułować tak, by dała ona podstawy do KONKRETYZACJI HISTORYCZNOLITERACKIEJ. Gdybyśmy językiem ontologii Ingardena pragnęli opisać historycznoliterackie zmiany poetyk autorskich z jednej strony, a różnorodność poetyk odbioru z drugiej, przekonaliśmy się, że ARTYSTYCZNE METAMORFOZY LITERATURY POLEGAJĄ W DUŻEJ MIERZE – WŁAŚNIE! – NA BEZUZASTANNYM ROZREGULOWYWANIU ABSTRAKCYJNEGO MODELU. Kolejne, konkurencyjne, wyraziste style i poetyki, skupione na selekcji i kombinacji wybranych elemen-

---

<sup>69</sup> J. G. Etkind, *Poezija i pierwod*, Moskwa–Leningrad 1963, s. 380.

tów dzieła<sup>70</sup>, operujące grą wyróżnień pewnych warstw i upodrzedzeń warstw innych, manifestują własną odrębność przez, powiedziałby Kazimierz Wyka, „skok w wyłączość”. Warunkiem takiej komunikacji, oznaczającej PRZEJŚCIE OD MODELOWEJ LITERACKOŚCI DO IDIOGRAFICZNEJ HISTORYCZNO LITERACKOŚCI TEKSTU, JEST ROZPOZNANIE I JEDNOCZESNE NARUSZENIE MODELOWEJ NORMY. Polega to na tym, że interpretator konkretnego dzieła wpisuje się w język teorii, respektuje składniki modelu, nie dodaje nowych komponentów ani niczego nie usuwa, zarazem jednak pozbawia dany model niezawisłości wobec poetyki historycznej. Dla interpretatora konkretnych utworów samo rozróżnienie brzmień, znaczeń czy schematów wyglądowych może być jedynie punktem wyjścia. Problemem, wyzwaniem, celem staje się sposób zorganizowania materiału poszczególnych warstw, przy czym ZAMIĄST MIĘDZYWARSTWOWEJ HARMONII ISTOTNIEJSZE OKAZUJĄ SIĘ ICH DYSHARMONIE. Wszelkie dywergencje i dysproporcje, urągające harmonii warstw, sprzyjają różnicowaniu się stylów. Stąd już jesteśmy o krok od historycznoliterackiej stratyfikacji sztuki słowa; nie ulega wszak wątpliwości, o czym była tu już wcześniej mowa, iż wstępem do literackości pojmowanej historycznie jest wielość, labilność, różnorodność form.

Byłbym jednak ostrożny w twierdzeniu, jakoby zawsze w empirii historycznoliterackiej, czyli we wszelkich faktycznych konstrukcjach artystycznych, w każdym porządku kompozycyjnym i w każdym utworze, nieodwołalnie musiało dochodzić do rozchwiania harmonii warstw. Skłaniałbym się raczej do poglądu, iż HARMONIA OWA ZNAJDUJE SIĘ W PERMANENTNYM STANIE ZAGROŻENIA, przy czym zarówno poetyka autorska, jak i style odbioru różnicują owe zagrożenia: od prawdopodobnych do bezspornych. Być może

<sup>70</sup> Świadczy to o akcentowanej tu już wcześniej konieczności rezygnacji z teorii dominanty, czyli jednego elementu, który rzekomo zawsze znajduje się na „szczycie” hierarchii w strukturze utworu; w KAŻDYM dziele znajdujemy z reguły kilka odmiennych porządków – „walczących” o „władzę”. Ważne jest wszakże i to, że poza granicami danego utworu rozpościera się „ocean” możliwości odrzuconych, pominiętych, niewykorzystanych, i właśnie to napięcie między syntagmatyką danego tekstu a paradygmatyką literatury mam na myśli, rozważając kwestię dysharmonii warstw.

niektóre utwory spełniają warunek harmonii warstw, podczas gdy większość powoduje jej destabilizację. Gdyby tak było w istocie, okazałoby się, że modelowa koncepcja budowy dzieła literackiego, jaką znamy z pism Ingardena, daje się przenieść na terytorium badań historycznoliterackich jako podstawa rozróżnień między ontologicznie „poprawną” a „wichrzycielską” postacią utworu. W rezultacie takiej translokacji ontologiczna poprawność okazuje się chwilowym, eksperymentalnym założeniem, a zarazem, jak sugerowałem, nastawieniem lekturowym badacza. Tego rodzaju nastawienia, niezależnie od tego, jak ocenimy ontologiczną teorię dzieła, w procesie lektury (zatem również w zapisie owego procesu) **POTĘGUJĄ WRAŻENIE LITERACKOŚCI**. Trudno przyjąć, iżby dramaturgia, wynikająca z konfrontacji schematu o ambicjach uniwersalistycznych z poetyką danego dzieła, była przez twórcę zamierzona i specjalnie wyreżyserowana (choć nie możemy wykluczyć takiego prawdopodobieństwa). Owa **SPOTĘGOWANA LITERACKOŚĆ** jako „wartość naddana” lektury profesjonalnej pozostaje kwestią artystycznej wrażliwości czytającego podmiotu, i dopóki nie staje się samowolną, bezpodstawną, pozbawioną oparcia w danym tekście interwencją w semantykę dzieła, zatem dopóki czytający nie narzuca utworowi obcych znaczeń, dopóty pozostaje w granicach interpretacji, która zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, ma charakter eksperymentalny.

### **Ontologia „modelu świata”**

Jedną z dziedzin, która w XX stuleciu inspirowała myśl modelującą, była cybernetyka – zorientowana semiotycznie. Poszukiwano w niej porządków wspólnych, pozwalających różne postaci semiozy opisywać tym samym językiem; w tym celu rekonstruowano ogólny mechanizm wymiany informacji, generowania znaczeń oraz sposobów ich dekodowania – niezależny nie tylko od stanu mowy werbalnej, ale i od niewerbalnych form komunikacji. Twórca nowoczesnej cybernetyki, Norbert Wiener, nazwał informację „wysepką w oceanie entropii”. Jurij Łotman, modyfikując myśl amerykańskiego uczonego, utrzymywał, że przedmiot materialny w procesie semiozy staje

się tekstem, gdy – wewnątrznie uporządkowany – wyznacza własną „ramę”, która odgranicza go od „nietekstu”, a ów „nietekst” to nic innego jak komunikacyjny chaos. Zarówno metafora Wienera, jak i Łotmana mówi o komunikatach „jako takich”, ukazanych w szerokim horyzoncie semiotycznym, bez szczególnych właściwości. Ani „wysepki” Wienera, ani „ramy” Łotmana nie da się mechanicznie, bez modyfikacji, przenieść na terytorium literaturoznawstwa. Jeszcze trudniej byłoby przyjąć, iż przedmiotem rekonstrukcji historycznoliterackiej mają być bezgraniczne „oceany entropii”, czyli domeny „chaosu”.

Warunkiem ocalenia uniwersalnej koncepcji tekstu, przy jednoczesnym włączeniu go w porządek artystyczny, jest – wedle Jurija Łotmana – takie spojrzenie na tekst, które pozwala odkryć w nim specyficzny MODEL ŚWIATA. Zauważmy: nadal mamy do czynienia z „ramą” przeciwdziałającą inwazji „chaosu”, lecz pojawia się też nowa opozycja: LITERACKI, ARBITRALNY, SUWERENNY, JEDNORAZOWY „MODEL ŚWIATA” – PRZECIWSZTAWIONY REALNOŚCI EMPIRYCZNEJ. Wsparciem dla tej idei mogłyby być liczne, wcześniejsze teorie literatury, zwłaszcza teorie fikcji literackiej, poczynając od kreacyjnych licencji *mimesis*, przez romantyczny mit poety-kreatora równego Bogu, aż do znaczących zastosowań słowa „świat” w konstruowaniu takich pojęć badawczych, jak „świat przedstawiony”, „świat poetycki”, „tekstowy świat”, „światy możliwe”.

Jak się zdaje, u podstaw takiego widzenia sztuki literackiej znajduje się psychologiczna osobliwość, której poświęciliśmy już nieco uwagi, zajmując się warstwowym modelem dzieła. Chodzi mianowicie o mechanizmy podzielności i niepodzielności uwagi, różnicujące nie tylko intensywność postrzegania, ale i – pośrednio – intensywność poczucia istnienia poszczególnych fenomenów Bytu. Podczas gdy Ingardena niepokoiła możliwość nadmiernej, nieproporcjonalnej koncentracji uwagi na jednej warstwie dzieła (kosztem innych), Łotman – bez niepokoju – mówi o sytuacji, gdy komponując albo dekodując pojedynczy utwór, koncentrujemy na nim uwagę tak silnie i niepodzielnie, jak gdyby nic poza nim (na zewnątrz jego ramy) w danej chwili nie istniało.

Ta perspektywa nie jest czystą spekulacją teoretyków. Psychologia twórczości, zarówno naukowa, jak i obiegowa, znajdzie wie-

le dowodów na rzecz tezy, iż wyłączenie świadomości spod wpływu zewnętrznego otoczenia i jej całkowite pochłonięcie przez „świat” tworzony utworu stanowi jeden ze stałych, niemalże archetypicznych obrazów twórczego natchnienia. Mówią o tym zwierzchni artyści (nie tylko pisarzy). Również psychologia recepcji, a i potoczna świadomość odbiorców – na „niskich”, np. dziecięcych, poziomach lektury – zna takie właśnie, bezalternatywne wyłączenia świadomości czytającego „ja” z otaczającej go rzeczywistości i niemal całkowitego pochłonięcia przez rzeczywistość literacką, konstytuującą się w procesie lektury. Mówi się wówczas o „pożeraniu” książek, o „zatrucaniu się” w świecie fantazji, fikcji, utopii, poetyckiej metafizyki etc.

„Świat zredukowany / jest bardziej skupiony”, pisał Tadeusz Różewicz.

Nierzadko, zwłaszcza w poezji, fragmentaryczność rzeczywistości literackiej sprzyja nowym konfiguracjom norm, a także nowym skupieniom bytów oraz osobliwym wynikaniom zjawisk. Dochodzi do przełamania wyobrażeń i poglądów oczywistych, banalnych, bezdyskusyjnych i do uformowania modeli jednorazowo aktywnych, obowiązujących w danym „świecie”, a co za tym idzie, wyróżniających ów „świat” spośród tysięcy innych<sup>71</sup>.

Na marginesie odnotujmy, iż niektóre poetyki – raczej rzadko – czynią z tej osobliwości spektakularny użytek, eksponując baśniowy, fantastyczny charakter świata literackiego (także filmowego czy teatralnego), gdy brak spodziewanych zjawisk, nieodzownych w naturze, staje się problemem bohaterów. W *Śmierci na gruszy* Witolda Wandurskiego – śmierć została uwięziona, unieruchomiona, nie może zatem pełnić własnej powinności, ludzie ani nie umierają, ani nie giną na polu walki. Staje się to powodem wielu niewiarygodnych

---

<sup>71</sup> Uznając „model świata” za podstawową wartość artystyczną utworu literackiego, translatologia (w niektórych nurtach) traktuje rekonstrukcję takiego modelu jako podstawową powinność tłumacza, a nieumiejętność jego ocalenia – jako jego grzech główny. Szczególnie energicznie, powołując się na Jurija Łotmana, myśl tę eksponuje Stanisław Barańczak w: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004.

konfliktów i absurdów. Z kolei koncept fabularny (*siuzet*, powiedzieliby Rosjanie) *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema polega na tym, że oto ludzkość została pozbawiona nienawiści. I to także ma swe rozmaite konsekwencje fabularne (oraz filozoficzne). Oryginalnym rozwinięciem owej szczególnej POETYKI ŚWIATA AMPUTOWANEGO jest sytuacja, gdy bohaterowie stopniowo zdobywają pewność, iż bytują w rzeczywistości sztucznej, a zatem niepełnej: niemożliwe są gesty, słowa czy zdarzenia, które nie zostały zaprojektowane w danym świecie – okazującym się często zaświatem<sup>72</sup>.

Zdecydowana większość dzieł literackich, także teatralnych czy filmowych, posługuje się konwencją świata amputowanego jako nieobligującą, przezroczystą, nieobjawioną postaciom fikcyjnym, a zarazem oczywistą dla realnego odbiorcy. I to zapewne dało impuls Łotmanowi do uznania jej za dostatecznie uniwersalną, czyli modelową.

Konsekwencją zarysowanej tu idei byłoby przyjęcie hipotezy, iż słowa i zdania, które konstytuują dany MODEL ŚWIATA, ustanawiają identycznie wyizolowany, zamknięty, suwerenny MODEL JĘZYKA. W jednym i drugim modelu aktywne są tylko niektóre, uobecnione w dziele, normy oraz fragmenty języka i elementy oraz prawa realnego świata.

W tym kierunku – na gruncie polskim – szły koncepcje Jerzego Faryny, stanowiące nie tylko teoretyczne rozwinięcie idei szkoły tartuskiej, ale także jej weryfikację w licznych studiach historycznoliterackich oraz w serii szczegółowych analiz pojedynczych dzieł. Artykuł *O języku poetyckim*<sup>73</sup>, a właściwie metodologiczny manifest młodego wówczas badacza, teoretyka i rusycysty, proponuje traktować język poetycki nie tyle jako „język w języku”, ile – by tak powiedzieć – „język wśród języków”, czyli taki kod, który w każdym utworze powołuje do istnienia suwerenny obraz świata: ściśle określony przez to, co o tym świecie (w danym języku) można, i wolno, powiedzieć, oraz to, czego powiedzieć się nie da – nie wykraczając

<sup>72</sup> Ten wątek będzie rozwinięty w rozdziale 7, w związku z fabułowtórczą energią przestrzeni w strukturze dzieł literackich.

<sup>73</sup> J. Faryno, op. cit.

poza dany wariant języka, w stronę wariantów innych, konkurencyjnych.

Jak to rozumieć? Jeżeli w jakimś tekście literackim nie ma interpunkcji – nie ma jej w języku tego tekstu; jeżeli nie ma wulgaryzmów – nie zna ich słownik danego utworu, a w konsekwencji cały ŚWIAT danego dzieła nie tylko obywa się bez wulgaryzmów oraz interpunkcji, ale wręcz „nie ma pojęcia” o istnieniu tego rodzaju form. Dotyczy to w równym stopniu procesów i norm regulujących zachowania postaci oraz zjawisk czasoprzestrzennych danego utworu. Jeżeli nie było powodów, by postaci w jakiejś opowieści doświadczyły głodu albo doznały zachwyty nad pięknem dzikiego pejzażu, lub jeżeli nawet słowem nie wspomniano ani o dramatach władzy, ani o atrakcjach wyższej matematyki, to – automatycznie, a zarazem nieodwołalnie – świat przedstawiony uformował się tu jako świat bez głodu, dzikiego piękna, wyższej matematyki i władzy.

Jak pisałem w *Punkcie wyjścia*, omawiając relację między impulsem emocjonalnym a naukowym w formowaniu się obrazów literatury i literackości, każda nowa idea teoretycznoliteracka ma własną – bezpośrednią lub potencjalną – tradycję, własne „brudnopisy” czy zarysy: już to we wcześniejszych refleksjach nad sztuką pisarską, już to w obyczajach uczestników komunikacji literackiej. Krytycy teorii Ingardena wskazywali na literackie, realistyczne oraz symbolistyczne źródła takich kategorii, jak miejsca niedookreślenia (realizm) i jakości metafizyczne (symbolizm)<sup>74</sup>. Nie inaczej mają się sprawy z rekonstruowaną tu ideą, którą – w opozycji do znanej koncepcji Umberta Eco – można by nazwać ideą DZIEŁA ZAMKNIĘTEGO. Owo zamknięcie oznacza, iż język danego utworu stanowi zarazem jego ostateczny i jedyny metajęzyk. A tekst danego dzieła staje się jedynym jego metatekstem. Nie da się zatem, nie fałszując literackiego „świata”, celnie i trafnie ów „świat” uobecnić, wyrazić i skomentować, jak tylko przez jego tekst czytany w kolejności raz na zawsze ustanowionej przez autora: od pierwszego do ostatniego wyrazu. Wszelkie parafrazy, streszczenia, tłumaczenia intralingwistyczne powodują zmia-

---

<sup>74</sup> Zagadnienie to omawiam w książce *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997, s. 142.

nę obydwu modeli – przy czym muszą to być zmiany „na gorsze”, w tym sensie, że konstytuują OBCE MODELE JĘZYKA I ŚWIATA. Nie po to twórca wybrał słowa oraz uszeregował je w takiej, a nie innej kolejności, rozmieścił intonacje, rozdysponował tropy, zbudował syntagmy, pewne informacje wypowiedział wprost, a znów inne zasugerował lub zataił, ujawnił, by tę jedyną, niepowtarzalną sieć relacji należało zastępować jakąkolwiek inną, przy pomocy innych repertuarów i chwytów niż te, które się w danym utworze znalazły. Tak rozumował Lew Tołstoj, który na pytanie, co chciał powiedzieć, pisząc *Annę Kareninę*, odmówił komentarza, doradzając jej ponowne przeczytanie: wszak „powiedział” całą powieść, słowo w słowo i słowo po słowie.

Podobnie rozumują ci, którzy podważają sens interpretacji, z natury rzeczy – ich zdaniem – niezdolnej do wniknięcia w „środek” dzieła. Piśmiennictwo zna niemało świadectw zajmującej nas tutaj postawy. Jednym z jej nowszych manifestów stała się bajka Zbigniewa Herberta *O tłumaczeniu wierszy*:

Jak trzmiel niezgrabny  
 siadł na kwiecie  
 aż zgięła się łodyga wiotka  
 przeciska się przez rzędy płatków  
 podobnych słownikowym kartkom  
 do środka dąży  
 gdzie aromat i słodycz jest  
 i choć ma katar  
 i brak mu smaku  
 jednak dąży  
 aż bije głową  
 w żółty słupek

i tu już koniec  
 trudno wniknąć  
 przez kielich kwiatów  
 do korzeni  
 więc trzmiel wychodzi  
 bardzo dumny  
 i głośno brzęczy:



byłem w środku  
 tym zaś  
 co mu nie całkiem wierzą  
 nos pokazuje  
 z żółtym pyłem<sup>75</sup>

Co prawda, ani Łotman, ani Jerzy Faryno nie kwestionują tak ostentacyjnie<sup>76</sup> uprawnień interpretatora, zwłaszcza iż sami dokonują brawurowych włamań do zamkniętych literackich światów. Warto jednak zauważyć, że w swych analizach nie skupiają się na parafrazie myśli przewodniej utworu, ale na rekonstrukcji rządzących nim praw. Wierność autorskiej koncepcji oznacza dla nich, zwłaszcza dla Łotmana, wierność autorskiemu językowi. Stąd też w polemikach oraz programach artystycznych twórców Łotman poszukuje nowych kształtów poetyki, z których potem tworzy własne badawcze modele. W jego książkach literaturoznawczych, takich jak *Wykłady z poetyki strukturalnej*, *Struktura utworu artystycznego* czy *Analiza utworu literackiego*, do rzadkości należą przytoczenia sądów zaczerpniętych z prac uczonych kolegów po piórze; autorytetami w rozumieniu sztuki literackiej są tu Johann Wolfgang von Goethe, Puszkina, Aleksander Błok, Borys Pasternak, Włodzimierz Majakowski<sup>77</sup>.

Prowadzi to do jeszcze jednej, znamiennej konsekwencji, a mianowicie do rewizji stereotypu, który każe stawiać ZNAK RÓWNIANIA MIĘDZY POETYCKOŚCIĄ A METAFORYCZNOŚCIĄ. Metafora, by została jako metafora rozpoznana, wymaga weryfikacji wobec wiedzy

<sup>75</sup> Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, s. 66–67.

<sup>76</sup> Czytając początek bajki Zbigniewa Herberta, można zrazu sądzić, iż celem jest tu jedynie ośmieszenie bezsensownego uporu „niezgrabnych” interpretatorów, którym natura poskąpiła daru odczuwania poetyckich smaków i piękności; lecz w końcu okazuje się, że choć można od biedy precyzyzować się przez „słownikowe kartki”, to „dążenie do środka” wiersza musi być skazane na porażkę, skoro krytykowi „trudno wnikać / przez kielich kwiatów / do korzeni”. Tym sposobem zostaje podważony sens wszelkiej egzegezy („tłumaczenia”) wierszy.

<sup>77</sup> Jest to jedna z ważniejszych różnic między strukturalizmem szkoły moskiewsko-tartuskiej a francuskim czy amerykańskim poststrukturalizmem, który nierzadko w swych „literaturoznawczych” dywagacjach obchodzi się bez jakichkolwiek odwołań do konkretnych literackich tekstów.

o świecie realnym (w relacjach podobieństwa albo przyległości) oraz wobec pól semantycznych języka naturalnego. Skoro jednak dostęp do tych pól, i do tej wiedzy, musimy – w zgodzie z twierdzeniem Łotmana – uznać za całkowicie odcięty, pozostaje traktowanie wszystkich słów danego dzieła jako jednoznacznych i dosłownych – przynajmniej w pierwszym czytaniu danego utworu. Jeżeli w wierszu Juliana Przybosa *Z błyskawic* czytamy:

i bury upiór pociągu zabłąkanego w sygnale  
przywalony horyzontem dymił i błyskał spod darni<sup>78</sup>

– to powinniśmy przyjąć, zgodnie z tezami Łotmana i Faryny, iż znajdujemy się w świecie, w którym horyzonty mogą – dosłownie – przywalać upiory pociągów, i że niekiedy upiór pociągu zabłąka się tutaj we własnym sygnale, aby potem – najprawdziej – spod darni dymić i błyskać... Takie są (jednorazowe) normy *Z błyskawic* Przybosa. Metaforyczność konstituuje się jako baśniowość, zatem jako niemetaforyczność<sup>79</sup>, przy czym baśń poetycka Przybosa, postrzegana w zgodzie z konstytucją tego świata, jest (powinna być dla czytelnika) równie wiarygodna, jak pejzaż z lokomotywą parową, w realnym świecie, opisywany polszczyzną potoczną. Zarazem przecież, i to jest najistotniejsze w omawianej teorii dzieła, baśniowy świat poezji nie jest sprowadzalny do świata znanego z doświadczenia potocznego. Gdyby finałem lektury miała być demetaforyzacja języka *Z błyskawic*, a w rezultacie zamiana baśni na oczywistość, czyli przekład z niezwykłości na zwykłość, trudno byłoby uzasadnić cel wynalazczości artystycznej poety. Literatura tym się różni od zagadki czy krzyżówki, że byty przywołane w metaforze – rozszyfrowane nie „znikają” z pola widzenia, trwają nadal w świecie dzieła, nie „na niby”, lecz naprawdę.

<sup>78</sup> J. Przybós, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, red. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. 35.

<sup>79</sup> Zob. w tej kwestii bardzo interesujące rozważania Teresy Dobrzyńskiej w szkicu *Metafora w baśni*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1973, s. 171–188.

Rozwijając dalej myśl Łotmana, należałoby przyjąć, że TEN SAM TEKST LITERACKI, WYPOWIEDZIANY W BEZPOŚREDNIEJ ROZMOWIE I ZAMKNIĘTY W RAMIE LITERACKIEGO UTWORU, NIE JEST TYM SAMYM TEKSTEM. Różnice okazują się tym poważniejsze, im wyraźniej dany tekst w komunikacji potocznej określa się jako trop, zwłaszcza metafora substytucyjna, peryfrazą, hiperbola, litota, ironia etc. W komunikacji potocznej nieco dziwne, ale w pełni prawomocne i prawdopodobne byłoby życzenie (wołanie, błaganie): „Jeszcze mi nie bądź. / Jeszcze mi się zdawaj”. Załóżmy, iż realnym, bezpośrednim adresatem byłby drugi człowiek. (Choć mogłoby to być jakieś zjawisko przyrody). Otóż wypowiadając lub słysząc tego rodzaju życzenie, nie mielibyśmy wątpliwości, iż jego spełnienie wykracza poza ludzkie możliwości – nie jest możliwe bez interwencji Losu, Boga, Siły Wyższej (domyślnych adresatów cytowanej apostrofy). Konkretna sytuacja decydowałaby o tym, czy odczytalibyśmy te słowa patetycznie, hiperbolicznie, ironicznie, ludycznie: tak czy inaczej metaforyczny cudzysłów musiałby się pojawić.

Gdy jednak przytoczony wyżej tekst jest tekstem wiersza – jego status semantyczny zmienia się radykalnie. W identycznie brzmiącym wierszu Urszuli Kozioł, różniącym się od analizowanej tu przed chwilą wypowiedzi podziałem na wersy (oraz wynikającymi z tego efektami rytmicznymi: tokiem tonicznym):

Jeszcze mi nie bądź.  
Jeszcze mi się zdawaj<sup>80</sup>

– adresatem apostrofy nie mogą być Siły Wyższe. Nie ma o nich mowy, zatem nic nie jest w stanie powołać ich do istnienia w świecie tego liryku. Poza dwojgiem ludzi nie pojawiły się – w żadnym słowie – inne moce, które miałyby jakikolwiek wpływ na ludzkie poczynania i odczucia. Tutaj człowiek egzystuje wyłącznie wobec drugiego człowieka. Zatem o tym, jak człowiek jest przez swego partnera postrzegany, decyduje on sam. Gdy zechce, może „być” albo może „się zdawać”, przy czym nie tylko zdawać się, ale i być lub nie być moż-

<sup>80</sup> U. Kozioł, *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999, s. 89.

na w tym świecie tylko i wyłącznie komuś, jakiemuś MU, ściślej: MI, „ja” lirycznemu miniatury Koziół. Jest to subtelna, zarazem znacząca, modyfikacja reguł mowy potocznej. W mowie potocznej wyrażenie „bądź mi” (albo „nie bądź mi”) wymaga określenia roli: mówimy „bądź mi” czy „nie bądź mi” powiernikiem, przyjacielem, mistrzem, sędzią etc. („a z kobiet – dużą blondyną Ty bądź”, śpiewał w *Kabaracie Starszych Panów* marzyciel stęskniony miłości). W zamkniętym świecie analizowanej miniatury chodzi o rzeczywiste istnienie – we wszelkich możliwych rolach, istnienie zależne od woli drugiego człowieka. Co wynika z lektury nastawionej na dosłowność? Radikalny antropocentryzm, obdarowanie miłości, kochającego człowieka, mocą nieznaną poza poetycką „ramą”.

Ograniczenie metaforyczności, co parokrotnie podkreślałem, dotyczy form substytucyjnych lub porównaniowych, czyli zamienników, które wymagają posiłkowania się słowami i wyrażeniami spoza tekstu danego utworu. Nie dotyczy natomiast, jeśli trafnie odczytuję myśl Łotmana, metaforyki interakcyjnej. Napięcie semantyczne między słowami obecnymi w tekście – jest napięciem wewnętrznym, nie niweczy ramy, przeciwnie: potęguje się, konstytuując jedyne w swoim rodzaju, literacki „świat”. Nie dziwi przeto uwaga Łotmana, że w literaturze, zwłaszcza nowszej, metaforą mogą stać się dwa dowolne, sąsiadujące ze sobą wyrazy. Rozumowanie Łotmana dowodnie świadczy o tym, iż dla historyka literatury jedna tylko, uniwersalna perspektywa okazuje się bezużyteczna. Została, owszem, wyznaczona po to, byśmy potrafili zidentyfikować dany tekst jako literacki, czyli chroniący własną ramą JAKIŚ model JAKIEGOŚ świata przed roztopieniem w chaosie. Ale – wobec jakich porządków czy paradygmatów miałby się ów model określić? To nie może być bezbrzeżne *mare tenebrarum*, całkowicie amorficzne i doskonale pozbawione możliwości zakomunikowania czegokolwiek. By o „modelu świata” jakiegokolwiek utworu, o *Eneidzie*, *Eugeniuszu Onieginie* czy *Stu latach samotności* dało się cokolwiek powiedzieć, perspektywa uniwersalna musi spotkać się z perspektywą historyczną, odgradzającą „świat” danego dzieła już nie od totalnego chaosu, lecz od wcześniejszych, innych „światów” literackich oraz sposobów ich modelowania. Od tradycji? Owszem, ale i to nie wystarcza. Samo

postrzeżenie „światów” literackich, możliwych lub niemożliwych, nie da się (Łotman wiedział o tym doskonale) zredukować do literatury, wymaga ono jeszcze innej wiedzy, innych niż literackie kontekstów, innych metafizyk, gdyż bez nich pojęcia „świata” nie da się napełnić zrozumiałym, historycznie zmiennym sensem.

Sprawdzeniem faktycznej więzi między wysoką abstrakcją a historycznym konkretem pozostaje w takich wypadkach porządek interpretacji pojedynczych dzieł. Oto Łotman w wierszu Włodzimierza Majakowskiego *A wy mogli by?* najpierw rekonstruuje relacje wewnętrzne między podmiotem a adresatem zbiorowym, w których zarówno „ja”, w tym wypadku „ja” artyści, jak i „wy”, w tym wypadku „wy” to publiczność, wydają się elementami historycznie nienacechowanego modelu (człowieczego) „świata”. Uniwersalną istotą owego modelu jest odwieczne przeciwstawienie artysty – ogółowi, ukazanie twórcy jako innego niż ogół odbiorców. Natychmiast jednak badacz zwraca uwagę na to, że dramaturgia *A wy mogli by?* polega na konfrontacji dwóch, historycznie określonych idei owej „inności”. Idea starsza mówi o wtajemniczeniu artysty w świat wartości wyjątkowych, wyższych, niedostępnych ogółowi. Poeta-futurysta liczy na to, że w lekturze wiersza pojawi się oczekiwanie na kolejny, wielokrotnie w sztuce poprzedników wykorzystywany kontrast między wartościami „wysokimi” i „niskimi” – po to, by stereotyp można było skutecznie rozbroić. Twórca nowych czasów nie powtarza dawnych gestów. Jest tym, kto „niskie” potrafi przemieniać w „wysokie”; brzydotę poplamionych obrusów, estetyczną trywialność tanich posiłków, bylejąkość tandetnych wywieszek sklepowych, szarość rynien, tak oczywistych w każdym mieście, że niezauważalnych – umie unieść do rangi objawienia.

Tak oto charakteryzując świat liryku Majakowskiego<sup>81</sup>, badacz musiał „wydostać się” z zakłętą kręgą własnej teorii tekstu, przekroczyć „ramę”, by otworzyć „świat” utworu na historię, tu – na dzieje starszych i nowszych aksjologii, których próżno by szukać w totalnym „chaosie”.

---

<sup>81</sup> J. Łotman, *Analiz poietycznego teksta. Struktura стиха*, Leningrad 1972, s. 87–89.

Jeżeli nawet imperatyw ten nie jest odczuwalny w trakcie intensywnego czytania, to staje się psychologiczną realnością w momentach „wychodzenia” świadomości „na zewnątrz” utworu, w przerwach lub po zakończeniu lektury.

Zauważmy, iż semiotyczna koncepcja tekstu, podobnie zresztą jak inne idee ontologiczne, zakłada jednorazowy, momentalny akt komunikacji, podczas gdy obcowanie z literackim konkretem, zwłaszcza z jego postacią pisemną, nie musi być ani momentalne, ani bezpowrotne. Zarazem przecież wystarczy próba oddalenia się od czystej achronii, a znieruchomiały, abstrakcyjny model – w dowolnym „dzianiu się” komunikacyjnym (więc i autokomunikacyjnym) – uobecnia się w grze elementów i porządków dzieła: o (chwilową bodaj) dominantę.

Zwłaszcza czytanie badawcze wymaga wielokrotnych powrotów do poszczególnych wyrazów, zdań, strof czy akapitów, a każda taka sekwencja wznowień lekturowych otwiera „świat” wypowiedzi literackiej na coraz liczniejsze porządki zewnętrzne i w coraz mniejszym stopniu to, co znajduje się za ramą dzieła, przypomina ocean entropii czy jakieś inne, niepojęte *mare tenebrarum*. Przystajemy mówić o chaosie, mówimy o paradygmatach.

Czy to znaczy, iż teoretyczna idea dzieła zamkniętego, dzieła jako „modelu świata” oraz „modelu języka”, w którym dosłowność góruje nad metaforycznością, jest błędna, a wszelkie – przytaczane – na jej korzyść argumenty należy odrzucić? Otóż nie. ANTYNOMIE MIĘDZY ZEWNĘTRZNYM OTOCZENIEM DZIEŁA POSTRZEGANYM RAZ JAKO CHAOS, KIEDY INDZIEJ JAKO PORZĄDEK, MIĘDZY ZAMKNIĘCIEM A OTWARCIEM LITERACKIEJ „RAMY”, MIĘDZY DOSŁOWNOŚCIĄ A METAFORYCZNOŚCIĄ JĘZYKA POJEDYNCZEGO UTWORU, MIĘDZY BLOKADĄ DLA PARAFRAZ A NASTAWIENIEM NA PARAFRAZĘ ETC. POTWIERDZAJĄ ORAZ WZBOGACAJĄ TEZĘ O SPRZECZNOŚCIOWEJ – MODELOWO UNIWERSALNEJ – NATURZE LITERACKOŚCI.

## ROZDZIAŁ 2

# Paradygmaty literackości

*Historia systemu jest systemem.*

Jurij Tynianow, Roman Jakobson, *Problematyka badań literatury i języka*

Gdy w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych – pisząc rozprawę doktorską o dwujęzyczności Brunona Jasińskiego – zajmowałem się futuryzmem, hasła tego kierunku, tak zachodnio-, jak i wschodnioeuropejskiego, a także polskiej mutacji krakowskiej oraz warszawskiej, hasła kierowane zrazu przeciw tradycji artystycznej, a potem przeciw autonomii literatury – traktowałem pobłażliwie jako nieszkodliwą zabawę na peryferiach kultury. Wiedziałem przecież, że *futurum* futurystów, będące moją terażniejszością, nie potwierdziło anarchystycznych wizji i programów, gdyż poezja – wbrew temu, co głosił Bruno Jasiński w 1921 r. – jaskrawo różni się od „jedynej. dwudziestoczworgodzinnej. wiecznie nowej”<sup>1</sup> kroniki wypadków w gazecie codziennej. Rozwój piśmiennictwa nie tylko nie potwierdzał, ale wręcz szydził z idei Włodzimierza Majakowskiego (z czasów LEF-u), iż poezja jako „rozwiązywanie zadań językowych” utożsamia się z wszelkimi innymi zadaniami tego typu, że ma ten sam sens i ten sam stopień trudności, co reklama towarów „rzucanych” na półki moskiewskiego GUM-u czy agitka wzywająca do „czynu społecznego”, wszystkie bowiem zadania tego typu – upierał się autor *Pluskowy* – są identyczne, gdyż wszystkie są z natury tendencyjne oraz usługowe wobec ideologii. Nawet, powiadał, tęskny liryk miłosny Michaiła Lermontowa *Wychodzę samotny na drogę* ma cel swoiście „agitacyjny”: stanowi zaproszenie niewiast do wspólnych spacerów. Tymczasem literatura polska wciąż przeżywała ulgę wyzwolenia spod dykta-

---

<sup>1</sup> B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 74.

tury ideologii – i na tym tle hasła burzycieli muzeów miały już tylko, i to dla nielicznych, wartość muzealną.

Podczas gdy jednak LIKWIDACJĘ LITERATURY w literackich dziełach futurystów można było traktować jako jedną z artystycznych fikcji, a sądom likwidatorskim przypisywać status *quasi*-sądów, to analogiczne idee, głoszone przez filozofów, wymagają poważniejszego namysłu. Gdy powiada Umberto Eco, komentując pewną myśl Rolanda Barthes'a, iż w perspektywie wyznaczonej przez francuskiego myśliciela „literatura (powiedzmy raczej: każdy przekaz artystyczny) rysowałaby w OKREŚLONY SPOSÓB PRZEDMIOT NIEOKREŚLONY”, ten paradoks skłania albo do odpowiedzi wyrażonej w podobnej retoryce, albo do „pracy od podstaw”<sup>2</sup>. Czym my się w końcu zajmujemy: literaturą czy „literaturą”? (Pojawiający się w tekstach dzisiejszych teoretyków co jakiś czas cudzysłów stanowi sygnał ironicznego dystansu lub deprymującej niepewności). Jeżeli ten cudzysłów pozostanie w nazwie przedmiotu badań naszej dyscypliny, „literaturą” okażą się teksty, których nie uwzględniały (tradycyjne?) kompendia literaturoznawcze. W obszarze „literatury” znalazłyby się – obok liryków Wisławy Szymborskiej, opowiadań Witolda Gombrowicza czy komedii Sławomira Mrożka, na równych z nimi prawach – sprawozdania dyplomatów, protokoły z przesłuchań policyjnych, wywiady udzielane dziennikarzom przez tzw. osoby publiczne, zbiory listów prywatnych, a pewnie i urzędowych, szpitalne historie choroby, podręczniki z historii, socjologii czy psychologii, a wreszcie i prace samych literaturoznawców. Zresztą tryb warunkowy nie jest tu konieczny: w tym kierunku zmierzają niektóre doktryny. Ich argumentów nie chcę ani przyjąć, ani zbagatelizować.

## Literatura jako paradygmat

W rozdziale 1 główny temat dociekań stanowiła literackość funkcjonująca w granicach pojedynczego przekazu językowego. Jej ak-

---

<sup>2</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 27 (przypis 2).



tywność regulują struktury wewnątrztekstowe, które Roman Jakobson nazywa syntagmatycznymi. Jak wiadomo (z elementarza teorii znaku), struktury owe, żeby znaczyć – a więc także znaczyć sprzecznościowo – wymagają licznych odniesień zewnątrztekstowych. Określają się nie tylko wobec paradygmatów sztuki słowa, ale i w odniesieniu do innych – ukonstytuowanych w obyczajach mowy, w gramatykach komunikacji potocznej, w retorykach ideologicznych, w mitologiach światopoglądowych, w tradycjach narodowych etc. Paradygmatem fundamentalnym, uformowanym na zewnątrz pojedynczego dzieła – chroniącym dawne i nowe, aktywne i zanikające „pomysły na literackość”, pozostaje mimo to literatura postrzegana już to jako koherentny system, już to jako nagromadzenie systemów, różniących się między sobą zarówno typem specjalizacji, jak i stopniem skodyfikowania. Posługując się terminami geometrycznymi, wykorzystywanymi w eksperymentach psychologicznych, można powiedzieć, że pojedynczy utwór jest w tym układzie FIGURĄ, a poetyki historyczne, tradycje gatunkowe, normy stylistyczne, kanony i antykanony literatury danego narodu lub danego regionu kultury światowej itp. stanowią TŁO.

Jedno warunkuje drugie, jedno i drugie stanowi pełnoprawny obiekt naukowej rekonstrukcji, analizy, a zarazem – w praktyce – raz jedno, raz drugie bywa w badaniach faworyzowane lub marginalizowane. Badanie struktur literackości, generujących znaczenia pojedynczego przekazu, czyli: powołujących w nim do życia przesłania, organizujących czasoprzestrzenie i kody wewnętrzne, regulujących postaci brzydoty i piękna, w niektórych gatunkach literaturoznawstwa wydaje się wystarczające. Przy pomocy „bliskiego czytania” da się przeświecić nie tylko utwory osobne, ale i różnorodnością egzegez wypełnić opis twórczości autora, kronikę poczynań literackich: grupy, szkoły, pokolenia, okresu, epoki, a wreszcie zobrazować ciąg dziejów literatury jakiegoś obszaru. Są w literaturoznawstwie próby takich właśnie przedsięwzięć – stroniących od zajmowania się programami historycznoliterackich „izmów” czy innych autonomicznych porządków. Zarazem przecież owe porządki zewnętrzne są równie faktyczne, dają o sobie znać w historii kunsztów, tłumaczą i determinują teksty pojedyncze oraz decyzje pisarzy, a najważniej-

że jest to, że ich granice mogą, ale bynajmniej nie muszą pokrywać się z granicami tekstów poszczególnych, ich dyrektywy nie zawsze spełniają się całkowicie w poetykach tekstów, mogą się w nich przecinać, budować napięcia, tracić lub zdobywać wyrazistość i jednocześnie ewoluować jako byty suwerenne. Z tego powodu nieodzowna jest zmiana „w scenach naszego widzenia” – odwrócenie relacji figury i tła – i postawienie nowego pytania: o wyznaczniki LITERAC-KOŚCI ZEWNĄTRZTEKSTOWEJ, zmagazynowanej zarówno w konwencjach tradycji, jak i na bieżąco modyfikowanej w kolejnych terażniejszychościach literatury *in statu nascendi*.

### Literatura wyczuwalna

A przecież umiemy wskazać dowody lub choćby tylko symptomy aktywności reguł porządkujących magazyny literackich tekstów. Dowolny system znakowy jest dwoisty, uobecnia bowiem – jednocześnie – swą postać przedmiotową oraz podmiotową. Przedmiotową, czyli empiryczną faktyczność systemu rozpoznajemy w działaniu, „wyczuwając” obowiązujące w nim procedury – jako gotowe, ustanowione wcześniej i bez naszego udziału, STAWIAJĄCE OPÓR (to ważne!) i strzegące poprawności ich użytkowania. Opór materii komunikacyjnej – najdotkliwiej doświadczany przez początkujących pisarzy oraz początkujących czytelników, debiutujących badaczy, kształcących swe umiejętności wykonawców literatury pięknej, adeptów teatru, czeladników sztuki recytacji etc. – stanowi tu dowód koronny. Jest to opór tego samego rodzaju, jaki uczącym się stawia gramatyka języka obcego albo retoryka wyspecjalizowanych subkodów mowy ojczystej, albo normy skodyfikowanej etykiety, albo – w świecie elektroniki – procedury nieodzowne dla obsługi internetu. Kultura jest nie tylko kolektywną pamięcią, jak utrzymywał Jurij Łotman. KULTURA JEST TAKŻE JEDNOSTKOWĄ I ZBIOROWĄ (SAMO)EDUKACJĄ. Uczymy się jej kodów i procedur przez naśladowanie zachowań użytkowników bardziej doświadczonych, biegleszych w działaniach komunikacyjnych. Konserwatywny – z naszego punktu widzenia – charakter tak postrzeganych systemów skłania

nie tylko do edukacyjnej pokory, może bowiem także, a nawet powinien, prowokować do inicjatyw reformatorskich (albo zgoła burzycielskich).

Dopóki dany system komunikacyjny daje o sobie znać przez stawiany jego użytkownikowi opór, a ów opór bywa pokonywany naśladowniczo albo buntowniczo, dopóty WYCZUWALNA TOŻSAMOŚĆ owego systemu wydaje się bezdyskusyjna (subiektywnie). Chodzi zarówno o subiektywne „chwile pewności” (sugestywna formuła Mariana Stali), jak i przeświadczenia licznych zbiorowości, a zwłaszcza instytucji, które literaturze zawdzięczają swój byt.

Jurij Łotman, omawiając miejsce zjawisk artystycznych wśród systemów modelujących, zrezygnował z natychmiastowego podania własnej definicji dzieła sztuki, zakładając, że dla podjęcia wstępnych prac badawczych wystarczające okaże się wyobrażenie intuicyjne, pozwalające oddzielić sztukę od niesztuki. Ta decyzja, podjęta gwoźli ascezy wywodu, upewnia mnie w przekonaniu, że między spontanicznym czy intuicyjnym postrzeganiem sztuki a jej wytlumaczeniem naukowym nie musi dochodzić do konfliktu, można bowiem, a niekiedy wręcz trzeba – na pewnych etapach rozważań – odwoływać się do potocznego „wycucia” (zwłaszcza że ono to właśnie w szerokiej praktyce komunikacji literackiej odznacza się największą aktywnością).

Właśnie dlatego, że z uniwersum twórców językowych potrafimy wyczuć fenomeny literackie, możemy w mowie potocznej dyskutować o takich zjawiskach społecznych – i uczestniczyć w nich – jak kultura literacka, życie literackie, komunikacja literacka, środowisko literackie (twórców), wreszcie publiczność literacka (odbiorców). Bez norm odróżniania i odgraniczania literatury od innych postaci mowy nie funkcjonowałyby regulaminy urzędów stojących na straży prawa autorskiego (a w niektórych ustrojach społecznych – uprawnienia instytucji strzegących publiczność przed brawurą autorskich zachcianek); uległyby zamazaniu sens praktyczny statutów pisarskich stowarzyszeń twórczych i utraciłyby czytelność warunki, jakie musi spełniać dorobek nowo przyjętych członków; poznikałyby rubryki czy działy w zapowiedziach wydawniczych; rozsypałyby się systemy katalogowania książek w zbiorach bibliotecznych oraz zasady

ich porządkowania w księgarniach; rozgardiasz zapanowałby w kanonach lektur szkolnych i akademickich, również wybory lekturowe czytelników, dyskusje krytyków, poczynania badaczy, a wreszcie – od czego w gruncie rzeczy należałoby zacząć – strategie autorów zagubiłyby w totalnym zamieszaniu jakikolwiek punkt odniesienia, stając się całkowicie bezużyteczne. Dodajmy, iż fundamentalne reguły komunikacji literackiej odznaczają się zdumiewającą żywotnością nie tylko w warunkach pokoju, ale także w czasach wojennych oraz w stanach zniewolenia, gdyż – ponosząc dotkliwie nieraz straty – zachowują odporność wobec dewiacji życia społecznego i są zdolne do przetrwania także tam, gdzie kultura zostaje podporządkowana agresywnym, „wszystkożernym” ideologiom, wiarom czy światopoglądom. Represje polityczne, przymusy wyznaniowe, fobie nacjonalistyczne, kapryśne hierarchie mody, dyktaty wolnego rynku wymuszają na środowiskach literackich rozmaite strategie obronne – i heroiczne, i serwilistyczne – nie powodują jednak zmian systemowych, które unicestwiałyby rudymetarną tożsamość sztuki literackiej i komunikacji literackiej.

Naszkicowany wyżej system zależności, charakterystyczny dla XX stulecia, owszem, zmienia się (trudno z tak bliskiej odległości orzec: gruntownie czy tylko spektakularnie), w galopujących transformacjach wytraca, marginalizuje lub wymienia pewne elementy i jakości, reorientuje kierunki rozwoju, odwraca hierarchie, zaciera stare granice i wytycza nowe. Zwracali na to uwagę krytycy i badacze z kręgu rosyjskiej szkoły formalnej. Sprzymierzeni z kierunkami awangardowymi, nastawieni na artystyczny eksperyment, ceniący brawurową innowacyjność sztuki słowa, która – „policzkując” gusta ogółu – wydawała się radykalnie zmieniać dotychczasowe normy oraz formy, poszukiwali kategorii bardziej niż „literatura” jednoznacznych, a jednocześnie wrażliwych na historię. Obcujemy nie z pozaczasową, niczyją, abstrakcyjną literaturą – dowodził Jurij Tynianow – lecz z jej konkretnymi reprezentacjami. Wszelkie „ścisle, statyczne definicje” literatury, pisał w 1924 r., „rozbija fakt ewolucji”. Dzieje się tak dlatego, iż owe definicje bezustannie

zderzają się z żywym FAKTEM LITERACKIM. O ile coraz trudniej jest podać stałe OKREŚLENIE LITERATURY, to każdy współczesny danej epoce czytelnik wskaże wam palcem: oto FAKT LITERACKI. Powie, że to nie wiąże się z literaturą, jest natomiast faktem życia codziennego poety; to zaś, przeciwnie, jest właśnie faktem literackim. Jeśli rozmawiamy z kimś starszym, kto przeżył jedną, dwie albo więcej rewolucji literackich, powie, że w jego czasach takie czy inne zjawisko nie było faktem literackim, a teraz się nim stało – i odwrotnie<sup>3</sup>.

Trudno przeciwstawić jakąkolwiek racjonalną myśl przeświadczeniu, iż piśmiennictwo artystyczne MUSI SIĘ ZMIENIAĆ, taka jest bowiem konieczność wszelkich obszarów kultury i cywilizacji. Nadto jeszcze powinnością literatury jest DĄŻENIE DO ZMIAN, i to nie tylko w nurtach nowatorskich, ale także w konwencjach pielęgnujących więź z tradycją. Literatura – dziedzina twórczości – jako całość jest zobligowana do AUTORENOWACJI, niezależnie od tego, czy procesy te polegają na gwałtownym rozstaniu z kanonami przeszłości, czy na kontynuacji dawnych postaci artyzmu<sup>4</sup>. Zgoda na ciągłość konwencji, a nawet zgoda na wtórność, która objawia się w manifestacyjnym korzystaniu z gotowych fragmentów dzieł dawnych, nieodmiennie generuje nowe fenotypy – tak czy inaczej rozpoznawalne, tak czy inaczej odmienne od eksploatowanych wzorców, choćby się miały różnić między sobą tylko kolejnością słów. Jeżeli potrafimy owe transformacje dostrzec i opisać, to dlatego, że systemem odniesienia pozostaje dla nas układ trwałych znaczeń „literatury”.

Skoro tak, z eksplikacją owych trwałych znaczeń nie powinno być kłopotów. A tymczasem kłopoty są – i to gigantyczne! Oto z chwilą gdy sięgamy po definicje „literatury”, studiujemy jej teorie, im bardziej specjalistyczne, tym większą odznaczające się różnorodnością, tracimy poczucie jego tożsamości.

---

<sup>3</sup> J. Tynianow, *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, w: idem, *Fakt literacki*, red. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978, s. 19.

<sup>4</sup> Na ten temat piszę szerzej w pracy *O nowatorstwie*, „Wykłady Schopenhauerowskie. Wykład I”, Gdańsk 2004.

## Rozstaje leksykograficzne

Powikłania zaczynają się już na poziomie leksykograficznym. Dzieje się tak dlatego, że znaczenia wyrazu „literatura”, a zwłaszcza jej systemowej tożsamości, NIE OKREŚLA JEDEN TERMIN, LECZ ROZGAŁĘŻONY PARADYGMAT TERMINOLOGICZNY<sup>5</sup>. U jego podstaw znajduje się seria nazw i wyrażeń wobec „literatury” zastępczych lub z nią spokrewnionych, podobnie jak to ma miejsce z zamiennikami „literackości”, które były już – z innych wszelako powodów – wyszczególniane w *Punkcie wyjścia*. Nazwę „literatura” często zastępują jej synonimy lub peryfrazy: „sztuka słowa”, „sztuka literacka”, „piśmiennictwo artystyczne”, „domena kunsztów werbalnych”, „ogół językowo-artystycznych dążeń oraz doświadczeń człowieka”. Mniejsza z tym, gdy w grę wchodzi tylko okoliczności stylistyczno-krasomówcze. Ekwiwalenty podstawowych terminów z paradygmatu „literatury” – w dbających o „wygląd” konwencjach pisarstwa literaturoznawczego – mają głównie przeciwdziałać stylistycznej monotonii tekstu, jeżeli powraca się w nim bezustannie do tego samego tematu. Ponieważ jednak, jak twierdzą lingwiści, synonimy stuprocentowo ekwiwalentne nie istnieją, w każdym z nich dochodzi do większej lub mniejszej reorientacji znaczenia, przy czym w zajmującym nas paradygmacie, rozgałęzionym i polisemicznym, łatwo o nieporozumienia – musimy zakładać minimum dobrej woli oraz życzliwego współdziałania ze strony naszego odbiorcy. Tymczasem wcale nie zawsze takie założenie się sprawdza. Gdy mówimy „sztuka słowa”, a „sztuka” znaczy także „umiejętność”, wyrażenie to może być rozumiane jako nazwa wszelkich umiejętności kunsztownego składania słów, i czytelnik ma prawo domyślać się, iż nie uznajemy rozróżnień między literaturą a krasomówstwem. (A my uznajemy). Gdy z kolei „literaturę” zastąpimy przez omównię typu „ogół językowo-artystycznych dążeń i doświadczeń człowieka”, znajdziemy się w pobliżu woluntarystycznego postrzegania literatury, zgodnie z którym wypełniają ją tylko ludzkie dążenia, a nie ich urzeczywistnienia w po-

<sup>5</sup> „Paradygmat” w gramatycznym sensie tego słowa. Zob. *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1978, s. 237–238.

etyce tekstów. (A dla nas odwrotnie: bardziej niż dążenia liczą się spełnienia).

Paradygmat terminologiczny, znajdujący się u podstaw zajmującej nas dziedziny, nie ogranicza się do synonimów i peryfraz. Mieści w sobie nie tylko wielość, ale i sprzeczności semantyczne i logiczne, co potęguje jego zawilóść, lecz jednocześnie daje poczucie obcowania z potężną „instytucją” w obrębie kultury. Oto w pewnych rodzajach dyskursu, a także w niektórych obyczajach mowy, „literatura” ma zdecydowanie szerszy zakres niż w języku literaturoznawstwa. A znów w innych zastosowaniach, odwrotnie, „literatura” ogarnia czasoprzestrzenie skromniejsze, znaczy mniej niż przedmiot naszych badań, choć przecież także nazywamy go „literaturą”. Nie dość na tym, niekiedy obydwaj zakresy w dziwny sposób się na siebie nakładają. W rezultacie podstawowy dla nas termin okazuje się kłopotliwym homonimem. Spotykają się i aktywizują dwa odmienne znaczenia w zestawieniu

literatura artystyczna – literatura naukowa.

W tej relacji „literatura” traci swą terminologiczną transparentność, gdyż nie tylko staje się homonimem, ale okazuje się homonimem dezorientującym, zawierającym w sobie swój własny antonim. Nie dość, że „literatura” określana jako „artystyczna” w swych strukturach tekstowych oraz przeznaczeniach komunikacyjnych zdecydowanie różni się od „literatury” definiowanej jako „naukowa”, to na dodatek jeszcze stanowi jej bezdyskusyjne zaprzeczenie. LITERATURA NAUKOWA – czyli zbiór specjalistycznych prac na ściśle określony temat (elektroniki, inżynierii genetycznej, parazytologii), zbiór obsługujący pewną dziedzinę wiedzy teoretycznej lub technologicznej – w języku owych dziedzin jest określana jako „literatura przedmiotu”, „literatura fachowa”, „literatura medyczna”, „literatura chemiczna” etc.<sup>6</sup> A właśnie tak pojmowaną „literaturę” znawca liry-

---

<sup>6</sup> W publikacjach naukowych „literatura” bywa synonimem „bibliografii”, zob. J. Machnik, D. Pawliw, W. Peteherycz, *Wyniki polsko-ukraińskich badań wykopaliskowych we wsi Bykiw koło Drohobycza w roku 2005*, w: *Rocznik Polskiej*

ki, epiki, dramaturgii oraz innych form pisarskiego arcyzmu zalicza – z perspektywy własnej dyscypliny – do porządku NIELITERATURY.

Na marginesie odnotujmy, iż w „podwójnej biografii” terminu, notabene kłopotliwej wcale nie dla nauk przyrodniczych, ale właśnie dla literaturoznawstwa, można się dopatrzeć cechy pozytywnej. Oto cokolwiek nazywamy „literaturą”, korpus dzieł artystycznych czy prac naukowych, w jednym i drugim wypadku z uniwersum twórców językowych wyłania konstrukcje wyraziste, tak czy inaczej WYSPECJALIZOWANE, będące świadectwami autorskich umiejętności szczególnego typu, i wreszcie: ujawniające pełnię własnego znaczenia na tle własnej tradycji, już to literackiej, już to naukowej. Kategoria SPECJALIZACJI okaże się przydatna w dalszych partiach tej książki.

Interesujące asymetrie w obrębie naszego paradygmatu wynikają z zestawienia wyrażeń identycznych pod względem gramatycznym, a mimo to o zróżnicowanych relacjach znaczeniowych. W zestawieniu JĘZYK POETYCKI–JĘZYK POEZJI znaczenia obu zwrotów są niemal synonimiczne (różnią je, owszem, zakresy, bowiem język poezji zawsze jest językiem poetyckim, natomiast język poetycki może odzywać się także poza poezją, są to jednak różnice odcieni, odnoszące się do sytuacji wyjątkowych). Natomiast inne, gramatycznie identyczne, spotkanie pojęć JĘZYK LITERACKI–JĘZYK LITERATURY ma w sobie więcej niezgodności niż zgodności. „Język literatury” (jak definiują go lingwiści) nie jest synonimem „języka literackiego”, bywa bowiem jego re- oraz nadorganizacją, a nieraz artystycznym zakwestionowaniem albo brawurowym ominięciem, co możemy obserwować, konstatując za każdym razem odmienne efekty, w *Chłopach* Władysława Reymonta, w humoreskach Wiecha, w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego, w poematach Tadeusza Różewicza, w lirykach Wisławy Szymborskiej.

Nieoczekiwane pulsowania i odwrócenia zakresów obserwujemy w polu przymiotników „literacki”, „literacka”, stanowiącym ważny segment naszego paradygmatu. W grę wchodzi tu rozmaite kombinacje i warianty. „Literackimi” są nazywane składniki, jakości



i postaci dzieła („postać literacka”, „bohater literacki”, „chwyt literacki”, „wartość literacka”). Cechę bycia „literackim” czy „literacką” przypisuje się też zjawiskom pozatekstowym: wspólnotom ludzkim, które generuje i jednoczy określony stosunek do literatury, np. to, że skupia jej twórców („środowisko literackie”, „grupa literacka”) albo konsumentów („publiczność literacka”), albo jednych i drugich („czasopismo literackie”). Podobne zależności odnoszą się do czasoprzestrzennych fenomenów kultury, wyróżnianych z uwagi na to, iż uformowały się w związku z literaturą i przez jej osobliwości są determinowane („formacja literacka”, „kultura literacka”, „życie literackie”, „komunikacja literacka”, „okres literacki”, „prąd literacki”, „edukacja literacka” itp.).

Komplikacje zaczynają z chwilą gdy terminologiczny paradygmat na równych zasadach dopuszcza związki wyrazowe, w których „literatura” oraz jej właściwości mają charakter zarówno PODMIOTOWY, jak i PRZEDMIOTOWY, czynny i bierny. Ktoś, kto uczy się języka polskiego, będzie miał trudności z natychmiastowym ustaleniem, czy to, że coś jest określane jako „literackie”, oznacza, iż interpretuje się rzeczywistość przy pomocy literatury jako aktywnego instrumentu poznania, opisu, oceny – taki sens mają kategorie genologiczne („reportaż literacki”, „portret literacki”), także metodologiczne („literacka teoria dramatu”, „przyliteracka teoria filmu”) – czy odwrotnie, „literackimi” są dziedziny oraz instrumenty nakierowane na samą literaturę jako obiekt poznania, opisu, oceny: a to właśnie ma miejsce w strukturze znaczeniowej kategorii „badania literackie” lub „krytyka literacka”.

Najrozleglejsze zakresy „tego, co literackie”, otwierają się przed użytkownikami encyklopedii literackich oraz słowników terminów literackich. Znajdujemy w nich wiele nazw, które poza tymi kompendiami, w oderwaniu od nich, rozumielibyśmy jako przynależne innym niż literatura dziedzinom – językoznawstwu, psychologii, socjologii, filozofii, lecz skoro mogą być spożytkowane w opisie literackich światów przedstawionych oraz obecnych w literaturze stanów mowy, nie dziwią nas ich hasła w „literackich” leksykonach.

Paradygmat „literatura–literackie–literackość” należy tyleż do języka potocznego, co i do naukowego. W komunikacji potocz-

nej poddaje się bez oporów przekształceniom semantycznym, które mogą odzywać się w wypowiedziach naukowych czy krytyczno-literackich. Dzieje się tak w przesunięciach z dosłownego znaczenia „literatury” ku metaforycznemu, a zarazem z porządku deskryptywnego ku aksjologicznemu. Mam na myśli sytuacje, w których „literatura” bywa nazywana – ironicznie, żartobliwie – nierzeczywistość czyjejś opowieści, wykreowana, zmyślona, stanowiąca wytwór wyobraźni, owszem, wybujałej, lecz jednocześnie pozbawionej zdolności do komponowania tekstów artystycznych. „To nie ma nic wspólnego z rzeczywistością – mówimy – to literatura”. W takich zastosowaniach, gdy „literatura” staje się synonimem „zmyślenia”, „fantazji”, „fabulacji” etc., otwiera się natychmiast szeroka panorama tekstów rozmaitych, potocznych, ulotnych, nie tylko napisanych, ale także wypowiedzianych lub pomyślanych jedynie<sup>7</sup>. Zbliżonym kierunkiem transgresji jest nadanie cech przypisywanych sztuce słowa – innym sztukom, operującym materiałem niewerbalnym („literackie malarstwo”). Jeszcze inne znaczenie przenośne, zawierające z kolei zakres paradygmatu, ma „literatura” traktowana jako pozytywna albo negatywna ocena jakiegoś wycinka literackiego dziedzictwa. Dla jednych dowód na „literackość” jakiejś kompozycji językowej stanowi o wartości pozytywnej tego dzieła, dla innych – odwrotnie – dyskredytuje daną wypowiedź jako gorszą, bo konwencjonalną, wtórną, nieoryginalną, uzależnioną od wcześniejszych pomysłów na literaturę.

Można by przedstawione tu – w sposób daleki od pełni – polisemie i transgresje traktować jako mało ważne incydenty, gdyby nie to, że sprzyjają one (wspominanym tu już) doktrynom, które domagają się objęcia nazwą „literatura”, jeśli nie całego uniwersum mowy, to wielu niezaliczanych do sztuki słowa subkodów filozoficznych, historycznych, psychologicznych, literaturoznawczych – w gruncie rzeczy całej humanistyki, a także stylów potocznych. Skoro słowo „literatura”, twierdzą, okazuje się aż tak wszechobecne, a „literacki-

---

<sup>7</sup> W lutym 2007 r., w programie TVN „Szkło kontaktowe”, także w prasie, raport w sprawie WSI bywał nazywany „utworem literackim” lub „pamiętnikiem Macierewicza”.

mi” bywają nazywane nie tylko różnopochodne konstrukcje werbalne, ale i byty wizualne czy mentalne, jakież moce, pytają, są w stanie bronić tożsamości tej dziedziny?

### Termin „literatura” w kalejdoskopie historycznym

Osobliwe zaburzenia w paradygmacie terminologicznym „literatury” wynikają z faktu, iż zajmujący nas wyraz ma rodowód o wiele późniejszy niż rzeczywistość tekstowa, którą dziś „literaturą” nazywamy. Jako termin teorii, krytyki i historii sztuk werbalnych słowo to pojawiło się stosunkowo niedawno, zaczęło się rozpowszechniać i utrwałać w obyczajach mowy na przełomie XVIII i XIX w., wypierając stopniowo „poezję”, która dawniej nie była, jak obecnie, synonimem „liryki” lub „wierszy”, lecz nazwą zbiorczą trzech podstawowych, klasycznych rodzajów, nazywanych wymiennie „liryką” lub „poezją liryczną”, „epiką” lub „poezją epicką”, „dramatem” lub „poezją dramatyczną”. W *Laokoonie* Gottholda Ephraima Lessinga, w *Estetyce* Georga Wilhelma Friedricha Hegla mowa jest jeszcze o (szeroko rozumianej) poezji, nie o literaturze<sup>8</sup>.

W większości prac i obyczajów literaturoznawczych zastąpienie „poezji” w dawnym rozumieniu nowszą „literaturą” odbyło się bez protestów. Skoro wciąż odnawiane języki badawcze czy filozoficzne dobrze służą rekonstrukcji zjawisk z czasów, które tych innowacji nie znały, a przy pomocy terminów pochodzących z jednego języka naturalnego opisujemy nierzadko zjawiska funkcjonujące w przestrzeniach porozumiewających się innymi językami, cóż może stać na przeszkodzie, by nowszy termin „literatura” ogarniał starsze niż on sam utwory i kierunki? Została więc „literatura” za zgodą większości znawców „antydатовana” i odnosi się nie tylko do dzieł czasów nowszych, znających to słowo, ale i najdawniejszych. Studiujemy więc literaturę starożytnej Grecji i starożytnego Rzymu, zajmujemy

---

<sup>8</sup> Byłby więc *Chudy literat* Adama Naruszewicza jednym z pierwszych sygnałów „zmiany paradygmatu”?

się literaturą wieków średnich, nie dziwią nas tytuły studiów typu *Wśród literatów staropolskich* Romana Pollaka.

By zaakceptować tę konwencję, trzeba uznać ciągłość fundamentalnych norm poetyki, gdyż tylko one uzasadniają traktowanie jako dzieł literatury pięknej zarówno *Antygony* Sofoklesa, jak i *Trzech sióstr* Antoniego Czechowa, zarówno *Don Kichota* Saavedry Miguela de Cervantesa, jak i *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, zarówno *Trenów* Jana Kochanowskiego, jak i *Elegii na odejście* Zbigniewa Herberta. W przeciwnym razie musielibyśmy mnożyć klasyfikacje zgoła karkołomne, wedle których egzemplarze tego samego gatunku, np. wiersze liryczne, sytuowałyby się częściowo w obrębie literatury, częściowo poza nią, w zależności od tego, z jakiego okresu pochodzą. Nadto jeszcze te same utwory, np. dzieła François Rabelais'a należałyby i jednocześnie nie należały do literatury. Ich dwudziestowieczne tłumaczenia, choćby polskie translacje pióra Tadeusza Boya-Żeleńskiego, pochodzące z czasów, w których termin „literatura” zyskał akceptację, bez wątpienia mieszczą się w literaturze, ale ich wersje francuskich, oryginalnych, wcześniejszych nie moglibyśmy do literatury zaliczyć, gdyż powstały one w czasach, które nie znały tej nazwy...

Naszkicowany tu obraz nie jest ani felietonową zabawą, ani symulacją z kręgów literaturoznawczej *science fiction*. Inspirowane „metrykalnymi” danymi na temat naszego paradygmatu sugestie, napomknięcia, prawdopodobieństwa odłączenia literatury jako faktu czasów nowożytnych od wcześniejszych fenomenów liryczno-epicko-dramaturgicznych, i traktowania obu zbiorów osobno, pojawiają się co jakiś czas w literaturoznawczym piśmiennictwie.

Jakie stąd wyjście? Najpewniejszą gwarancją tożsamości literatury wszech czasów, a w konsekwencji wyposażeniem literaturoznawstwa w bezdyskusyjnie własny obszar badań, byłby jej systemowy charakter. Z kolei rezygnacja z rekonstrukcji reguł systemowych, rządzących danym fragmentem rzeczywistości znakowej, rezygnacja uzasadniana już to brakiem odpowiednich dyspozycji poznawczych ludzkiego umysłu, już to wynikająca z przekonania o nieistnieniu w tym obszarze reguł dostatecznie wyrazistych, musi prowadzić do wniosku, że instalacja aparatury naukowej jest tu nieopłacalna,

a wiara w jej skuteczność – utopijna. Oznaczałoby to rezygnację z literaturoznawstwa, jego „rozmycie” w „mgławicach” konwersacji, mniej lub bardziej błyskotliwej i ezoterycznej. Skoro nie ma systemu, nie ma też i przedmiotu badań. A bez przedmiotu nie ma nauki. „I nie ma nic, a księżyc płonie”, można jedynie westchnąć, cytując *Srebronia* Bolesława Leśmiana.

System literatury, komentowany częstokroć, na różnych poziomach i z rozmaitych stanowisk – wielokrotnie. Kolejne deskrypcje, dokonywane przy pomocy zmieniających się metod oraz instrumentów, wyznaczają odmienne zakresy, poddawane niejednakowym kryteriom funkcjonowania znaków oraz tekstów. W rezultacie granice literatury okazują się problematyczne. Już Arystoteles dostrzegł niebezpieczeństwo zamętu, choćby wtedy, gdy nakłaniał ówczesną elitę, by poetą nie nazywała dziejopisa z tej tylko przyczyny, że historii prawdziwe opowiada wierszem. A przecież wiersz jako legitymacja pisarskiego kunsztu stanowi jeden z wielu dylematów. Zarówno w transformacjach człowieczego świata, jego kultury i cywilizacji, jak i w kolejnych doktrynach badawczych, przeobrażają się kształty zjawiska postrzeganego jako „literatura”. Jej tekstowa reprezentacja zmienia się – przeobrażając wewnętrzne relacje systemu. Literatura dzieje się, przetwarza, stwarza, obumiera, reaktywuje swe archaiczne istnienia, samą siebie zapomina i odpomina. Naukowe komentarze, odnoszące się do tych procesów, są bodaj najtrudniejszą powinnością literaturoznawców, a nieliczni się tym fenomenem zajmują.

Wiele cennych, acz wymagających korekt obserwacji w tej materii poczynił Jurij Tynianow, rozwijając – wspominaną tu już – koncepcję faktu literackiego. Wskazywane przez niego formy, wędrujące między obszarami literatury i nieliteratury, nie do końca są przekonujące. Czy w rzeczy samej zjawiskiem, które nie było kiedyś faktem literackim, a potem się nim stało, są listy? To raczej konwencje korespondencyjne, i to bynajmniej nie wszystkie, zostały zaanektowane przez pisarzy, a musiały być poddane specjalnej, artystycznej transformacji, by w literaturze mogły się ukonstytuować takie „fakty”, jak powieść epistolarna i list poetycki. Co do listów rzeczywistych, jest rzeczą wątpliwą, iżby – w stanie „surowym” – mogły wtopić się bez

reszty w literaturę, tracąc którąkolwiek z cech właściwych dokumentom komunikacji epistolarnej. A jeżeli styl niektórych listów, chwytów kompozycyjne oraz inne cechy korespondencji np. Juliusza Słowackiego, Franza Kafki czy Zbigniewa Herberta prowokują do lektury „literaturopodobnej”<sup>9</sup>, to, po pierwsze, zdarza się to nieczęsto, a po drugie, sprawdza się najczęściej w listach osób profesjonalnie zajmujących się twórczością literacką, i po trzecie – wtedy, gdy czytamy listy wzorowane na utworach literackich. Większości listów „zwykłych” – prywatnych, użytkowych, urzędowych – takie „literaturopodobne” epifanie nie dotyczą.

Podobnie inny przykład Tynianowa: życie i śmierć gatunków rozrywki umysłowej, dawniej do literatury zaliczanych, a później z jej imperium wypędzonych, wymaga pieczołowitej analizy. O tym, że gatunki są śmiertelne, nikogo nie trzeba przekonywać. Ale tezie, że są takie, które nigdy już nie zmartwychwstaną i nigdy – ponowione i przetransformowane – w żadnej poetyce nie rozbłyśną świeżym światłem, należy zaprzeczyć. Archaiczna gawęda, całkowicie, zdawałoby się, wycofana z gry literackiej, odezwała się nieoczekiwanie w *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza. Gatunek traktatu, „wyczerpany” wraz z konwencją poezji uczonej, stał się na powrót atrakcyjny dla Czesława Miłosza (*Traktat moralny, Traktat poetycki*), a jako obiekt parodii także dla Witolda Wirpszy (*Traktat skłamanym*). Dlaczegoż to podobne odrodzenia miałyby kategorycznie być wzbронione formom rozrywki umysłowej? Struktury znane rozrywkowym anagramom, zagadkom, szaradom, szyfrom, palimpsestom, ukrytym kombinacjom, które należy rozpoznać i uszeregować tak, by ujawniły się autorskie „rozwiązania” – na rozmaitych poziomach: literowym, leksykalnym, obrazowym, zdarzeniowym, intertekstualnym, wreszcie ideowym – nigdy nie zostały wycofane z repertuaru chwytów literackich. Straciły jedynie status samodzielnych gatunków, stając się odmianami chwytów – w obrębie form łączących chwytów rozmaite.

---

<sup>9</sup> O literackich walorach listów Zbigniewa Herberta piszę w książce *Zuchwalstwa samoświadomości*, Lublin 2005, s. 85–88.

## Literatura literaturoznawców

Dynamika komunikacji literackiej, a w ślad za nią dynamika wiedzy o literaturze narzucają w jej widzeniu substancjalną oraz funkcjonalną różnorodność. Ani podejście czysto funkcjonalistyczne, ani ograniczenie poszukiwań do literackiej substancji, nie są w stanie oddać sprawiedliwości literackim światom. Z wielości stanów sztuki literackiej wynika wielość jej badawczych rekonstrukcji. Zapewne w grę wchodzi także zależność odwrotna, kiedy to literatura w wybranych sektorach zaczyna rozwijać się tak, jak ją widzą i opisują znawcy; a gdy są to opisy nietrafne, przerysowane lub zgoła wizyjne – może się zdarzyć, i zdarza się, że artyści potraktują je jako szczególnie ambitne wyzwania. Język artystyczny reaguje na prowokacje teoretyków, usiłuje spełnić ich sugestie, koncepty literaturoznawcze przekształcają się w scenariusze praktyki pisarskiej. Dość przypomnieć sobie z dawnych czasów opisany przez Lessinga wpływ naiwnie pojmowanej idei *ut pictura poesis* na gwałtowny rozwój – by nie powiedzieć zalew – poezji opisowej. A dziś? Gdy filozofia ponowoczesności wystąpiła z ideami egalitaryzmu w świecie sztuki, głosząc ich powszechną dehierarchizację, natychmiast w poezji, prozie i dramacie zaczęto na różne sposoby próbować zasypania „niepoprawnej politycznie” przepaści między trudną twórczością ambitną i literaturą łatwo, dobrze „sprzedającą się” na książkowym „rynku”.

Proponowana w tytule tego rozdziału liczba mnoga (paradygmaty, nie paradygmat) ma w odniesieniu do literatury jeszcze inne uzasadnienia. Trudno się oprzeć wrażeniu, iż zarówno nazwa, jak i przedmiot refleksji literaturoznawczej nie przestaną nigdy wzniesać sporów – wcale nie dlatego, iżby znawcom brakowało dobrej woli czy intelektualnej dyscypliny, lecz dlatego, iż epistemologicznym celem okazuje się rzeczywistość tyleż labilna i skomplikowana w czasie oraz w przestrzeni, co stale obecna w kulturze ludzkości. Jeżeli skoncentrujemy się wyłącznie na komplikacjach oraz turbulencjach owej PŁYNNYJ CZASOPRZESTRZENI, wyróżniając w niej składniki problematyczne, zmienne i „migotliwe”, może się ona objawić nam jako nagromadzenie – a nawet potok bezładny – przypadkowych zdarzeń o niejasnych przeznaczeniach, zbiór chaotycznych fe-

nomenów bez wyraźnych kształtów, dziwotworów i omamów, które ani nie dają objąć się nazwą „literatura” w tej masie bezkształtnej, ani tej nazwy nie bronią przed dowolnymi zastosowaniami wobec coraz to innych stanów czy aspektów.

Zdaniem Henryka Markiewicza przyczyną niestabilności naszego przedmiotu badań nie są formy pośrednie, sytuujące się między literaturą a nieliteraturą, zatem częściowo literackie, a częściowo nieliterackie, lecz heterogeniczność samej literatury. Bez wątplenia: literatura ogarnia nieprzebraną obfitość człowieczych marzeń i doświadczeń, stanowi skupisko różnorodnej wiedzy i niewiedzy ludzkiej, jest przetworzeniem, czyli podporządkowaniem artystycznej formie materiału pochodzącego z rzeczywistości interpretowanej na coraz to inne sposoby. W rezultacie badaniem jej poszczególnych wątków czy aspektów mogą, a nawet powinny zajmować się wszelkie nauki o człowieku: antropologia, historiografia, socjologia, psychologia. Jest to tym bardziej zasadne, że niektóre typologie literackich dążeń wynikają z ich pozaartystycznych zainteresowań<sup>10</sup>. Lecz to za mało, by – jak chce Markiewicz – odrzucić okoliczność równie ważną, a mianowicie „istnienie wielu zjawisk pośrednich między literaturą a nieliteraturą”<sup>11</sup>. Jeżeli bierzemy (a musimy brać) pod uwagę to, co na temat literackości/nieliterackości tekstów zwykło się sądzić, winniśmy mieć na względzie również ZEWNETRZNĄ wobec literatury heterogeniczność takich komunikatów, jak korespondencje, dzienniki, pamiętniki, zeznania, donosy, stenogramy dysput politycznych czy sądowych rozpraw, wreszcie niektóre wypowiedzi publicystyczne oraz dziennikarskie<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Próbę typologii form współczesnej prozy (z czasów PRL), traktowanych jako artystyczne odpowiedzi na pytania takich nauk, jak socjologia, socjolingwistyka, psychologia, psychiatria, kulturoznawstwo czy literaturoznawstwo podjąłem w jednym ze szkiców tomu *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 20–31.

<sup>11</sup> H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 65.

<sup>12</sup> Czy są to fenomeny zajmujące pas graniczny między literaturą a nieliteraturą, czy należą one raczej do osobnej, równie jak literatura oraz nieliteratura suwerennej dziedziny logosfery, a mianowicie paraliteratury? Kwestię tę poruszę nieco później.



Wróćmy do poruszanej już tu opozycji między zewnętrzną a wewnętrzną optyką badań literackich. Labilność perspektyw, z których obserwuje się literaturę, w znaczniej mierze od tego właśnie zależy, czy są to spojrzenia z zewnątrz, czy od wewnątrz. W spojrzeniu „zewnętrznym” literatura bywa traktowana jako system pośród systemów, w „wewnętrznym” jako system złożony z systemów pomniejszych, „składowych”. Ujęcie pierwsze pojawia się w globalnych panoramach kultury ludzkości, przy czym i tu występują poważne różnice, bowiem reguły tworzenia takich panoram – niekiedy są to gigantyczne planetaria – nie mogą być jednakowe. Wystarczy porównać koncepcje Friedricha Hegla i Jurija Łotmana. Pierwsza ma motywację metafizyczną, druga semiotyczną. W obrazie uniwersum według Hegla literatura (nazywana poezją) jest systemem formującym się w dynamicznej hierarchii rozumnego Bytu, a tę dynamikę wyznacza regularna naprzemiennność tezy, antytezy i syntezy, określająca fazy przemian Ducha: subiektywnego, obiektywnego, na koniec absolutnego. Dla akceptacji tej kosmogonicznej wizji konieczne byłoby uznanie jej apriorycznych założeń jako niepodważalnych. Kłopot w tym, że rozstanie nauki z metafizyką nastąpiło dawno temu, w dziewiętnastowiecznej refleksji pozytywistycznej. Zdarzają się wprawdzie powroty do metafizycznych przesłanek w naukowym wnioskowaniu, gdy pojawia się np. kwestia *sacrum* w literaturze – jako ich szczególnego nacechowania<sup>13</sup>. Lecz w badawczych orientacjach wyznaniowych przyjmuje się jedynie pewną opcję, uformowaną poza wiedzą o literaturze, zatem osobistą, a nie profesjonalną. Kompetencje literaturoznawcy nie dają podstaw do zajęcia stanowiska w sporze o porządek świata. Korzystając z inspiracji wielkiej metafizyki, z systematyk Immanuela Kanta, Hegla, Sørensa Kierkegaarda, które nadal, w niejednym aspekcie, zachowują ostrość oraz świeżość, badaczowi pozostaje przyjąć intuicje oraz obserwacje wielkich myślicieli – abstrahując od takiej czy innej genezy ich poglądów na literaturę.

---

<sup>13</sup> W pewnym stopniu z metafizyką graniczy uporczywe – jak dotąd daremne – poszukiwanie w strukturach literackich oznak żeńskiej oraz męskiej odmienności, uzależnionej od autorskiej płci.

Dla mnie cenne w literaturoznawczej wizji Hegla jest nastawienie sprzecznościowe, ograniczone co prawda z jednej strony do antynomii ducha i materii, lecz z drugiej strony eksponujące rozliczne warianty owej antynomii. Nadto jeszcze: pewność autora *Wykładów z estetyki*, że podstawowe dziedziny sztuki słowa, uczestniczące w jej ewolucjach – liryka, epika, dramat – są poruszane odrębnymi energiami dialektyki, w inny sposób reagującymi na przeciwieństwo ducha i materii. I na koniec: prawdopodobieństwo rozregulowania poezji jako systemu. Wedle Hegla jest to równoznaczne ze zbyt szerokim otwarciem granic między poezją a filozofią, co może skończyć się dramatycznym „rozwiązaniem poetyckości” – zdominowanej przez pierwiastek duchowy, kosztem nieodzownego dla artyzmu pierwiastka materialnego.

Ambicje opisu literatury jako systemu pośród systemów dają o sobie znać także w typologiach semiotycznych, nieporównanie bardziej niż Hegłowska powściągliwych, choć i one są rozpięte między empirią a wyobraźnią. Kultura ludzkości, powiada Łotman, funkcjonuje jako nagromadzenie systemów komunikacyjno-epistemologicznych. Są one w szkole tartusko-moskiewskiej nazywane „wtórnymi systemami modelującymi” – w związku z ich podwójnym ukierunkowaniem, podmiotowym i przedmiotowym. Język naturalny jest prymarnym systemem modelującym, natomiast systemami wobec niego sekundarnymi stają się wszelkie pozostałe, językopodobne, dawne i nowe porządki znakowe: mit, religia, obyczaj, rytuał, nauka, sztuka. Literatura bezsprzecznie należy do tego obszaru, a świadczą o tym zarówno jej językowy charakter, jak i ambicja tworzenia językowych analogonów (modeli) rzeczywistości. Wypada zauważyć, że podobnie jak w kosmologii Hegłowskiej, tak i w panoramie semiotycznej granice systemowe literatury nie trwają w bezruchu. Po pierwsze dlatego, że – wedle Łotmana – jest to system dwowisty, heterogeniczny, łączący poznanie z grą. Po drugie – co nie jest przez Łotmana powiedziane wprost, lecz daje się wysnuć z metodologicznych założeń szkoły tartusko-moskiewskiej – wszelkie znakowe porządki konstytuują się nie tylko wskutek pokonywania chaosu, ale nierzadko także generując „sztuczny chaos” dla uwyrażnienia znaczeń własnych tekstów. Walka z chaosem oraz stwarzanie cha-

osu potęguje dynamikę literatury, sprzyjając zmienności jej systemowych horyzontów.

Nie musi być, wbrew pozorom, całkowitym zaprzeczeniem tezy o globalnej systemowości literatury – jej perspektywa wewnętrzna, w której system globalny demonstruje zawrotną mnogość wypełniających go orientacji, idiolektów, dziedzin. Znajdujemy ich multum, niektóre tracąc na jakiś czas z pola widzenia, inne odzyskując. Istota suwerenności SYSTEMÓW SKŁADOWYCH polega na tym, że te same dzieła wpisują się (są przez nas wpisywane) do odmiennych porządków. W niejednym utworze literackim niektóre porządki spełniają się całkowicie, natomiast inne spotykają się, koegzystują harmonijnie lub rozsadzają ich poetykę.

Jakie to porządki? Literatura ustna i pisana, oryginalna i tłumaczona, wysoka i niska, nowatorska i zachowawcza, postępową i wsteczna, narodowa i ponadnarodowa, religijna i areligijna, kolonialna i postkolonialna, patriarchalna i feministyczna, ograniczona do języka werbalnego i zdeterminowana współudziałem w sąsiednich systemach znakowych etc. A to dopiero fragment wielkiej płataniny. Literatury segmenty wewnętrzne, odtwarzane lub tworzone wedle coraz to innych zasad, układają się w bardziej zawile kombinacje. Mam na myśli systemy periodyzacyjne, genologiczne, stylistyczne, tematyczne, ideowe, grupowe, nastawione na określone audytorium czytelnicze (dla dzieci, dla młodzieży, dla dorosłych), autorskie, w których dodatkowo są wyróżniane odmienne doświadczenia pokoleniowe, społeczne, etniczne, związane z płcią twórcy oraz jego seksualną orientacją etc. Każdy z tego rodzaju literackich systemów składowych, o niejednakowych wyróżnikach własnej systemowości, może w pewnych sytuacjach sprzyjać scalaniu literatury, w innych – przyczyniać się do jej dezintegracji.

Nie jest rzeczą przypadku, że w historii szkół literaturoznawczych, nastawionych na systemowość swojego przedmiotu poznania, zmieniają się wybory paradygmatów wewnętrznych: raz literaturę opisuje się tak, jak gdyby w jej systemowym centrum znajdował się dramat – jako synteza sztuk (Friedrich Hegel) albo poezja (Jurij Tynianow, Roman Jakobson), kiedy indziej zadania paradygmatyczne przydzielane są formom fabularno-narracyjnym, między epi-

ką a powieścią (Michaił Bachtin); to samo obserwujemy w wyborze TRADYCJI KLUCZOWYCH. W polskich syntezach historycznoliterackich tradycją kluczową literatury XX i XXI w. obwoływano klasycyzm (Ryszard Przybylski), romantyzm (Maria Janion), awangardę (Janusz Sławiński, Włodzimierz Bolecki), pojmowaną rozmaicie oraz rozmaicie datowaną nowoczesność (Ryszard Nycz, Włodzimierz Bolecki, Jerzy Święch).

Nie dziwi też dążność odwrotna, kiedy to kryzysowe stany niektórych systemów składowych (np. powieści) stają się argumentem na rzecz tezy o niesystemowości całej literatury. Lecz i one bywają pomocne w odtworzeniu systemowej (tak!) dynamiki artystycznego piśmiennictwa. Rzecz w tym bowiem, żeby brać pod uwagę nie tylko cechy oraz elementy wcześniej marginalizowane lub pomijane milczeniem, ale z równą uwagą analizować to, co było egzemplifikacją w teoriach wyznawców literackiego chaosu. Te same stany wyjątkowe i niekonsekwencje, zamęty i przełomy, zrywane więzi i sponiewierane dorobki, autodestrukcje i błędne koła winny być traktowane wcale nie jako symptomy nieodwracalnego rozpadu literatury, lecz odwrotnie – jako jej zagrożenia nieodzowne, wpisane w „ryzyko zawodowe” uczestników komunikacji literackiej, przewyżczone w niej lub dyscyplinowane, stymulujące istnienie sztuki słowa, w której nie ginie tożsamość podstawowych funkcji oraz norm.

## Wyobraźnia limitatywna

Reguły odróżniania i odgraniczania literatury od innych dziedzin językowej aktywności człowieka – uwzględniające dialektykę tożsamości i historycznej zmienności sztuki literackiej – prowadzą nas ku granicom, które ową tożsamość i zmienność pozwalają wyrazić.

Na początek wypada przyjrzeć się znaczeniom „granicy”. Pojęcie to nie ma kanonicznej definicji w literaturoznawstwie (ani w dziedzinach sprzymierzonych), nie pojawia się jako termin literacki w specjalistycznych leksykonach, a zarazem przecież nie jest obce terminologicznemu repertuarowi naszej dyscypliny. Dotyczy to za-

również jej zasobów archiwalnych (Lessingowskie „granice malarstwa i poezji”), jak i tytułów prac nowszych – poświęconych kwestiom metodologicznym (*Granice historyczności* Barbary Skargi, 1989), periodyzacyjnym (*Granica współczesności* Mieczysława Porębskiego, 1965), estetycznym (tom szkiców *Ruchome granice* pod redakcją Mariana Grześcaka, 1968), typologicznym (spór o „realizm bez granic” zainicjowany w latach 1963–1965 przez Rogera Gaurady’ego oraz Luciena Goldmanna i mający swe polskie echa)<sup>14</sup>, komparatystycznym (Petr Poslední: *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995*, Praha 1998), genologicznym (*Granice poezji i poezja bez granic* Piotra Michałowskiego, 2001), stylistycznym (Aleksandra Okopień-Sławińskiej *Metafora bez granic*, 1980), fenomenologicznym (Danuty Ulickiej *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa. Fenomenologia Romana Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, 1999), delimitacyjnym (Grzegorza Grochowskiego *Rozmyte granice*, 2000). Również piszący te słowa jedną ze swoich książek (*Przez znaki*, 1972) poświęcił GRANICOM AUTONOMII SZTUKI POETYCKIEJ.

Jednocześnie WYOBRAŹNIA LIMITATYWNA (nazwijmy ją tak) daje o sobie znać w sytuacjach, gdy nie mówi się wprost o „granicy”, ale bierze pod uwagę jej – po Peiperowsku rzecz ujmując – pseudonimy i ekwiwalenty: m.in. w rekonstrukcji morfologii wiersza, w koncepcji ramy tekstu według szkoły tartuskiej, w pytaniach o spójność przekazów werbalnych etc. Na gruncie komunikacji potocznej granica może nas interesować jako linia demarkacyjna (między czymś a czymś) lub jako kres (czegoś); to drugie znaczenie miał na myśli Stanisław Przybyszewski, gdy w dniach gasnącej wielkiej wojny XX w. głosił, iż w „zleniwieniu ducha” świat doszedł „do onej granicy, gdzie się w tonacjach krzyżyki z bemolami znoszą”<sup>15</sup>. W komunikacji międzyludzkiej wyodrębnia się pięć dostatecznie różnych sensów tego pojęcia, przy czym wielokrotnienie semantyczne potęguje się tu dodatkowo, gdyż okazuje się, iż w każdym z tych pięciu obsza-

<sup>14</sup> Zob. S. Balbus, *O Henryku Markiewiczu – opowieść biograficzna z dygresjami*, w: H. Markiewicz, *O Prusie i Żeromskim*, Kraków 1995, s. 24.

<sup>15</sup> S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój” 1918, z. 6, s. 170.

rów spotykamy się bynajmniej nie z jedną, lecz co najmniej z dwiema, a najczęściej z kilkoma granicami. Są to:

1. granice bytowe: między rozmaitymi formami istnienia a „nieistnieniem” literatury pięknej jako dziedziny odrębnej i suwerennej;
2. językowe granice bytowe: między autokomunikacją, czyli mową wewnętrzną twórcy i/lub użytkownika utworu literackiego, a tekstem literatury ustnej, tekstem literatury pisanej, wreszcie tekstem literackim, który uczestniczy w przekazach wielokodowych (wielotorzowywowych);
3. granice znakowe: między literaturą piękną a innymi postaciami komunikacji międzyludzkiej, artystycznej, nieartystycznej oraz paraartystycznej;
4. językowe granice wewnętrzne: między literackimi, nieliterackimi a paraliterackimi stanami mowy,
5. literackie granice wewnętrzne: między literaturą rodzimą a literaturami obcymi, między twórczością najnowszą a dorobkiem przeszłości, między epokami, rodzajami, gatunkami, poetykami historycznymi etc.

## **Granice literatury, granice historii, granice granic**

Rozumienie historii nigdy nie było wolne od zmiennych celów badawczych oraz presji wyobraźni metodologicznej<sup>16</sup>, stąd każda definicja będzie uchodziła za stronniczą i kontrowersyjną. Czy bodaj w punkcie wyjścia zdołam tej komplikacji uniknąć, poprzestając na nieodzownych, najprostszych, wspólnych elementach, które są stałymi składnikami rozbieżnych koncepcji „historii”? Jak się zdaje, należą do nich:

1. ludzka zbiorowość, obdarzona „kolektywną pamięcią”<sup>17</sup>, która trwa dłużej niż jedno pokolenie, zachowując – poddawane mniej

<sup>16</sup> Jedno z wielu świadectw czasów nowszych: szkic Jerzego Topolskiego *Przyrodniczy i humanistyczny punkt widzenia w badaniach historycznych*, w: *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999, s. 218–238.

<sup>17</sup> W licznych pracach Jurija Łotmana i jego współpracowników „fenomen kultury” był interpretowany jako „kolektywna pamięć”.

lub bardziej dramatycznym próbom – poczucie własnej identyczności i ciągłości własnych dziejów;

2. wewnętrzna łączliwość oraz sytuacyjna zmienność kultury danej zbiorowości i/lub jej wyspecjalizowanych porządków (np. literackich).

Literatura postrzegana historycznie, podobnie jak inne postaci kultury, partycypuje w tej podwójnej dramaturgii, na przemian aktywizując i neutralizując zarówno pamięć swych stanów wcześniejszych, zwanych tradycją, jak i pamięć, niekoniecznie literacką, dziejów i dążeń zbiorowych.

Jak widać, granica bytowa, dramatycznie problematyzowana w ponowoczesności, odznacza się dwiema – sprzecznymi na pierwszy rzut oka – właściwościami. Jest w równym stopniu subiektywna, co i abstrakcyjna, kreślona nie pośród znaków i struktur literatury, lecz w grze swobodnych wyobrażeń na ich temat. Bezbronna wobec spekulacji i fantazji – okazuje się mało przydatna dla rekonstrukcji norm literackości, gdyż te nie należą do świata przywidzeń – śniących się, jak u Williama Szekspira, „waszym filozofom” – lecz rządzą faktycznymi strategiami komunikacyjnymi w realnych czasoprzestrzeniach kultury.

Trzy pozostałe granice (z naszej listy): znakowa, językowa oraz literacka, przebiegają między konkretnymi repertuarami komunikacji międzyludzkiej. Za każdym razem dzielą i łączą, izolują i zapraszają do tranzytu, co oznacza, iż obszary po ich obu stronach nie mogą być ani całkowicie identyczne, ani stuprocentowo sobie obce, gdyż granicząc, stykają się – należąc zawsze do szerszej wspólnoty komunikacyjnej.

Ostatnio słyszy się, że obie perspektywy, historyczna i teoretyczna, nałożyły się właśnie na siebie, literatura wyzbyła się rzekomo wszelkich blokad, przemawia dziś wszystkimi dostępnymi subkodami mowy, a zatem od żadnego z nich już nie potrafi się odróżnić. Lecz świadectwa tego stanu rzeczy pochodzą głównie z potoków potocznych, obscenicznych zwłaszcza, a dopóki łamanie tabu (w tym temacie) uchodzi za akt odwagi i czyn nowatorski, budząc – jak we wcześniejszych przełomach już nie raz bywało – wszelkie możliwe emocje, od ekstazy do odrazy, dopóty trudno mówić o zaniku granic.

Za co krytycy czciliby lirykę bluzgu pokolenia ery transformacji, Miłosz Manuelę Gretkowską, „Przekrój” Dorotę Masłowską, „Gazeta Wyborcza” Wojciecha Kuczoka? Jakże mogłoby być przekraczane coś, czego podobno już nie ma?

A przecież język to nie tylko jego stan potoczny. W magazynach mowy znajdują się systemy tak odporne na literackie przetworzenia, tak skodyfikowane wedle własnych znaczeń i przeznaczeń, wreszcie tak hermetyczne, że w literaturze (i dawniej, i dziś) pojawiają się z nich rzadkie jedynie wyimki, ostrożne cytaty, krótkie gry intertekstualne, małe formalne mimetyzmy, otoczone oswojonymi przez literaturę i ogół odbiorców żywiołami mowy. Kto obwieszcza, że literatura nie ma żadnych granic, bo w demokratycznej sztuce słowa „wsio dozwoleno”, niech przeczyta sobie *Dziennik ustaw* i „Gazetę Prawną”, przekartkuje skoroszyty umów gospodarczych i wojskowych, przejrzy doktoraty z kręgu nauk matematyczno-przyrodniczych i opisy technologii przemysłowych, a upewni się naocznie, że literatura nie wszystkie granice przekracza, bo nie każde przekroczenie okazuje się korzystne artystycznie i sensowne komunikacyjnie.

Jak wspominałem, w wytyczaniu językowych granic literackich od substancji ważniejsze są funkcje.

Niedostatek zróżnicowań substancjalnych mowy rekompensuje się w ten sposób, że FUNKCJE NIEKTÓRYCH SUBKODÓW JĘZYKA SĄ W LITERATURZE TRAKTOWANE JAKO JEJ SUBSTANCJE. Owych funkcji nie pozostawia się w ich pierwotnych ukierunkowaniach, lecz reorientuje się je tak, by służyły celom danego utworu, podlegały normom jego poetyki. To, co z funkcją prasowego ogłoszenia o zaginięciu osoby chorej na zanik pamięci dzieje się w (laboratoryjnie pokazowych) *Białych groszkach* Tadeusza Różewicza, modelowo powtarza się we wszystkich bez wyjątku literackich przetworzeniach różnych stanów mowy. Powtórzmy: językowe granice literatury – każda inaczej, a wszystkie wedle tej samej reguły – przebiegają nie w abstrakcyjnych systemach, lecz w tekstach. Rozpoznajemy je jako różnice między tym, co w utworze pozostało z językowego surowca, a tym, co uległo w nim przetworzeniu. (W tym aspekcie zasługuje na przypomnienie stara, opojazowska opozycja między formą a materiałem). Z powtórzeń opisanych tu procesów – w obrębie języka –



rodzi się czwarta z wyróżnionych na początku tego tekstu granic, określona mianem wewnątrzliterackiej lub literackiej wewnętrznej. I ona pojawia się w konkretnych dziełach. Korzysta z różnic między substancjami (leksykalnymi, frazeologicznymi, składniowymi) poszczególnych, literackich tym razem, gatunków, orientacji, dorobków pisarskich. Uwyrażnia się pomiędzy teraźniejszym a minionym, niegotowym a gotowym, aktywnym a biernym, przetwarzanym a przetwarzającym, z tą różnicą, że literatura przetwarza tu już tylko samą siebie i własne stany wcześniejsze traktuje jako materiał stanów aktualnych. Opisywane w tym rozdziale rozróżnienia między granicami, dzielonymi na zewnętrzne (bytowe, znakowe) i wewnętrzne (językowe, literackie), krzyżują się (bezkolizyjnie) z jeszcze inaczej pomyślaną typologią, przywoływaną raz po raz przeze mnie *ad hoc*, którą chciałbym na koniec przedstawić najkrócej – w czterech zdaniach:

- a) granice literatury są granicami jej funkcji;
- b) granice literatury są granicami jej substancji;
- c) granice literatury są granicami jej recepcji;
- d) granice literatury są granicami jej innowacji.

A co z historią? By odpowiedzieć na najkrótsze „manifesty” ponowoczesności, analizowane na początku tego rozdziału, dla przedstawienia stanowiska w sporze o istnienie/nieistnienie literatury i historii potrzebuję dwóch zdań:

1. Literatura istnieje w historii i poza historią.
2. Historia istnieje poza literaturą i w literaturze.

## Komunikacyjny paradygmat literacki

Pora zaproponować bardziej szczegółowe rozróżnienia, ukazujące komunikacyjne uwarunkowania sztuki słowa. Rozstajemy się więc z paradygmatem terminologicznym i wchodzimy w literacki paradygmat komunikacyjny, który przedstawia się – w największym uproszczeniu – jako układ wieloczłonowy i wertykalny zarazem; jego kolejne poziomy czy kręgi (wtajemniczenia komunikacyjnego)

nadbudowują się jeden nad drugim; schemat należy zatem czytać od dołu do góry:

5. krąg autorefleksji badawczej – krąg metodologiczny
4. krąg praktyki badawczej – nakierowanej na recepcję oraz formujące się w jej obrębie postaci literatury
3. krąg praktyki badawczej – nakierowanej na twórczość pisarską oraz jej produkt finalny (dzieło)
2. krąg praktyki pisarskiej
1. krąg praktyki językowej

Ad 1. Krąg pierwszy, najzupełniej podstawowy, ogarnia wszelkie postaci językowej praktyki człowieka (w terminologii Ferdynanda de Saussure'a jest to – podlegająca obserwacji wielu dziedzin, heterogeniczna, wieloskładnikowa – działalność językowa, *langage*, żywioł nietożsamy z *langue* i z *parole*)<sup>18</sup>.

Ad 2. Krąg drugi: tutaj z praktyki językowej wyrasta (i nadbudowuje się nad nią) praktyka pisarska – postrzegana przez większość uczestników komunikacji literackiej jako swoista, autonomiczna specjalność mowy.

Ad 3. W kręgu trzecim dzieło literackie i jego geneza stanowią przedmiot poznania. Dzieło jest oglądane z dwóch perspektyw, jako tekst niegotowy, wielowariantowy, *in statu nascendi*, i jako rzecz ukończona, przygotowana do odbioru, „oczekująca” na odbiór, ale bez własnej historii recepcji, konstrukt traktowany tak, jak gdyby wciąż pozostawał w „szufladzie”, a zatem wszystkie jego sensy i osobliwości artystyczne były określane wyłącznie przez poetykę autorską.

Spośród dyscyplin literaturoznawczych, specjalizujących się w studiach nad twórczością oraz jej produktem w stanie, by tak rzec, przedrecepcyjnym, największą aktywnością odznacza się nie – jak należałoby oczekiwać – teoria procesu twórczego, od wielu już lat uśpiona i zaniedbana, ale poetyka (wraz z genologią) oraz sztuka in-

<sup>18</sup> Powołując się na Ferdynanda de Saussure'a, odchodzę jednocześnie od jego (i jego następców, m.in. Jurija Łotmana) koncepcji literatury jako systemu nadbudowanego nad *langue* – bliższe mi jest w tym zakresie stanowisko Michaiła Bachtina.

terpretacji. Zwłaszcza poetyka jest dziedziną najściślej łączącą praktykę pisarską z poczynaniami znawcy (nie tylko dlatego, iż po obu stronach dzieła, autorskiej i badawczej, mamy do czynienia z poetyką właśnie – wyróżniającą autora oraz służącą znawcy). Takie widzenie poetyki stanie się bardziej przekonywające, gdy przypomniemy sobie jej genezę. Jak wiadomo, dyscyplina ta w dniu narodzin, w czasach Arystotelesa i innych znawców antycznych, miała zadania normatywne, jej poszczególne kategorie stanowiły nie tylko – bezinteresowny – rozbiór i klasyfikację elementów doświadczenia pisarskiego, ale także zbiór instrukcji dla twórcy. Pewien pogłos normatywizmu, by tak rzec, „miękkiego”, nieapodyktycznego, doradczego, pozostał w poetyce do dziś. Z definicji miar wierszowych, figur i tropów, technik narracyjnych etc. można wyczytać takie oto – domyślne, adresowane do pisarza – przesłanie: spójrz, jak sobie radzili twoi poprzednicy, do jakich uciekali się sposobów, by osiągnąć zamierzony efekt; gdy sam staniesz przed podobnymi zadaniami, miej na względzie ich doświadczenie, wzloty i upadki... Taki instruktażowo-dydaktyczny charakter kategorii wyróżnianych w poetyce mieli na myśli nie tylko starożytni, ale i badacze dwudziestowieczni, zwłaszcza twórcy rosyjskiego OPOJAZ-u, gdy posługiwali się pojęciem chwytu, który charakteryzowali jako byt teleologiczny; nie bez powodu Wiktor Szklowski porównywał chwyt artystyczny do gimnastycznego<sup>19</sup>. Nadto jeszcze instruktażowa geneza da się bez trudu odnaleźć w dziejach poetyki przekładu (nie tylko w starożytności, ale i czasach nowszych)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986, s. 20.

<sup>20</sup> O genezie wydanej w 1918 r. książeczki *Principy chodożestwiennogo pierewoda*, stanowiącej na gruncie rosyjskim – w wielu aspektach nadal aktualne – uporządkowanie poetyki tłumaczenia, jej autor po latach tak pisze: „potrzebowaliśmy teorii przekładu artystycznego, uzbrajającej tłumacza w proste i jasne zasady, iżby każdy – nawet szeregowy – tłumacz mógł udoskonalić swój kunszt. Zasady owe wyczuwało się mętnie także wcześniej, ale wcześniej nie zostały one sformułowane” (K. Czukowskij, *Wysokoje isskustwo. O principach chudożestwiennogo pierewoda*, Moskwa 1964, s. 4).

Czy pisarze studiują podręczniki poetyki? Z tym bywa różnie; bez trudu można wskazać twórcę niewydukuwanego w tej dziedzinie, a nawet manifestacyjnie ignorującego „suchą” wiedzę typu akademickiego; zarazem przecież ów konflikt (odwieczny) dotyczy powierzchni, nie głębi, nazywania, a nie postrzegania, figur mowy, a nie figur myśli; rzecz w tym, iż raczej mało prawdopodobny wydaje się u pisarza całkowity brak intuicji poetologicznej<sup>21</sup>.

Zauważmy, iż w wyróżnionych dotychczas trzech kręgach naszego paradygmatu mamy za każdym razem do czynienia z innym podmiotem. Nasamprzód jest to użytkownik mowy, potem pisarz, wreszcie badacz. Żaden z nich nie porusza się w komunikacyjnej próżni. Każdy uzależnia swoje poczynania od adresata (partnera). Ustalenie „kto mówi?” staje się równie istotne, jak odpowiedź na pytanie „do kogo?”<sup>22</sup>. Dodajmy, iż nie są to wyłącznie monologi. Przeciwnie. Wszystkie dotychczas wyróżnione kręgi literackiego paradygmatu są wypełnione dialogiem, który bywa zarówno współpracą, jak i walką. Oto i powód, dla którego w nazwie opisywanego tu paradygmatu obok określenia „literacki” warto umieścić drugie określenie: „komunikacyjny”.

W kręgu pierwszym dialog toczy się między użytkownikami języka, w drugim między pisarzem a czytelnikiem, wreszcie w trzecim dzieje się gra dialogowa między znawcą a twórcą<sup>23</sup>.

Zrozumieć twórcę znaczy nierzadko nauczyć się literackiej imitacji. Nic też dziwnego, że na zajęciach z poetyki wielu z nas (tak się dzieje w Poznaniu; czy tylko?) proponuje studentom odróżnia-

---

<sup>21</sup> Brak intuicji poetologicznej można uznać za cechę odróżniającą grafomana od twórcy.

<sup>22</sup> Dbałość o szczegółową, archiwistycznie udokumentowaną rekonstrukcję relacji środowiskowych, określających genezę danej wypowiedzi czy szkoły myślenia, czyli dociekanie, „kto, gdzie, kiedy, po co, do kogo i w jaki sposób mówi”, jest dziś metodologiczną ambicją „szkoły warszawskiej” (Danuta Ulicka, Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz), manifestem tej szkoły jest monografia Ulickiej *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.

<sup>23</sup> W sposób zbliżony, choć nieidentyczny, wyróżniają się kręgi komunikacyjne, które cechuje odmienny sposób i cel wartościowania zdarzeń literackich, o czym będzie mowa w rozdziale poświęconym strukturalizmowi powrotnemu.

nie chwytów literackich przez próbę napisania tekstu „warsztatowego”, w której dana kategoria – apostrofa, asonans, sylabotoni, układ rozkwitania, oksymoron czy mowa pozornie zależna – znajdzie zastosowanie.

Ad 4. Jak wspomniałem, w proponowanej tu koncepcji paradygmatu literackiego moment graniczny między trzecim a czwartym kręgiem komunikacyjnym jest – mówiąc językiem wiersza Zbigniewa Herberta – momentem „otwarcia szuflady”, czyli wrzucenia dzieła w płataninę obiegów społecznych. W tym momencie dzieło staje się częścią literatury – jest przez nią definiowane i (niekiedy: mowa o dziele wybitnym w sytuacji przełomu) samo wpływa na jej kolejną redefinicję oraz reorientację w archipelagu innych form aktywności językowej człowieka. Krąg recepcyjny ogarnia konteksty, stany, procesy, przełomy, centra i obrzeża, w których funkcjonuje literatura (pojmowana jako zbiór dzieł). Ujmując rzecz w maksymalnym skrócie – przedmiotem refleksji poznawczej są w tym kręgu literatura oraz jej dzieje społeczne.

Jest to krąg dialogu znawców ze znawcami.

Jeżeli do dialogu włącza się pisarz, przyjmuje on w tym kręgu rolę znawcy (podobnie jak w kręgu trzecim znawca wchodził w rolę pisarza).

Ad 5. Na poziomie metodologicznym powtarza się niejako to, co działo się na czterech poziomach „niższych” literackiego paradygmatu, przy czym tutaj przedmiotem wymiany zdań stają się składniki, stany, procesy i konteksty wypowiedzi literaturoznawczej, a ponieważ znawca literatury, aby opisać i ocenić własne poczynania, musi wychylić się poza ten układ, uzyskać dystans, w związku z tym na moment staje się *sui generis* NADZNAWCĄ, sobą oraz kimś innym, ekspertem lub przynajmniej pilnym uczniem jakiejś dyscypliny dodatkowej, ogarniającej szersze horyzonty humanistyki (filozofii, socjologii, psychologii, estetyki, semiotyki).

W przypisaniu pewnych dziedzin pewnym kręgom trudno o bezwzględna taksonomię. Należy mieć stale na względzie – nazwijmy to tak – przypadki *sui generis* „niesubordinacji”, choćby wtedy, gdy autotematyzm literacki przenika z kręgu praktyki twórczej

do kręgów badawczych<sup>24</sup>, kategorie poetyki dostają się do refleksji nad recepcją lub komentują krąg pierwszy („poetyka w świetle językoznawstwa”), a niektóre dyscypliny, jak np. biografistyka czy historia literatury, z istoty swego przeznaczenia kumulują w sobie sądy na temat wszystkich kręgów literackiego paradygmatu – nie wyłączając metodologicznego. Takie „niesubordynacje” dyscyplin świadczą jedynie o tym, że literacki paradygmat komunikacyjny jest całością dynamiczną, a granice między segmentami czy kręgami są ruchome i bywają przekraczane. Dzieje się tak zwłaszcza w pracach o charakterze interdyscyplinarnym; wyróżniając taką kategorię, zakładamy z góry istnienie dziedzin dostatecznie różnych i suwerennych, aby możliwe były między nimi jakiegokolwiek interakcje.

Literaturą oraz jej recepcją zajmuje się wiele specjalności, co nie powinno dziwić, gdyż tak zdefiniowany przedmiot badań jest wielowymiarowy, o zmieniających się kształtach i konfiguracjach wewnętrznych. W grę muszą wchodzić zarówno profesjonalne dyscypliny wiedzy o literaturze, takie jak teoria, historia, socjologia, krytyka literatury czy – komplikująca mocno procesy poznawcze – translatologia i komparatystyka, jak i autorefleksja pisarska. Jest to ważne dla uświadomienia faktu, iż pisarze i badacze spotykają się nie tylko na gruncie poetyki; wspólność – choć nie identyczność – dążeń, badawczych i autobadawczych, trwa nadal w kręgu wtajemniczeń dotyczących istoty literatury oraz jej losów społecznych.

W zarysowanym tu podziale różnicują się nie tylko postaci komunikacji międzyludzkiej, ale i FORMY KOMUNIKACYJNEJ AKTYWNOŚCI. W tej perspektywie różnica między trzecim a czwartym kręgiem okazuje się różnicą między aktywnością pisarską a jej zanikiem czy kresem. Jak wspomniałem, wszystkie elementy, stanowiące przedmiot poznania w kręgu trzecim, nadają się do imitacji, są do napisania. Natomiast w kręgu czwartym jego elementów, takich jak np. przełom literacki, pokolenie literackie, nowatorstwo, tradycjonalizm, synchronia,

---

<sup>24</sup> Według Janusza Sławińskiego w literaturoznawczej rekonstrukcji zwykle dochodzi do spotkania języka znawcy z językiem omawianego utworu, który bywa zarówno przedmiotem, jak i narzędziem interpretacji; przypomina to mowę pozornie zależną (zagadnieniu temu jest poświęcone *Zamknięcie* w jego książce *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998).

diachronia, nie da się potraktować jako zadań pisarskich, co najwyżej jako cele strategiczne – ku którym twórca może dążyć lub których pragnie unikać. Tu podmiotem pozostaje znawca, który prowadzi dialog z innymi znawcami – głównymi partnerami dla teoretyka literatury są krytycy i historycy literatury (jedni i drudzy zajmują się typologią porządków literackich); partnerami teoretyka literatury są także (nadal) pisarze, ale w specyficznej roli, zbliżającej ich do krytyków, mianowicie – w roli programotwórców.

Opisany tym sposobem paradygmat literacki nie może być wolny od kolizji wewnętrznych, domowych sporów, gabinetowych rewolucji, walk o dominację lub poczynań separatystycznych. W kręgu czwartym (receptyjnym) takie potęgi, jak teoria, historia i krytyka literatury usiłują podporządkować sobie całość przedsięwzięć badawczych, wejść na poziom piąty, metodologiczny. Na tym poziomie może dojść do zachwiania równowagi między wewnętrznymi racjami paradygmatu literackiego a dyktaturą którejś z dyscyplin zewnętrznych (np. filozofii).

Jednym z najistotniejszych problemów komunikacyjnego paradygmatu literackiego jest jego odniesienie do rzeczywistości empirycznej, którą potrafimy odróżnić od literackich „światów przedstawionych” i przeciwstawiać im życie niekoniecznie „piękniejsze od wierszy” (Władysław Broniewski), lecz na pewno z konstrukcjami wierszowymi czy narracyjnymi nietożsame. Mówiąc o „odniesieniu do rzeczywistości”, nie zakładam jakiejś jednej relacji, przeciwnie, już na poziomie komunikacji potocznej różnicują się typy tych odniesień, a jeszcze intensywniej są skontrastowane w literaturze<sup>25</sup>. W każdym z wyróżnionych tutaj kręgów owe odniesienia uobecniają

---

<sup>25</sup> Niech ową niesłychanie trudną do opanowania wielość oraz różnorodność relacji literatura–rzeczywistość uprzytomni nam – wyłącznie na zasadzie *pars pro toto* – zestawienie takich tomów, jak Melchiora Wańkowicza *Karaśka La Fontaine’a*, Kraków 1974 (tu zwłaszcza rozdziały *Sztuka oparta na rzeczywistości* i *Zaczeplanie o rzeczywistość*); *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1976; *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978; *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski i A. Sobolewska, Toruń 1999; Ryszarda Nycza *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

się inaczej, nadto jeszcze: ŻADEN KRĄG ORAZ FUNKCJONUJĄCA W NIM DZIEDZINA AKTYWNOŚCI LITERACKO-LITERATUROZNAWCZEJ NIE SĄ OD ODNIESIEN DO RZECZYWISTOŚCI CAŁKOWICIE UWOLNIONE. Dokonując rekonstrukcji historycznoliterackich czy socjologicznoliterackich, nie sposób abstrahować od rozmaitych dziedzin realnego życia, gdyż strategie autorskie czy pokoleniowe okazują się odpowiedziami sztuki słowa nie tylko na tradycję artystycznego piśmiennictwa, pojmowanego już to systemowo, już to chaologicznie, ale również, a nierzadko głównie, na stan obyczajów, realia społeczne, zmiany ustrojowe, wreszcie na osobiste doświadczenia twórcy. A skoro tak, czymś jednostronnym – aż do granic fałszu – byłaby pozbawiona rozzezań w świecie pozaliterackim rekonstrukcja wizerunku pożądanego odbiorcy, wpisanego w strukturę utworu. Takie kategorie, jak *mimesis*, fikcja, fantastyka, temat, naturalizm, weryzm, realizm, reportaż, autobiografia, powieść z kluczem (i inne odmiany powieści) okazują się kategoriami nie do zdefiniowania poza semantycznym wymiarem tekstu literackiego, który wedle Charlesa Morrisa jest nastawieniem znaku na pozawerbalną rzeczywistość<sup>26</sup>. Podobnie liczne terminy z poetyki oraz teorii literatury są niczym innym jak ujęciami zróżnicowanych RELACJI MIĘDZY TEKSTEM A ŚWIATEM. Badacz starych gatunków odnajdzie w nich liczne, acz zapomniane niekiedy analogie do faktycznych sytuacji i doświadczeń komunikacyjnych człowieka; podobnie zjawiska z „niższych” poziomów organizacji wypowiedzi literackiej, jak opozycja metafora–metonimia, interpretowana – za Romanem Jakobsonem – jako opozycja reguł podobieństwa–przyległości, wymagają wiedzy o świecie, przy czym im więcej w tej wiedzy autopsji, tym energiczniej uobecniają się sensy owych tropów.

---

<sup>26</sup> Ktokolwiek kiedykolwiek trudził się nad komentarzami do utworów literackich, publikowanych w serii Biblioteki Narodowej (lub podobnych), tego nie trzeba zapewniać o „istnieniu rzeczywistości” suwerennej wobec języka czy tekstu. Tego rodzaju doświadczenie bywa niekiedy źródłem osobnego gatunku wypowiedzi literaturoznawczej, zob. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana”*, w: J. Słowacki, *Kordian*, Warszawa 1972. Podobny charakter mają studia Jurija Łotmana nad *Eugeniuszem Onieginem* Aleksandra Puszkina; piszę o tym w szkicu *W stronę realizmu semiologicznego*, w: E. Balcerzan, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.



## ROZDZIAŁ 3

# Literackość w czasoprzestrzeniach recepcji

Gradacyjne podejście do artystycznego piśmiennictwa nie uchyla nakazów badawczego rygoryzmu, lecz jednocześnie użycza miejsca dla stanów pośrednich, faz przejściowych, widoków zamglonych. Nie dość na tym: z góry niejako zakłada się tu owych stanów mnogość i różnorodność, a założenie powyższe sprawdza się niezawodnie w odniesieniu do zbiorowiska tekstów językowych – WYWODZĄCYCH SIĘ Z LITERATURY, inspirowanych jej dziełami, stylami, ewolucjami, kryzysami, triumfami, również biografiami (legendami) bohaterów oraz zdarzeniami (legendami) życia literackiego.

### Literackość rodowodowa

Czym jest literackość, którą nazywam RODOWODOWĄ, w stosunku do omówionej tu wcześniej literackości MODELOWEJ? To zależy, o jakich tekstach mówimy. Jeżeli zajmujemy się przekazami literackimi – w znaczeniach analizowanych i precyzowanych w rozdziałach poprzednich, czyli o antynomicznych strukturach językowego artyzmu, które wypełniają – dynamizując i problematyzując – paradygmaty sztuki słowa, to ich podstawowymi identyfikatorami nadal pozostają specyficzne porządki wewnętrzne, syntagmatyczne. Rozpoznawane w tych utworach literackie pochodzenie, wskazywane w sposób jawny lub niedwuznacznie sugerowane przez autora, pozostaje DODATKOWYM SYGNAŁEM ICH ZAKORZENIENIA W SZTUCE SŁOWA. Inaczej mówiąc, w samej poetyce owych tekstów wrażliwy, doświadczony czytelnik rozpozna wystarczająco mocne dowody ich literackiej tożsamości, a mimo to jednocześnie – od przybytku głowa nie boli – otrzyma owej tożsamości symptomy dopełniające.

Z pewnego punktu widzenia literackość rodowodowa – podobnie jak literackość modelowa – może być zaliczana do stałych właściwości wszelkich bez wyjątku dzieł literatury pięknej. Nigdy nawet najśliskniejszy impet antytradycjonalizmu ani najbardziej radykalna postać nowatorstwa nie są w stanie zerwać wszelkich więzów, łączących nowe propozycje artystyczne z tradycją, na tle której są one postrzegane jako – pokorne lub buntownicze – kontynuacje jej reguł najbardziej ogólnych. Taką regułą najogólniejszą, rozwijaną nieodwołalnie w granicach literackiego systemu, jest (analizowana w rozdziale 1) uniwersalna struktura wewnątrztekstowych sprzeczności.

Literackość modelowa intryguje nas dopóty, dopóki rodzi kontrowersje. Z chwilą gdy – w którymś momencie, w jakimś sektorze komunikacyjnym – jej dylematy wydają się rozstrzygnięte albo przestają być intrygujące dla użytkowników, na plan pierwszy występują własności językowego arcyzmu – głębiej zakorzenione w konkretnych fragmentach tradycji, do niedawna jedynie towarzyszące głównym trajektoriom, a od któregoś przełomu czy zwrotu traktowane jako szczególnie istotne i pilne. Właśnie owe nieciągle więzi fakultatywne staną się w tym rozdziale przedmiotem rozważań.

### Szeregi (auto)repcji

Wyróżnienie literackiego rodowodu tekstów literackich oznacza, że istnieją i na uwagę zasługują również rodowody inne, paraliterackie lub zgoła Nieliterackie, o czym będzie tutaj mowa w stosownym momencie. Literackość rodowodowa daje o sobie znać w sytuacjach, gdy ciekawość budzą przejawy funkcji METALITERACKIEJ, którą zręczniejszy byłoby określić mianem funkcji AUTORECEPCYJNEJ. Co prawda, jedno i drugie pojęcie mówi o identycznym nastawieniu na system reguł rządzących literackim systemem komunikacyjnym. Jednakże nazwa „funkcja metaliteracka” (odpowiednik „funkcji metajęzykowej” ze znanego schematu Romana Jakobsona), eksponując w utworze szczególną, z reguły dyskursywną, stematyzowaną specjalizację literaturoznawczą – abstrahuje od pozostałych celów i nastawień. Zakłada się też – jako warunek porozumienia – poprawne

rozpoznanie kodu. Natomiast w świadectwach literackiej autorecepcji nie ma jasnych i wspólnych dla całej sztuki słowa wytycznych. Operowanie elementami tradycji, które należy do szeroko pojętej dziedziny recepcji, wymaga coraz to innych konceptów, zarówno w sposobach rozpoznania i oceny tych właśnie fragmentów, ich rozumienia lub niezrozumienia, jak i w praktycznej weryfikacji artystycznej przydatności. Z autorecepcją mamy do czynienia wtedy, gdy literatura rozpoznaje samą siebie – w strukturach swoich własnych dzieł i przy pomocy tych samych środków, jakie jej służą równocześnie do wielu innych celów czy efektów.

Autorecepcja jest komunikacją.

W polu autorecepcji wyróżnia się co najmniej pięć szeregów eksponujących odmienne postaci LITERACKOŚCI RODOWODOWEJ:

1. szereg translatorski,
2. szereg intertekstualny,
3. szereg literaturoznawczy,
4. szereg hybrydowy,
5. szereg warsztatowy.

Dzieło tłumacza, stanowiące rezultat twórczej translokacji z literatury wyjściowej do literatury docelowej, bez wątpienia jest mocnym świadectwem szczególnej odmiany literackiej autorecepcji. Literatura rozpoznaje tutaj samą siebie jako byt dwu- albo wielojęzyczny (gdy czytamy przekład z przekładu, przekład „z drugiej ręki”). Przetłumaczony z obcego języka tekst ma literackość niejako na stałe wpisaną do rodowodu. W związku z tym proponowałem swego czasu dla literackich przekładów interlingwistycznych<sup>1</sup> nazwę „literatura z literatury”<sup>2</sup>. Ani tzw. autorskie ambicje tłumacza,

<sup>1</sup> „Tłumaczenie z języków obcych” może robić wrażenie zwrotu tautologicznego – dopóty, dopóki nie bierzemy pod uwagę Jakobsonowskiej triady: przekład intralingwistyczny (w obrębie tego samego języka naturalnego) – interlingwistyczny (między różnymi językami naturalnymi) – intersemiotyczny (między systemami znaków, które różnią się rodzajem substancji oraz normami gramatyki). Zob. R. Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia*, przeł. Z. Sroczyńska, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975.

<sup>2</sup> E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.

ani faktyczne przekłady autorskie, ani pomyłki translatorów w interpretacji obcojęzycznego pierwowzoru lub w rozpoznaniu ważnych dla utworu zastosowań słów lub zwrotów w którymś z aktywnych w procesie translacji języków, ani zmiany wymuszone przez zapory nieprzekładalności, ani wreszcie mistyfikacje translatorskie, czyli pseudoprzekłady bez oryginału – nie likwidują efektu literackości rodowodowej. Przeciwnie, ukazują jej coraz to inne oblicza.

Tłumacz jako „autor pomocniczy” z reguły swoje pomysły ocenia jako formy artystycznie doskonalsze niż rozpoznane w poetyce dzieła wyjściowego; konfrontacja poetyk staje się dla niego – i dla krytyka – konfrontacją różnych STANÓW LITERACKOŚCI.

Twórca tłumaczący własne dzieła na inne języki sprawdza swe umiejętności artystyczne w nowym materiale lingwistycznym, a nierzadko, korzystając z prawa własności autorskiej, poprawia oryginał, acz nie jako „drugi autor”, lecz jako autor jedyny.

Wytropione przez krytykę pomyłki tłumacza skłaniają do lektury konfrontacyjnej, w której struktura oryginału stanowi jednorazowy, niepowtarzalny, w danej relacji – na moment – niepodważalny kanon semantyczny i artystyczny zarazem. Jednorazowa poetyka normatywna, wyprowadzana z poetyki oryginału, uwrażliwia na rodowodową literackość danego utworu – wzbogacając o nowe efekty antynomie literackości modelowej. Spotkanie z obiektywną nieprzekładalnością – sprzyja odczuwaniu literackości potencjalnej, tkwiącej w językowym materiale, a jednocześnie uwydatnia literackość strukturalną, ukazując zależność całości od jej części składowych. Wreszcie mistyfikacje translatorskie, już to zabawowe, już to będące realizacją traktowanej serio TAKTYKI APOKRYFU, w którym autor podaje do wiadomości tekst własny jako tekst cudzy, tym się różnią od zwyczajnego oszustwa, że – stanowiąc jedną z wielu form literackiej gry – są przez swój literacki rodowód chronione moralnie (i prawnie).

W szeregu intertekstualnym grupują się, tworzą, modyfikują, łączą się w konstelacje o wspólnym celu lub rozpraszają utwory stanowiące literackie przetworzenia innych, gotowych tekstów literackich: zarówno cudzych, jak i napisanych oraz opublikowanych wcześniej przez danego autora. Z uwagi na AUTORSTWO UTWORÓW ŹRÓDŁO-

WYCH, należących albo do cudzego, albo do własnego dorobku twórcy dzieła operującego intertekstualnymi chwytami, wyróżniony tu szereg wypada – a ze względów badawczych zdecydowanie należy – podzielić na dwa szeregi równoległe, stymulowane albo przez intertekstualność zewnętrzną (cudzą), albo wewnętrzną (autorską). Jest to podział analogiczny do – w szeregu translatorskim – opozycji między tłumaczeniem (cudzym) a tłumaczeniem autorskim.

Wyrazistym przykładem intertekstualności zewnętrznej może być *Lipa* Artura Marii Swinarskiego – parodia fabuł balladowych i figur języka poetyckiego Bolesława Leśmiana. Tu literacki rodowód, a więc także, *mutatis mutandis*, literackość rodowodowa parodii nie powinny budzić jakichkolwiek wątpliwości, bowiem celem konceptu parodysty, w równej mierze zabawowym, co i edukacyjnym, pozostaje udatna imitacja „charakteru pisma” oraz znamienych figur wyobraźni autora *Łąki*.

Inne przykłady: *Pan Tadeusz* Juliusza Słowackiego – próba dalszego ciągu epepei Adama Mickiewicza, *Pieśń o głodzie* Brunona Jasińskiego – tłumaczenie utajone *Obłoku w spodniach* Włodzimierza Majakowskiego, *I u możliwych dziwny* Teodora Parnickiego – literacki apokryf o młodości Jana Onufrego Zagłoby, jednego z bohaterów *Trylogii* Henryka Sienkiewicza. A z nowości: *Balzakiana* Jacka Dehnela.

Z kolei intertekstualność wewnętrzną dobrze ilustruje *W głąb las II* Juliana Przybosia – powojenne nawiązanie do przedwojennego wiersza tegoż autora, uzupełnione o przypomnienie chwytów i motywów z jego innych wierszy<sup>3</sup>.

### Literatura z literatury, ale i skądinąd

Nazwa „szereg literaturoznawczy” wymaga uzasadnienia. Chodzi o termin ogarniający wszelkie postaci wiedzy o literaturze (albo i niewiedzy) pojawiające się w utworach literackich, od potocznych do profesjonalnych. W dzisiejszych leksykonach krytycznoliterackich

<sup>3</sup> Zob. idem, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997, s. 39–42.

i badawczych spotkamy wiele terminów odnoszących się do literaturoznawstwa funkcjonującego w dziełach literackich. Ich mnogość świadczy o żywotności i złożoności zjawiska; może też dezorientować. Andrzej Niewiadomski nie waha się nadprodukcji pojęć z tego kręgu – i to tylko w odniesieniu do poezji – ocenić jako „chaos definicyjny”<sup>4</sup>. Poszukując precyzyjnej odpowiedzi na pytanie o istotę mechanizmu nadającego monologowi poetyckiemu status metapoetycki – albo jak to określiła cytowana przez niego Joanna Grądział-Wójcik, status „poezji jako teorii poezji” (s. 16) – co odnajduje? Zamęt, trzęsawisko. Spośród nazw funkcjonujących w tym zamęcie, jak „autotematyzm” (jawny lub utajony – s. 11), „autorefleksja” (s. 16), „autopoezja” (s. 16), „poetologia” (s. 15), „autoteliczność” (s. 17), „intertekstualny wymiar” (s. 20) – znawca polskiej liryki współczesnej wybiera nadrzędne, jak mniema, pojęcie „refleksji metapoetyckiej, której częścią są także zagadnienia autotematyzmu i obecność aktywności poetologicznej” (s. 17)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 10. Strony następnych cytatów z tej książki podaję w nawiasach.

<sup>5</sup> Niepokojąca jest w propozycji Andrzeja Niewiadomskiego semantyczna dwudzielność „refleksji metapoetyckiej”; tutaj akcent może padać już to na „refleksyjność”, już to na „metapoetyckość”. A nie jest to dla badań obojętne. W kręgu metapoetyckości/metapoezji aktywne są WSZELKIE SPOSOBY KOMUNIKOWANIA TREŚCI, także implikowane, domyślne, ukryte w obrazach oraz niepoliczalnych figurach poetyki tekstu, zwłaszcza intertekstualnej (cytat, pastisz, parodia, trawestacja, przekład włączony w tekst oryginalny etc.). Słowo „refleksja” nie jest w stanie udźwignąć zawrotnej obfitości form wyrazu treści metapoetyckich, zakodowana w nim racjonalność, dyskursywność oraz apriorycznie założona wyrażalność pozostają w mniej lub bardziej oczywistej opozycji do – omawianych w książce – wypowiedzi/podpowiedzi nieracjonalnych, aintelektualnych, „ciemnych”, ezoterycznych, zagubionych w „poetyce bezmiaru” (Bolesław Leśmian, s. 50), skazywanych na „wszechstronną enigmatyczność” (Zbigniew Bieńkowski, s. 296), na „nieuchwytność mechanizmów autorefleksji” (Tadeusz Różewicz, s. 201 i n.), prowokujących „samozdrady” (Tadeusz Peiper, s. 82), korygowanych w „międzyteoriach” (Julian Przyboś, s. 89 i n.). Nadto jeszcze nie brakuje tu zachowań zabawowych, wręcz kabaretowych. Zwłaszcza ludyczne cechy wiersza nie poddają się kategorii „refleksji”, a z kolei solenna wierność wobec semantyki tego terminu usuwa z pola widzenia to, co zabawowe oraz przypadkowe (niemerytoryczne). „Już nas znudzili Platon i Plotyn / i Charlie

Przydatność propozycji Niewiadomskiego, podobnie zresztą jak i pojęć przez niego odrzuconych, okazałyby się dla celów założonych w tej książce niepełna, gdyż zajmujące nas FORMY MYŚLENIA W LITERATURZE O LITERATURZE nie ograniczają się do poetyki czy teorii, mają zasięg szerszy, ogarniający, jak już zaznaczyłem, wszelkie fakty i mity komunikacji literackiej.

Literaturoznawstwo stanowiące inspirację literatury bywa co prawda w niektórych utworach sterylne i nietolerancyjne, podobnie jak uporczywe przesady czy stereotypy potoczne, a z drugiej strony – liczne doktryny badawcze. Z chwilą jednak gdy inspiracje tego typu pragniemy wpisać do TYPOLOGII GRADACYJNEJ, ich nazwa zbiorcza nie powinna być skrępowana jakimikolwiek uprzedzeniami metodologicznymi, winna natomiast ogarniać wszelkie doktryny oraz wszelkie dziedziny wiedzy o literaturze, jak ontologia dzieła literackiego, teoria epok i prądów, historia form literackich, socjologia życia literackiego, psychologia twórczości etc.

Termin SZEREG LITERATUROZNAWCZY jest bez wątpienia – na tle innych terminów – najbardziej neutralny i najszerszy. Wypełniają go idee programowe, manifesty, wykłady z poetyki, echa kryzysów i zwrotów w dziejach sztuki słowa, a jednocześnie, nieraz nie

---

Chaplin i czary czapel – rytmicznym szczękiem wszystkich gilotyn / piszę ten apel”. Niewiadomski nie błędzi, pisząc, że w inicjalnych wersach *Do futurystów* Brunona Jasińskiego powtarza się (bez mała rytualny, znany z manifestów włoskich, francuskich, rosyjskich) gest odrzucenia dawnej kultury (s. 48). Zarazem jednak o wyborach właśnie tych, a nie innych „ikon” decyduje nie tylko poważna, dokonywana z namysłem reorientacja systemu wartości, ale i równoległe beztroška gra instrumentacyjna. Wielkiego Platona warto było atakować, jak atakowano inne wielkie figury kultury „muzealnej”: Nike z Samotraki, Rembrandta, Fiodora Dostojewskiego, Cypriana Kamila Norwida... Ale Plotyna? Łączy go z Platonem, owszem, czasowa i filozoficzna bliskość, lecz nadto jeszcze krotochwilne podobieństwo brzmień oraz „zadanie rymowe”: „Plotyn” to rym do „gilotyn”. Z kolei Charlie Chaplin, nie dlatego, że masowy (s. 48), raczej dlatego, że modny, wkomponowany w komercję, podobnie jak Knut Hamsun, który „zrobił pieniądze” na opisanu swych głodowych cierpień (zob. *Pieśni o głodzie* Brunona Jasińskiego), zostaje po sztubacku przedrzeźniony grą słów „czary czapel”, choć dalibóg przeciwko czaplom futuryzm nic nie miał, podobnie jak nie obdarzał programową adoracją koni, mimo że w jednym z jego manifestów znalazła się – na zasadzie żartu dadaistycznego – „apoteoza konia”.

do oddzielenia od zagadnień poetyki dzieła, literackie przetworzenia zdarzeń rzeczywistych lub legend życia literackiego, wizerunki ludzi pióra, opisy środowisk literackich, w tym dokumenty autorecepcji, zapisy własnego procesu twórczego, próby pisarskich autoportretów etc. Gdy we *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego bohaterowie tej powieści, mający swe prototypy w rzeczywistych postaciach młodej literatury w Polsce lat trzydziestych, rozmawiają o szansach prozy realistycznej – problematyka warsztatowa, teoretyczna, aktualna dla danego momentu w ewolucjach sztuki narracyjnej okazuje się nie do oddzielenia od problematyki obyczajowej, socjoliterackiej, wreszcie biograficznej. Podobne sploty wątków pochodzących z wielu różnych terytoriów komunikacji literackiej zawiera *Nocny gość* Władysława Broniewskiego – elegia o śmierci Sergiusza Jesienina; obrazy wielu źródeł sztuki słowa przynosi początek *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego – opowieść o genezie tego dzieła.

Pora wyjaśnić powody, dla których niniejszy podrozdział nosi tytuł *Literatura z literatury, ale i skądinąd*. Rzecz w tym, że w LITERACKIM SZEREGU LITERATUROZNAWCZYM spotykają się przetworzenia tekstów pochodzących zarówno z samej literatury, z programowego pisarstwa twórców, jak i echa, wznowienia, reinterpretacje motywów, terminów, słowników, konceptów literaturoznawstwa: profesjonalnego i – jak to nazwałem w *Punkcie wyjścia* – emocjonalnego. Można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z literackim rodowodem dwustopniowym: z literatury rodzi się literaturoznawstwo, które ponownie trafia do literatury, jako jej materiał fabularny, narracyjny, paraboliczny. Literackość bywa tu, powtórzmy, problematyzowana i dramatyzowana artystycznie na różne sposoby. Konsolacyjnie, autobiograficznie, buntowniczo, pseudopolemicznie, *expressis verbis*, aluzyjnie, metaforycznie, w monologach lirycznego „ja”, narratora lub bohatera, za pośrednictwem ciągów zdarzeniowych, które jakąś tezę literaturoznawczą ilustrują lub skłaniają do jej rewizji lub całkowitego obalenia etc. Przykładem polemiki prosto-linijnej, ilustrowanej fabułą, jest *Obietnica* Friedricha Dürrenmatta, rzecz w podtytule określona jako *podzwonne dla powieści kryminalnej*. Z polemiką pozorną, (auto)ironiczną spotykamy się z kolei



w *Górach nad czarnym morzem* Wilhelma Macha. Narrator nastawia nas zrazu nieufnie do konwencji opowieści fabularnej, która narzuca sztuczny ład faktycznemu chaosowi życia, by w końcu – przecząc własnej nieufności – skomponować fabułę powieści w sposób nienagannie koherentny.

Wprojektowane w strukturę utworu odniesienia do postaw, retoryk, leksykonów i/lub konkretnych wypowiedzi krytyków, historyków, teoretyków literatury, lub obiegowych mniemań i stereotypów nadają (usiłują nadać) lekturze zajmujących nas dzieł, zorientowanych literaturoznawczo, PRZEBIEG DWUPLANOWY. Dramaturgia „sprzecznościowa” rozgrywa się tu symultanicznie, w planie świata przedstawionego i – równolegle – w planie refleksji.

Szczególną figurą omawianego tu szeregu jest postać pseudoznawcy lub zgoła nieznawcy, stanowiąca przedmiot kpin.

Przykłady: „sypiący z rękawa uczone wywody” profesor z poematu *Pełnym głosem* (lub *Na cały głos*) Majakowskiego, Bładaczka z *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, profesor Bąbel w *Kartotece rozrzuconej* Tadeusza Różewicza, „trzmiel niezgrabny” z bajki *O tłumaczeniu wierszy* Zbigniewa Herberta, sylwetki literaturoznawców oraz próbki ich retoryki w anglosaskich „powieściach uniwersyteckich”. Równie istotne są przywołania obiegowych sądów o literaturze, wykorzystywanych jak tło dla ekspresji przekonań autora. Oto przykład, który nie wymaga komentarza, Stanisława Grochowiaka *Rozmowa o poezji*:

*Od – do Lieberta...*

DZIEWCZYNA:

Czy pan ją widzi? Czy ona się śni?

Czy też nadbiega – nagła jak z pagórka?

POETA:

Ona wynika z brodawek ogórka...

DZIEWCZYNA:

Pan kpi.

Pan ją jedwabnie – pan ją jak motyla

Po takich złotych i okrągłych lasach...  
To jest jak z Dafnis bardzo czuła chwila...

POETA:

Owszem. Jak ostro  
Całowany tasak.

DZIEWCZYNA:

Rozumiem pana. Z wierzchu ta ironia,  
A spodem czułość podpełza ku sercu...

POETA:

Dlaczego z pani jest taka piwonია,  
Co chce zawzięcie być butelką perfum?...<sup>6</sup>

Szereg hybrydowy. List i list poetycki, korespondencja i powieść epistolarna, historiograficzna rekonstrukcja wydarzeń minionych i powieść historyczna, plotka środowiskowa i powieść z kluczem, dziennik, pamiętnik, wspomnienia, autobiografia i na podobnych zasadach tworzone gatunki z kręgu literatury dokumentu osobistego (*Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego), reportaż dziennikarski i reportaż literacki, esej filozoficzny i powieść eseistyczna (rzeczy omawiane w książce Tomasza Burka *Zamiast powieści*), felieton i poetyckie kompozycje o strukturze felietonowej, opis dzieła malarskiego i literacka ekfrazy, zapis mowy pacjenta poddanego hipnozie i *écriture automatique* surrealistów, wyznanie miłosne i literacki erotyk, zielnik użytkowy i zielnik poetycki (*Zielnik* Jerzego Harasymowicza), przewodnik po zabytkach i poetycki cykl poświęcony zabytkom (*Madonny polskie* Harasymowicza), toast weselny i epitalamium, mowa pogrzebowa i tren lub elegia, napis nagrobny i epitafium lub kenotafium, testament i testament poetycki (liczne kontynuacje *Exegi monumentum* Horacego), manifest i wiersz-manifest (*Do futurystów* Brunona Jasińskiego), traktat i traktaty poetyckie (Czesław Miłosz) lub powieściowe (Wiesław Myśliwski), ogłoszenie prasowe i wiersze imitujące poetykę „drob-

<sup>6</sup> S. Grochowiak, *Menuet z pogrzebaczem*, Kraków 1958, s. 6.

nych ogłoszeń” (w *Lumpenezjach* Mariana Grześczaka), szkolne wypracowanie (rozprawka) i poetyckie pastisze tej formy (Tadeusz Różewicz). Podobne zestawienia form mowy praktycznej oraz form literatury pięknej odnoszą się nie tylko do samodzielnych gatunków, ale także do struktur składowych, należących do kompozycji wielogatunkowych (list w *Zbrodni i karze* Fiodora Dostojewskiego, *Dziennik starego subiekta* w *Lalce* Bolesława Prusa, *Traktat o manekinach* w *Sklepkach cyrkonowych* Brunona Schulza).

W powyższych zestawieniach powtarza się mechanizm PRAWIE IDENTYCZNY. Po obu stronach, w jednym i drugim obszarze komunikacji werbalnej, użytkowej i artystycznej, działa analogiczny – w zarysach najogólniejszych – schemat komunikacyjny, a to znaczy, że powtarzają się podobne relacje między podmiotem a adresatem wypowiedzi oraz formuje się zbliżone postrzeganie i wartościowanie stanów prezentowanej rzeczywistości<sup>7</sup>. Ostrożność w formułowaniu sądów na temat podobieństw między wariantami schematu komunikacyjnego, które to warianty rozpoznajemy w formach użytkowych oraz w literackich, wynika, nie mając tutaj charakteru taktycznego, z faktu, że użytkowość oraz literackość nie mogą być komunikacyjnie identyczne, ich podobieństwo – z uwagi na odmiennność przeznaczeń – musi zawierać w sobie elementy niepodobieństwa. Równie istotne są tu – wielokrotnie przy rozmaitych okazjach wskazywane w analizowanym przez nas materiale – RÓŻNICE

---

<sup>7</sup> Kategorią „hybrydy” posługuje się Grzegorz Grochowski w monografii *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000. Choć obaj „krążymy” wokół pytań o granice literatury i literackości, to nasze stanowiska są w gruncie rzeczy rozbieżne. Grochowski mówi o HYBRYDACH TEKSTOWYCH. W wyróżnionym przeze mnie szeregu grupują się HYBRYDY GATUNKOWE. Hybrydą tekstową staje się konkretny utwór, w którym – w jego poetyce, w jego strukturze – koegzystują elementy literackie i nieliterackie, przy czym żaden z tych porządków nie jest w stanie zapanować nad całością tekstu. Natomiast hybrydą gatunkową nie jest konkretny tekst, lecz schemat wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej, która miewa dwie odmienne realizacje tekstowe, jedną zgodną z modelami komunikacji artystycznej, drugą pełniącą zadania w komunikacji praktycznej. W tej książce będzie sposobność, aby z tej odmienności perspektyw wysnuć ważne dla prezentowanej tu koncepcji wnioski (w rozdziale poświęconym paraliteraturze).

STOPNIA między podobieństwem a niepodobieństwem w konkretnych realizacjach komunikacyjnych tego samego schematu.

Mając na względzie nieodzowną, gradacyjną różnorodność relacji w poszczególnych zestawieniach gatunkowych form, spróbujmy uchwycić ich cechy GENOTYPOWE.

Na przykład w reportażu, zarówno dziennikarskim, jak i literackim, podstawowy schemat komunikacyjny powtarza się w tym sensie, że wymaga zgody na takie widzenie rzeczywistości, w którym wiedza o niej okazuje się wyraźnie dwudzielna, nakazująca przeciwstawiać sobie terytoria, obyczaje, fakty, tajemnice znane i nieznanne, a w łagodniejszym wariancie – „znane w stopniu zadowalającym” oraz „znane w stopniu niezadowalającym”. Reporter-dziennikarz i reporter-artysta zachowują się podobnie, gdyż i jeden, i drugi przenika do strefy INNOŚCI, znanej pobieżnie – niekiedy fałszywie – lub zgoła nieznannej ogółowi, do którego sam należy. Rozumie mentalność i ograniczenia własnej społeczności i to dla niej zdobywa, a następnie organizuje i przekazuje informacje o światach zamkniętych, oddalonych, egzotycznych, a jeżeli nawet bliskich terytorialnie lub nieodległych w czasie, to pozostających dotychczas poza zainteresowaniem ogółu odbiorców reportażu, ze szkodą i dla nich, i dla INNEJ rzeczywistości, portretowanej w danym utworze.

Skoro główny, genotypowy schemat komunikacyjny reportażu jest wspólny dla jego wszelkich odmian, gazetowej, tabloidowej, socjologicznej, historycznej, podróżniczej, w tym np. także dla opisu obyczajów naszych braci mniejszych, udomowionych i dzikich, to na jakiej podstawie wyróżniamy w tej mnogości form – reportaż literacki? Czynimy tak zarówno na podstawie aktywności uniwersalnego modelu literackości, jak i z uwagi na wyczuwalną odmiennosć cech rodowodowych, kierujących nasz odbiór już to w stronę zapamiętanych doświadczeń obcowania z pisarstwem artystycznym (gdą dany tekst identyfikujemy jako tekst literacki), już to ku doświadczeniom czytelnika gazet, popularnych lub specjalistycznych magazynów.

Różnice między reportażem literackim a reportażem dziennikarskim wyjaśnia się zazwyczaj dwojako – pisałem wiele lat temu. – Jedni

twierdzą, że chodzi o styl, że reportaż literacki jest po prostu „ładniej” napisany, silniej nasycony figurami i tropami. Rzecz prosta, to żaden wyróżnik. Literatura piękna umie posługiwać się efektem niespójności stylistycznej, bagatelizować kanony „ładności”, rezygnować z dekoracyjności mowy – nie przestając być literaturą piękną. [...] Głos rozstrzygający ma w tym względzie projekt czytelnika. Adresat upatrzony przez autora jest tu bowiem osobowością ukształtowaną przez tradycję literacką. Bez literackich doświadczeń – całość nie może się ukonstytuować w pełni swoich znaczeń. Rzeczywistość utrwaloną w tekście trzeba zorientować wobec wizji świata kreowanych w powieści, dramacie, liryce. Takie warunki dyktuje – między innymi – Kapuścińskiego *Busz po polsku*. Analogiczne kryteria pozwalają wyodrębnić reportaż dziennikarski. Tu z kolei światopogląd odbiorcy pożądanego jest w niewielkim stopniu „napromieniowany” liryką i beletrystyką, natomiast uformowały go materiały agencyjne, zbudowały dzienniki radiowe i telewizyjne, uaktywniły kampanie prasowe, zrodziły gazety. Podobnie wyrysowują się osobliwości reportażu socjologicznego czy reportażu historiozoficznego: zawsze i wszędzie w grę wchodzi system „uzgodnień”, który wyznacza prymarne pole wartości akceptowanych i wartości kwestionowanych<sup>8</sup>.

*Recenzja z nienapisanego wiersza* Wisławy Szymborskiej, *Białe groszki* Tadeusza Różewicza (fikcyjne ogłoszenie o zaginionej osobie), *Z dziejów poezji* Witolda Wirpszy (heroikomiczna fantazja literaturoznawcza) – to tylko kilka przykładów reprezentujących pokaźny korpus tekstów, w których *Dichtung* dominuje nad *Wahrheit*.

Równolegle rozwijają się poetyki, w których fikcja traci swe jedynowładztwo, ustępując miejsca odniesieniom do rzeczywistości niezmyślonej, uprzedniej wobec dzieła, dostępnej poza sztuką literacką, poznawanej – poznawalnej – przy pomocy metod nieswoistych dla literatury pięknej. I tu również spotykamy się z całą skalą zbliżeń i oddaleń – do i od rzeczywistości, do i od jej transformacji imaginatywnych. Liczne poetyki nie dysponują wiarygodnymi sygnałami fikcyjności lub niefikcyjności postaci i zdarzeń w świecie przedstawionym. Dotyczy to przede wszystkim wiedzy o rze-

<sup>8</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 395–396.

czywistości prywatnej autora i/lub kręgu osób mniej znanych, lub całkowicie nieznanymi szerszemu ogółowi czytelników. Co innego znajomi, przyjaciele, sąsiedzi autora, a po jego śmierci – archiwalni szperacze. Im bardziej rozszerza się dostęp do biografii twórcy, tym dokładniej rysują się proporcje między tym, co w jego dziele faktyczne, a tym, co zmyślone. Od Tymoteusza Karpowicza wiem, że jego wiersz *Poradnik zabijania bólu* z tomu *Słoje zadrzewne* stanowi liryczny zapis cierpień ciężko chorej żony poety, Maryli, że jest to poetyckie echo beznadziejnej walki z tym cierpieniem, i wiem jeszcze, iż to się działo nie „wszędzie i nigdzie”, lecz w Chicago, w willi Karpowiczów, którą miałem okazję odwiedzić. Mój odbiór *Poradnika zabijania bólu* musi być *volens volens* przez tę wiedzę zdeterminowany; dziś podobne kierunki lektury stają się coraz powszechniejsze – po publikacji listów poety oraz wspomnień o nim. Z kolei liczne sytuacje, obrazy, postaci, zdarzenia, powiedzonka będące w utworach Mirona Białoszewskiego donosami rzeczywistości („rzeczywistochy”, mówiąc jego językiem), oczywiste w swej genezie dla bliskich mu osób, jak Anna i Tadeusz Sobolewscy, nie stanowiły w moich lekturach – w większości – ani bytów genetycznie jednorodnych, ani dramatycznie dwudzielnych, częściowo „wziętych z życia” i częściowo „podtęgowanych” wyobraźnią, lecz integralnych ponad podziałami: dopóty, dopóki konteksty genezy nie zostały mi podpowiedziane przez *Tajny dziennik* Białoszewskiego oraz książkę Sobolewskiego *Człowiek Miron*. Zarazem naturalne ewolucje wiedzy, powodujące zmiany proporcji między *Wahrheit* i *Dichtung*, wszelkie labilne asymetrie i ruchome symetrie źródeł, faktycznych oraz imaginatywnych, jasnych i problematycznych, aktywnych lub pasywnych w procesach czytania, nie mają zasadniczego wpływu na uznanie albo pozbawienie danych dzieł ich przynależności do literatury pięknej. Ergo: ZASADA NON FICTION W PEWNYCH OKOLICZNOŚCIACH MOŻE, ALE W INNYCH NIE MUSI POWODOWAĆ DESTRUKCJI LITERACKOŚCI.

W świetle niektórych teorii podstawowy budulec sztuki literackiej – konfrontowany w literackich fabułach czy opisach – pochodzi właśnie z zasobów zgromadzonych w rozmaitych dziedzinach wiedzy o rzeczywistości empirycznej, a zwłaszcza z różnych hierar-

chii wartości, porządkujących tę wiedzę. Zdaniem rosyjskich formalistów podstawowym materiałem sztuki słowa, podlegającym w niej celowej obróbce, czyli zespołowi chwytów konstytuujących formę dzieła, jest zbiór norm i wypowiedzi – wypełniających szereg praktyczny języka, który twórca przemienia w szereg artystyczny.

Podobnie, choć przy pomocy innych kategorii, rozumował Jan Mukařovský. Jego koncepcja, owszem, jednostronna, okazuje się przecież nad wyraz pomocna w porządkowaniu zajmujących nas tu rozbieżności. Wszelkie dzieło sztuki semantycznej, zatem szczególnie sztuki literackiej, twierdził Mukařovský, nieodmiennie jest „NAYSYCONE WARTOŚCIAMI” POZAESTETYCZNYMI<sup>9</sup>. Są to wartości mniej lub bardziej zróżnicowane, mniej lub bardziej w poszczególnych tekstach liczne, przy czym nie chodzi bynajmniej o aksjologie stematyzowane, docierające do odbiorcy w postaci nakazów czy dywagacji, te bowiem korzystają z form nieartystycznych, lecz o wartości „zawarte w poszczególnych elementach danego dzieła”, czyli – jak można się domyślać – wprojektowane w tkankę językową tekstu oraz potencjalnie obecne w symbolice zdarzeń i postaci przedstawionych. Owe „wartości” nie sumują się w dziele, lecz „wchodzą we wzajemne stosunki, pozytywne bądź konfliktowe, i w ten sposób oddziałują na siebie”<sup>10</sup>. Owe wzajemne interakcje i napięcia między wartościami pozaestetycznymi, które różnicują stosunki „zarówno zgodności, jak i przeciwieństwa”, wytwarzają wartość dodatkową, specjalną, nadrzędną, którą Mukařovský nazywa ESTETYCZNA<sup>11</sup>. Nie jest ona po prostu kolejną, dodaną wartością, pochodzącą – tak jak inne – z zewnątrz dzieła, lecz zrodzoną w danym dziele, zatem niepowtarzalną, wyróżniającą dane dzieło spośród wszelkich innych.

Wartość estetyczna wchodzi w ścisły kontakt z wartościami pozaestetycznymi, zawartymi w dziele, a za ich pośrednictwem także z systemem wartości określających życiową praktykę społeczności

---

<sup>9</sup> J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Bałuch, w: idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 120.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Zob. ibidem, s. 127–128.

odbierającej to dzieło. Wartość estetyczna dominuje nad pozaestetycznymi, nie przekreśla ich wszakże, ale łączy w całość. Wprawdzie każda z wartości pozaestetycznych utworu, wzięta z osobna, jest przez nią wyrwana z bezpośredniego związku z odpowiednią wartością „życiową”, jednakże cały ich zespół wchodzi dzięki niej w aktywny związek z całością praktycznego światopoglądu danej społeczności<sup>12</sup>.

Zasadnicza bliskość idei Mukařovský'ego wobec prezentowanej tu „sprzecznosciowej” koncepcji literackości, nie oznacza ich identyczności. Przede wszystkim sam „system wartości określających życiową praktykę [danej] społeczności” rzadko kiedy uobecnia się w dziele bez udziału form retorycznych, np. religijnych albo świeckich dekalogów, pouczeń, wyjaśnień, nakazów moralnych, wywodów broniących lub deprecjonujących słowem pewne wartości poznawcze, obyczajowe, ideowe. Informacje stematyzowane, podawane *expressis verbis*, oraz implikowane, domyślne, z reguły przeplatają się w utworze literackim, a nastawienie wyłącznie na semantykę implikowaną niepotrzebnie wykoślawia obraz dzieła. Nadto jeszcze przekonanie, że do dzieła są przenoszone z zewnątrz wyłącznie wartości pozaestetyczne, mija się z faktycznym stanem rzeczy wielu pisarskich praktyk, ilekroć bowiem autor operuje cytataми z tradycji literackiej (szerzej – estetycznej), wkomponowując do utworu zarówno fragmenty cudzych tekstów, pastisze, parodie, trawestacje, jak i uobecniając cudze, wcześniejsze, figury stylu, konfiguracje chwytów, „cytaty struktur”, tylekroć status owych wartości w danym dziele jest taki sam jak wartości światopoglądowych, obyczajowych, poznawczych czy etycznych, bowiem i jedno, i drugie pochodzą z „praktyki życiowej”. Można by rzec, że podczas gdy Mukařovský przeceniał etyczne aspekty tworzywa literatury, nie doceniając walorów estetycznych, dzisiejsze szkoły intertekstualne – odwrotnie – nie doceniają walorów etycznych, zawartych w materiale literackim, przeceniając rolę estetycznych. I wreszcie: wolałbym mówić nie o wartościach, ale o jakościach – ponieważ pozwala to brać pod uwagę nie tylko to, co jest aksjologicznie aktywne, ale tak-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 131.



że to, co tę aktywność utraciło lub traci – a zatem znajduje się poza aksjologicznymi hierarchiami.

A przecież poszerzając koncepcję Mukařovský'ego o inne, odrzucone lub przeoczone przez niego aspekty, mamy podstawy, by stwierdzić, że dostarcza ona wiele świeżych, mocnych argumentów na rzecz tezy, że istotą sztuki literackiej nie jest izolacja od jakichkolwiek doświadczeń człowieczych, lecz ich wielorakie konfrontacje, powołujące do życia napięcia – nieodzowne dla literackości jako takiej.

### **Literatura *in statu nascendi***

Szereg warsztatowy, w którym także – na jeszcze innej zasadzie – daje o sobie znać literackość rodowodowa, bywa zwykle pomijany w konstatacjach teoretycznoliterackich. Zakłada się bowiem, że teoria obejmuje wyłącznie statykę i dynamikę literatury spełnionej, uformowanej, oderwanej od twórcy, oddanej do dyspozycji odbiorców, wykonawcom, znawcom. Procesy komunikacji literackiej – społecznej, otwartej, operującej gotowymi strukturami – przesłaniają fenomeny osobniczej, prywatnej, z reguły ukrytej „przed ciekawskim okiem” twórczej autokomunikacji. A przecież powstająca w autokomunikacji jednostkowej – niegotowa, „brudnopisowa”, wielowariantowa literatura *in statu nascendi* – czyż nie jest częstką kultury literackiej? Problem zasługuje na szerszy komentarz.

Jakiś czas temu w moskiewskim, ciasnym jak cela i urodziwym jak muzeum człowieka książkowego mieszkaniu Gennadija Ajgiego<sup>13</sup> przysłuchiwałem się sporom krytyków o drogę rozwoju rosyjskiego wiersza. Jedni utrzymywali, że należy optować za ocaleniem miar klasycznych, inni, że trzeba wspierać wiersz wolny. „O tym, jaka będzie poezja, zadecydują poeci” – oświadczył Gennadij Ajgi. Jak widać, w Rosji walka o wpływy między twórcami a komentatorami literatury – nie po raz pierwszy w historii – przybierała wyraż-

---

<sup>13</sup> O Gennadiju Ajgim zob. E. Balcerzan, *Perehenia i słoneczniki*, Poznań 2003, s. 129–160.

nie na sile. Byłem po stronie twórców, ale wiem, że przysłuchiwać się trzeba i jednemu, i drugiemu. Nie jest tak, iżby status bytowy utworu literackiego pozostawał zawsze i wszędzie ten sam, bez jakichkolwiek odmian: mówiąc językiem Herberta, bez „subtelnego koloru »może« / i »pod pewnym warunkiem« o perłowym połysku”... ZWŁASZCZA KOMUNIKACYJNE ZRÓŻNICOWANIA SPOSOBÓW ISTNIENIA DZIEŁA są tyleż bezsporne, co i nieodzowne.

W grę wchodzi cztery rodzaje kryteriów.

1. dynamika i statyka dzieła,
2. kanały transmisji,
3. dzieło w systemie ról uczestników komunikacji literackiej,
4. gradacje literackości w uniwersum mowy.

Statyka i dynamika. Status komunikacyjny utworu różnicuje się ze względu na relacje między jego dynamiką a statyką, ukończeniem a nieukończeniem, zamknięciem a otwarciem, „gotowością” a „niegotowością”. Tutaj utwór literacki postrzegamy jako: (a) DZIEŁO TWORZONE, (b) STWORZONE, (c) PRZETWARZANE.

Pierwszy porządek (a) – akt twórczy – trwa dopóty, dopóki tekst jest niegotowy, nieostateczny, *in statu nascendi*. W porządku drugim (b) podstawa tekstowa dzieła nie ulega dalszym przekształceniom, zweryfikowany tekst jest wyczyszczony z pomyłek pisemnych, zgodny z autorską wolą, a zarazem od swojego twórcy oderwany już i niezależny. Wreszcie w porządku trzecim (c) tekstowa podstawa dzieła gotowego zostaje (w różnych celach) zakwestionowana, naruszona, zreorganizowana, lecz zarazem nieunicestwiona, bo choć tworzy się jego nowy wariant werbalny, funkcjonuje on nie zamiast, ale obok wariantu pierwotnego, stając się jego adaptacją, imitacją (prześmiewczą lub zabawową), interpretacją, translacją itp.

Kanały transmisji. Drugi układ, w którym różnicują się role dominant oraz związków hierarchiczno-funkcjonalnych dzieła, każe nam brać pod uwagę trzy odmienne TRANSMISJE dzieła; zmienia ono swój BYTOWY STATUS KOMUNIKACYJNY w zależności od tego, jakimi KANAŁAMI dociera do człowieka, w jakim się uobecnia materiale, w jakiej trwa czasoprzestrzeni, a dzieje się albo w myśli, albo w żywej mowie, albo w piśmie, zatem: (a) w AUTOKOMUNIKACJI, (b) w KOMUNIKACJI USTNEJ, (c) w KOMUNIKACJI PISEMNEJ. Problemy

autokomunikacji, introspekcji, „słowa wewnętrznego”, spłotu werbalnych i niewerbalnych porządków w procesie myślenia etc. mają bogaty stan badań, który nie pozostaje bez wpływu na literaturoznawstwo, a mimo to w licznych pracach z zakresu teorii komunikacji pomija się ten obszar i ogranicza refleksję badawczą do relacji między mową a pismem<sup>14</sup>.

Dzieło w systemie ról uczestników komunikacji literackiej. Układ ten jest potrzebny dla odróżniania ról podmiotów osobowych w komunikacji literackiej; każda z nich określa inny (albo nieco inny) typ dostępu do wyróżnionych tutaj stanów dzieła. Są to: (a) rola autora, (b) rola odbiorcy, (c) rola wykonawcy. „Autor” oraz „odbiorca” znaczą tutaj tyle, ile znaczą w polszczyźnie potocznej, z kolei „wykonawca” jest tym, kto na tekst literacki odpowiada innym tekstem, skierowanym do innego odbiorcy, a zatem „wykonuje” dzieło literackie, cudze albo własne, w innym materiale (już to słownym, już to niewerbalnym)<sup>15</sup>.

Każdy spośród wyróżnionych tutaj stanów tekstu (utwór tworzony, stworzony lub przetwarzany) może być uznany za prymarny, a pozostałe – za jego mutacje, odbicia, ślady. W rezultacie każdy może zostać RYTUALNIE wydalony poza granice literatury, jako niesamoistny, zastępczy, zdradliwy, źle oznakowany, mało satysfakcjonujący jako źródło przyjemności, wysyłający mylne lub sfałszowane sygnały zachodzących w nim procesów, szczelnie zasłoniętych przed umysłem – usiłującym je poznać (daremnie!). Aleksy Kruczyński głosił artystyczną wyższość autografu nad drukiem. Miron Białoszewski natomiast traktował pisemne utrwalenia poezji jako zło konieczne – opowiadał się za artystyczną prawdą słowa mówionego. Częste w dziejach literatury są bunty artystów przeciw wszel-

<sup>14</sup> Tak postępuje Janusz Lalewicz w artykule *Komunikacja językowa a literatura*, w: *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski et al., Wrocław 1974. Bez trudu można by przytoczyć długą listę tytułów nowszych, ilustrujących długotrwałą walkę między „wyznawcami pisma” a „wyznawcami mowy”.

<sup>15</sup> O rzeczywistym oraz wirtualnym wykonawcy, powołując się na szkic Jerzego Ziomka, pisałem w książce *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 65. To pojęcie pojawia się także w pracach innych autorów, zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 25 i n.

kim materialnym sposobom przekazu ich wizji. Z innych powodów dla symbolistów, z innych dla surrealistów proces twórczy wydawał się ważniejszy od końcowego rezultatu (dzieła stworzonego). Dziś Tadeusz Różewicz, przeciwstawiając poezję „zewnątrzną” – „wewnętrznej”, wartości najcenniejszych upatruje już to w autokomunikacji poety, już to nawet poza słowem i poza poetą: w przyrodzie (w samotnie zakwitającej róży). Mając tak bogaty repertuar form istnienia literatury, nie powinniśmy tylko jednej z nich uznawać za faktyczną. W każdej tkwią jakieś racje – cząstkowe, żadna nie ogarnia całej sztuki słowa. Zatem PYTAJĄC O LITERACKOŚĆ – SZUKAJMY WIE-  
 ŁOŚCI W JEDNOŚCI.

Wśród wyróżnionych tutaj form istnienia dzieła najsilniejszą hierarchicznością oraz funkcjonalnością odznaczają się byty niestabilne, procesualne, dynamiczne, w pełni dostępne podmiotom czynności twórczych lub przetwórczych, jako fakty autokomunikacji autora (dzieło tworzone) lub wykonawcy (dzieło przetwarzane). Jednostkowy charakter doświadczenia autokomunikacyjnego nie oznacza, iżby należało je wyłączyć z kręgu zainteresowań teorii literatury, zwłaszcza iż raz po raz jego dramaturgia ujawnia się w komunikacji ustnej i pozostawia sporo śladów w komunikacji pisemnej.

– Poezja –  
 – cała! –  
 jest jazdą w nieznanie [w nieznanomość, w nieznanność]!  
 Poezja –  
 to samo co wydobyć radu.  
 Gram wydobyć,  
 rok pracy [trudu, wysiłku].  
 Zużyjesz  
     słowa jedyne gwoździ  
     tysiące ton słownej rudy.

Tak by można – w przekładzie roboczym<sup>16</sup> – przedstawić obraz procesu twórczego z wiersza Włodzimierza Majakowskiego *Rozmowa*

<sup>16</sup> Oryginał: „Poezja / wsia! – jezda w nieznanomoje. / Poezja – / ta że dobyca radija. / W gramm dobycza, / w god trudy. / Izwodisz / edinogo słowa radi /

z *inspektorem podatkowym o poezji*. W jego wizji hierarchiczny, a zarazem pełen dramatyzmu porządek konstytuuje się pomiędzy tekstem tworzonym a eksploatowanym przez autora tworzywem. Gradacja wartości jest tu możliwa jedynie w bezustannej dynamice (wszak to podróż do miejsc niewiadomych), w niestabilnej wielowariantowości, w równowadze chwiejnej między tekstem *in statu nascendi*, zmienianym, poprawianym, poddawany transformacjom (redukcji, inwersji, amplifikacji, substytucji) a malejącymi zasobami „rudy słownej”. Weryfikowane są zarówno możliwości mowy, jej oferty, jak i kolejne wersje utworu. W cytowanej tu, naśladowującej skaz *Rozmowie z inspektorem* Majakowski wyjaśnia zasady wyboru i układu elementów wiersza tak, by poruszyć wyobraźnię funkcyjnarusza izby skarbowej

Mówiąc po waszemu  
 rym –  
 to weksel.  
 Zdyskontować go  
 co drugi wers  
 – oto jest rozporządzenie!  
 I szukasz  
 drobnicy [drobniaków, drobnych]  
 przyrostków i końcówek  
 w pustoszej kasie  
 deklinacji i koniugacji.<sup>17</sup>

Jeżeli przyjmując, za Romanem Jakobsonem, że w procesie twórczym formuje się projekcja zasady EKWIWALENCJI z osi paradygmatycz-

---

/ tysiaczi tonn / słowiesnoj rudy” (W. W. Majakowski, *Socznienija w odnom to-mie*, Moskwa 1941, s. 287).

<sup>17</sup> Oryginał: „Goworia po-waszemu, / rufma – / wieksiel. / Uczest’ czerez stroc-ky! – / wot rasporiażeniye. / I iszczesz / mielocziszku suffiksow i fleksij / w pu-stujeszczzej kassie / sklonienij / i spriażenij” (ibidem). W przekładzie Jana Brzechwy: „Mówiąc po waszemu, / rymy / to rewersy. / Trzeba je dyskontować / / co drugi wiersz / w dodatku. / I szukasz / drobiazgowo / końcówek do wierszy / / w opróżnionej kasie / czasów i przypadków” (W. Majakowski, *Wiersze i poe-maty*, wybór przekładów oprac. A. Ważyk, Warszawa 1949, s. 172).

nej na oś syntagmatyczną, to równocześnie obserwujemy kierunek odwrotny: z OSI SYNTAGMATYCZNEJ NA OŚ PARADYGMATYCZNĄ SĄ RZUTOWANE ZASADY NIEEKWIWALENCJI, określone *ad hoc* przez poetykę powstającego dzieła. To, co w neutralnym porządku paradygmatycznym wydaje się względem siebie synonimiczne, równoważne, wymienne, zastępowalne – z punktu widzenia formującej się poetyki tekstu okazuje się co i rusz NIEsynonimiczne, NIErównoważne, NIEwymienne, NIEzastępowalne. „Kasa” form językowych ma wartość pozornie taką samą co zawsze, ale dla poety jest już opróżniona (przez poprzedników) lub zawiera walory fałszywe.

Zacznieś to  
słowo  
do wersu wsuwać [wciskać, wpychać]  
a ono nie włązi –  
naciskasz i łamiesz<sup>18</sup>.

Kwestionowałem tu już koncepcję struktury utworu jako całości podporządkowanej „władzy” jednej dominanty. Jeżeli jednak w odniesieniu do dzieła gotowego moje wątpliwości nie muszą potwierdzać się w konkretnych, indywidualnych doświadczeniach odbiorczych, także interpretacyjnych, gdyż dążenie do rekonstrukcji jednego porządku bywa nierzadko przemożne, to dzieło niegotowe, tworzone, redagowane i preredagowywane, ujawnia jakże plastyczną złożoność własnych, wewnętrznych hierarchii. W ruchu znaków i znaczeń dzieła *in statu nascendi* – cóż może być nazwane dominantą? Nie jest nią stały składnik dzieła, lecz zmieniające się warianty powstającego utworu, w istocie jego fragmentów, niekoniecznie określonych co do miejsca w konstrukcji całości. To, co przychodzi autorowi na myśl wcześniej, wcale nie musi znaleźć się w początkowych partiach tekstu (najwcześniej może zostać pomysłany finał akcji, rozszyfrowanie intrygi, morał, pointa)<sup>19</sup>. Owe dominanty

<sup>18</sup> Oryginał: „Naczniesz eto / słowo/ w stroczku wsowywać, / a ono nie leziat – / / nażał i słomał” (idem, *Soczinienija w odnom tomie*, s. 288).

<sup>19</sup> Niekiedy badacz przyjmuje założenie, że kolejność słów i zdań lub przynajmniej następstwo znaczących konfiguracji motywów ukończonego utworu odpowiada

momentalne i ulotne, nieuwiązane w konstrukcji, bo jej jeszcze nie ma, a jednocześnie sterujące kolejnymi decyzjami twórcy, po przeróbkach, przymiarkach, reorganizacjach mogą zostać z wersji ostatecznej wyeliminowane. Nie powinniśmy więc poprzestać na wyznaczeniu jednej linii wertykalnej, w której pozycję „wysoką” zajmują ostateczne decyzje autora, utrwalone w dziele ukończonym, natomiast „niską” wszystko to, co nie zostało w nim wykorzystane. Dopóki trwa proces twórczy, w roli CHWILOWYCH DOMINANT są „obsadzane” wszystkie (zachowane w rękopisie) figury myśli i figury mowy, wszystkie bowiem, nim przez autora zostały zwrócone hałdom „językowej rudy”, przez najkrótszy bodaj moment były „ważne”. I nie przestają być ważne (*à rebours*) dla badań nad drogami wyobraźni artystycznej twórcy.

W procesie twórczym zastanawia paradoksalny status hierarchii składników dzieła: z jednej strony jest ona nieodzowna, gdyż stanowi warunek selekcji i kombinacji elementów dzieła tworzonego, czyli warunek wszelkiego tworzenia (jeśli nie brać pod uwagę kolaży dadaistycznych), lecz z drugiej strony jej dominanty wcale nie muszą być trwalsze od zupełnie peryferyjnych cech tekstu, gdyż i niższe, i wyższe wartości podlegają tej samej selekcji.

Oto dwie wizje „rajskiej dziedziny ułudy” z *Ody do młodości* Mickiewicza – odrzucona i zachowana. Obie są dwiema alegoriami tego, co najcenniejsze: w jednej wersji najważniejszy jest młodzieńczy zapał, w drugiej artystyczna nowość. Jedna odpowiada aksjologii wczesnoromantycznej, druga będzie się utrzymywała w dojrzałszych fazach rozwojowych tego nurtu, stając się żywą tradycją awangardy XX w.

W znanej redakcji słyszymy wołanie, by podążać za młodością tam,

Kędy zapał tworzy cud,  
NOWOŚCI POTRZĄSA KWIATEM  
I obleka w nadziei złote malowidła.

---

kolejności pisania. Zob. W. Szklowski, *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*, przeł. A. Wołodźko, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971.

Podmiotem – i zarazem dominantą – jest tu młodzieńczy zapal. To on tworzy, potrząsa, obleka, on ma w ręku wszystko: kwiat nowości, złote malowidła, nadzieję. W odrzuconym wariacie podziału władzy jest inny. I tu co prawda „zapal tworzy cudy”, ale reszta należy do nowości, bo to nie zapal, nie młodość, lecz

Nowość potrząsa kwiatem  
I obleka w nadziei złote malowidła.

Julian Przyboś ten właśnie wariant uznał za celniejszy, proroczo zgadujący awangardowy kult nowatorstwa; jeden z rozdziałów jego książki *Czytając Mickiewicza* nosi tytuł *Nowość potrząsa kwiatem*<sup>20</sup>.

We wprowadzeniu do wykazu odmian tekstu *Ostatniego zajazdu na Litwie* Stanisław Pigoń wyjaśnia, iż po to

uwzględnia się autografy, by z nich wydobyć te ślady formowania się szaty słowa i myśli poematu, które się wyraziły w przejściowych, zarzuconych redakcjach. Dla zorientowania się zarówno – by tak rzec – w sumieniu artystycznym poety, jak i w formacjach geologicznych gruntu ideowego poematu, materiał stąd uzyskany będzie miał wagę znaczną<sup>21</sup>.

Głęboki przełom w badaniach nad wczesną liryką Borysa Pasternaka, którą w końcu sam twórca, pod wpływem krytyki, gotów był uznać za nieczytelną, zainicjował w połowie lat sześćdziesiątych Jurij Łotman – odnajdując reguły języka artystycznego oraz pierwsze zarysy jakże charakterystycznego „modelu świata” w rękopiśmiennych wariantach młodzieńczych wierszy poety<sup>22</sup>.

Dynamikę szeregów hierarchiczno-funkcjonalnych dzieła *in statu nascendi* potęguje dwoista wartość gatunkowego ciężaru elemen-

<sup>20</sup> Szerzej na ten temat piszę w pracy *O nowatorstwie*, Gdańsk 2004.

<sup>21</sup> S. Pigoń, *Dodatek krytyczny*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, tekst ustalił W. Bruchnalski, *Dodatek krytyczny* przygot. S. Pigoń, Warszawa 1934, s. 421.

<sup>22</sup> J. Łotman, *Stichotworienija rannego Pastiernaka i niekatoryje woprosy strukturnogo izuczenija tieksow*, „Trudy po Znakowym Sistiemam” 1966, N 4, s. 206–281.



tów odrzuconych. WSZYSTKIE były brane pod uwagę jako ostateczne rozwiązania pisarskie, lecz względem siebie bynajmniej NIE WSZYSTKIE okazują się równoważne. Niekiedy skłania to badaczy i wydawców do selekcji odmian tekstu, wówczas to postanawiają oni przekazać czytelnikom „warianty [...] tylko istotniejsze, tzn. takie, które mogą dowodzić, że poeta zmierzał do zmiany obrazowania czy pomysłu choćby w drobnym jakim szczególe”, nie ma więc sensu wyszczególnianie wszystkich „myłek pióra, ni kreśleń czy odmianek drobnych, pomniejszego znaczenia”<sup>23</sup>.

Im bogatsze jest archiwum rzeczy odrzuconych, a znaczących więcej niż banalne „myłki pióra” (choć i roztargnienie może być interesujące dla badań nad rolą nieświadomości w rekonstrukcji procesów autokomunikacyjnych), tym gęściej związki hierarchiczne układają się w porządku równoległe. Dzieło *in statu nascendi* nie ewoluje w przekształceniach jednej hierarchii, lecz określa się przez splot coraz liczniejszych paradygmatów i dominant, wyłanianych przez różne kryteria, które niekoniecznie muszą dzielić się na mniej i bardziej ważne.

Oto dwa odrzucone warianty wersu 20 *Pana Tadeusza*:

- (1) Gdzie rumiana na łąkach dzięcielina pała,
- (2) Gdzie rumieńcem na łąkach dzięcielina pała

(przy czym „dzięcielina” pojawia się tu także – omyłkowo? – jako „dziećcilina”).

Obie wersje w końcu ustępują trzeciej, znanej powszechnie redakcji:

- (3) Gdzie panińskim rumieńcem dzięcielina pała.

A oto ślady poszukiwań Mickiewicza – o jeden wers wyżej: w rękopisie „nad błękitnym Niemnem” kwitły wpierw grochy „śnieżyste”, potem „mleczne grochy”, wreszcie grochy „z mlecznym kwiatem”, by

<sup>23</sup> S. Pigoń, op. cit., s. 421–422.

w wersji ostatecznej, drukowanej, ich miejsce zajęł w końcu „bursztynowy świerzop”<sup>24</sup>.

Jeszcze jeden przykład: odrzucona wersja wersu 26 z księgi drugiej miała taki kształt:

Nie znać innych prócz sierpa i pługa i rynsztunków.

W wersji drukowanej:

Nie znać innych prócz kosy i sierpa rynsztunków<sup>25</sup>.

Jak odtworzyć hierarchię autorskich rozstrzygnięć? Zamiana pługa na kosę wydaje się zrazu najmniej znacząca, nieco wyżej w układzie ważności postawilibyśmy „rumieniec paniński”, który wyparł inne epitety, charakteryzujące jednak wciąż tę samą dziecielinę, a o najpoważniejszych przeróbkach trzeba by pewno mówić, analizując wymianę grochu na świerzop (inny element obrazu, inne barwy: bursztyn zamiast mleka albo śniegu, słowo z innego niż groch rejestru polskiej leksyki). A przecież zarysowana hierarchia mogłaby zostać odwrócona. „Rumieniec paniński”, wspólnie z „gryką jak śnieg białą”, wolno interpretować jako – dla kompozycji poematu ważniejszy niż świerzop – podwójny sygnał antycypujący porządek narracji, w której ślad wyprzedza prezentację bohatera. Nim dojdzie do „dziwaczno-go spotkania” Tadeusza z Zosią, podróżny będzie szedł prowadzony przez biel (kolor niewinności), zobaczy w panińskiej komnacie „sukienkę białą, świeżo z kołka zdjętą”, potem w panińskim ogródku „śląd nóżki” na „piasku [...] białym na kształt śniegu”, wkrótce jej „włos [...] schowany w drobne strączki białe”, wreszcie ją, co to „Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie”. Kto jednak oczekuje, że za chwilę – niby dziecielina – spłonie „panińskim rumieńcem” zawstydzona Zosia, pozna autora jako mistrza efektu „zawiedzionego oczekiwania”. Rumieniec „dziecieliny” wcale nie był znakiem antycypującym postać Zosi, ale – stanu emocji Tadeusza podczas spotka-

<sup>24</sup> Ibidem, s. 423.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 46.

nia z Zosią. W chwili bowiem, gdy twarz panienki „od dziwu i strachu pobladła” – „Twarz podróżnego barwą spłonęła rumianą”.

A „kosa i sierp” zamiast „sierzpa i pług”? Dlaczego dwa rolnicze narzędzia – bardzo sobie bliskie, służące podobnym celom gospodarczym, obydwa ostre, tnące, złożone z części drewnianych i metalowych, z tego samego „paradygmatu”, okazały się dla wieszca lepsze niż różniące się od siebie wizualnie sierp i pług, różnokształtne, o zdecydowanie innych przeznaczeniach? W grę wchodzi dwie możliwe odpowiedzi. Jedna, że nie wiadomo, bo i wiele innych wyborów poety zaskakuje, nie podlega wyjaśnieniom racjonalnym, ma charakter działań „na wycucie”, jest ekspresją gustu, głosem nieświadomości. Druga, że wybierając spotkanie bytów bliskich, Mickiewicz działał w pełni racjonalnie, dążąc konsekwentnie do obrazu harmonii, ładu, dyscypliny, świadom tego, o czym w wiele lat później przeczytamy u jednego z zachodnich badaczy poetyckiego obrazu, że odwaga pisarza ujawnia się nie w kojarzeniu rzeczy odległych, lecz odwrotnie – bliskich.

Tekst *in statu nascendi*, oglądany jako dzieło wielowariantowe oraz wielohierarchiczne, więc i wielofunkcyjne, ma charakter NAJBARDZIEJ AUTORSKI. Mimo iż nasza wiedza o autokomunikacjach pisarskich jest ograniczona. I dlatego że ta wiedza jest ograniczona. Dowiadujemy się wyłącznie o dylematach i decyzjach twórcy, które ostały się w jego archiwum. I jednocześnie wiemy, że autokomunikacyjne procesy MUSZĄ BYĆ bogatsze niż ich zapis, nawet najskrupulatniejszy. Nie można nie liczyć się z tym, iż „w głowie” pisarza (Przyboś dodałby: nie tylko w głowie, także w rytmie krwi, w skurczu mięśni wewnętrznych, w przeponie) pojawiały się i ginęły „słowa wewnętrzne”, których nie znajdziemy w autografie. Rozwiązania pomyslane i natychmiast zaniechane, a niezanotowane, w zdecydowanej większości pozostają nie do odgadnięcia. W rezultacie dramaturgia hierarchiczno-funkcjonalnych związków dzieła tworzonego potęguje się jeszcze bardziej. Samo prawdopodobieństwo udziału w procesie twórczym niedostępnych nam odmian tekstu – dodatkowo, choć hipotetycznie, wydłuża drabinę wartości (o ruchomych szczeblach).

„Gdzie tajemnica brulionów poetyckich? – pytał Julian Tuwim. – Skąd ten niepokój, łażenie po pokoju, tarcie palcami czoła i oczu, wa-

lenie w stół, długie zapatrzenie, czujne zasłuchania albo [...] łami-główki i rebusy [...]? Skąd to kreślenie, wymazywanie, poprawianie, zostawianie pustych miejsc na lepszy, bliższy przymiotnik lub czasownik? Manuskrypty poetów aż się roją od wielopiętrowych poprawek. Co to znaczy? Że wspinali się po tych piętrach ku jakiejś prawdzie. Że ta prawda poetycka gdzieś jest, tkwi, istnieje – niewymierna wprawdzie, niewidzialna, ale przezuwana i przeświecająca”<sup>26</sup>.

Na tym tle zarysowuje się jeszcze jeden konflikt, stymulujący dramaturgię autokomunikacji pisarskiej. Przebiega ona nie tylko w obszarach „tekstowego świata”, bo choć do dyspozycji czytelnika pozostają (jeżeli pozostają) jedynie świadectwa tekstowe, to przecież angażuje ona i ogarnia niewerbalne, bezsłowne, pozajęzykowe elementy życia duchowego twórcy, niewysłowione a silne intuicje i emocje, sentymenty i resentymenty, żądze i blokady, zuchwałstwa i dezercje, ślady doświadczeń zmysłowych, często zdeformowane w pamięci fragmenty czy zdarzenia fonosfery i ikonosfery, zarazem rzeczy śnione, rojone, fantastyczne, absurdalne, wstydlive. Twórczość nie ogranicza się do przetwarzania tworzywa językowego, owej „słownej rudy” z wiersza Majakowskiego. Gdy w wierszu Tadeusza Różewicza czytamy „Świat zredukowany / Jest bardziej skupiony”, odsłania się przed nami dokładnie taki sam mechanizm selekcji poetyckiej, o jakim pisał Majakowski, choć u Różewicza tworzywem nie jest mowa, lecz „świat”. Ale i Majakowski miał tego pełną świadomość. W jego *Rozmowie z inspektorem* poezję wydobywa się nie tylko z zasobów języka, ale i z „serca i duszy”, które także zużywają się jak rymy i ulegają „amortyzacji”, i jeszcze: z „artezyjskich człowieczych głębin”, czyli – jakkolwiek banalnie i konwencjonalnie by to nie brzmiało – właśnie ze świata, z życia.

Powoływałem się już tu na sąd Wiktora Szklowskiego, że poezja jako sztuka deautomatyzacji stereotypów oraz uniezwyklenia świata nie jest ani w pełni zrozumiała, ani całkowicie niezrozumiała: jest na w pół zrozumiała. Podobnie literatura nie jest w swym istnieniu ani bezustannie dynamiczna, ani wiecześnie statyczna, gdyż SYTUUJE

<sup>26</sup> J. Tuwim, *Czterowiersz na warsztacie*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, wybór i oprac. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007, s. 141–142.

SIĘ MIĘDZY TEKSTOWĄ ZMIENNOŚCIĄ DZIEŁA TWORZONEGO A TEKSTOWĄ NIEZMIENNOŚCIĄ DZIEŁA STWORZONEGO.

Dynamika projektów hierarchiczno-funkcjonalnych, nieodzwonana w zdarzeniach autokomunikacyjnych, nie ma w świecie twórców jednakowego prestiżu. Bywa już to bagatelizowana, już to z premedytacją zacierana – jako zbyt osobista, wstydliva albo mało interesująca lub dezorientująca czytelnika, który powinien obcować z dziełem ukończonym, gdyż to dopiero ono, jak ów „nie trudem rąk ciosany” horacjańsko-puszkiniowski pomnik, jak owo „odwrócone światło” Tymoteusza Karpowicza, stanowi wiarygodne świadectwo autorskiego kunsztu, bowiem w poetyce dzieła gotowego zostały zainstalowane urządzenia chroniące intencję autorską – komunikowaną współczesności oraz potomności. Zarazem przecież niektórym osobom proces twórczy wydaje się ciekawszy od produktu.

Kontynuacje, albo tylko echa, dynamiki autokomunikacyjnej dają o sobie znać także w dziełach gotowych:

1. w poetyce *epanorthosis*,
2. w „zaproszeniach do rękopisu”,
3. w „modelu do składania”,
4. w połączeniu wznowienia utworu z jego przeredagowaniem.

*Epanorthosis* (*metanoia*, *correctio*) – figura typu „udałem się tam; co mówię? popędziłem na złamanie karku!”, definiowana niekiedy jako poprawienie rozmyślnego błędu – interesuje nas tu jako gra dwoma wariantami jakiegoś sformułowania, przy czym jeden z nich zostaje przez mówcę oceniony jako lepszy, celniejszy, bardziej adekwatny wobec rzeczywistości, o której mowa, lub bliższy emocjom przez tę rzeczywistość wywołanym, natomiast drugi, niekoniecznie wadliwy językowo czy logicznie, zostaje potraktowany jako gorszy, słabszy, do wymiany (która się odbywa, a zarazem nie odbywa)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> „– Już chciałem kropnąć wiersz liryczny... / A to był Pożar Świata. Pożar / / Z całą pewnością polityczny...”. Jerzy Ziomek, komentując ten fragment *Jambów politycznych* Juliana Tuwima jako *epanorthosis*, zauważa: „Wyrażenie »pożar świata« zostaje dopełnione i JAKBY [wyróż. E. B.] poprawione przez powtórzenie słowa i uzupełnienie epitetem »polityczny«” (J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 208).

Z wiersza Przybośia *Rzecz poetycka*:

Lecz gdzie jest jej (myśli – rzeczy) wnętrze?  
 We wszczętym jej wybuchu, spalającym nas?  
 Albo raczej:  
 Między zewnątrzem a początkiem  
 Wciąż wytwarzanego przez człowieka jego człowieczeństwa?

Lecz ja...  
 – nie! –  
 Lecz ty mi we mnie przeczysz<sup>28</sup>.

Warianty alternatywne, zaprzeczone („nie!”) i przeciwstawione wypowiedziom („raczej”) trafniejszym, pozostały w tekście wiersza obok uznanych za bardziej odpowiednie: ich współobecność ujawnia (imituje?) proces decyzyjny poety. Czytelnik zostaje – na moment – zobligowany do lektury „tekstologicznej”, podobnej do tej, jaka staje się udziałem badaczy wydań krytycznych.

Odmierna iluzja dynamiki w „zaproszeniach do rękopisu”<sup>29</sup> polega na tym, że autor, wzorując się na wydaniach krytycznych, umieszcza w książce obok tekstów w wersjach ostatecznych fotokopie ich rękopisów – ze skreśleniami, poprawkami itp. Jest to chwyt stosowany od jakiegoś czasu przez Tadeusza Różewicza, m.in. w *Płaskorzeźbie i nożyku profesora*<sup>30</sup>. Tym razem rola czytelnika, w większym stopniu niż w spotkaniach z *epanorthosis*, zostaje upodobniona do roli badacza procesu twórczego, choć czytelnik i tu nie ma pewności, czy fotokopie mają wartość autentycznych świadectw autokomunikacyjnych, bo może dla efektu zostały tu i ówdzie, rzekłby Białoszewski, „podtentegowane”.

<sup>28</sup> J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, red. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. 284–285.

<sup>29</sup> O poetyce „zaproszenia do rękopisu” wspominam w jednym ze szkiców tomu *Śmiech pokoleń*, s. 22–23.

<sup>30</sup> Mechanizmy te skrupulatnie analizuje Anna Tomiak w napisanej pod moim kierunkiem pracy magisterskiej „Dzieło fragmentaryczne – dzieło otwarte. Na przykładzie poezji Tadeusza Różewicza” (UAM, Poznań 2006).

„Model do składania”. Dynamikę aktu twórczego próbuje się odzyskać (wskrzesić? zainscenizować?) w inny jeszcze sposób: przez oddanie do dyspozycji odbiorcy dzieła skomponowanego w sposób umożliwiający nowe, samodzielne kombinacje. Gra hierarchiami nie sprowadza się już do substytucji fragmentów tekstu, te pozostają niezakwestionowane; mogą natomiast zmieniać się ścieżki lekturowe. O ich wyborze, więc i o ocenie konkurencyjnych układów, ma decydować czytelnik – zamiast autora<sup>31</sup>. W istocie warunki czytelniczej swobody wyboru wcześniej – precyzyjnie – określił autor (podobnie jak wytwórca puzzli, który ukrył w nich jeden jedyny obraz, warunkujący sukces użytkownika – powiada Georges Perec)<sup>32</sup>. Zaiste, trzeba nie lada kunsztu, by powieściowy „model do składania” umożliwił dowolną kolejność wyodrębnionych całości, a żadna z lekturowych dróg nie okazała się drogą do chaosu. Na marginesie dodajmy, że „model do składania” stanowi wznowie-  
ne przymierze literatury z rozrywką umysłową, która – wedle Juri-  
ja Tynianowa – była kiedyś, dawno temu, jednym z pełnoprawnych „faktów literackich”.

W dotychczasowych obserwacjach odwoływałem się do takiego obrazu procesu twórczego, który odznacza się czasową ciągłością i kończy się z chwilą powstania dzieła zamkniętego. Tymczasem – z innej perspektywy rzecz ujmując – dziełem pisarza mamy prawo nazwać całą jego twórczość, czyli WSZYSTKO, cokolwiek stworzył i stwarza. W tym wielotekstowym, ruchomym dorobku na osobną uwagę zasługują przeredagowania utworów gotowych, kiedyś już udostępnionych publiczności, ale wołą autora „cofniętych” oto do „stanu

---

<sup>31</sup> Taki jest scenariusz odbioru, zaprojektowany w powieści Julio Cortáзара *Model do składania*, znanej polskim odbiorcom w błyskotliwym tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej.

<sup>32</sup> „[O]stateczna prawda, jaką kryje w sobie puzzle, polega na tym, że nie jest to, wbrew pozorom, samotna rozrywka: każdy gest układającego jest tylko powtórzeniem gestu, jaki twórca puzzle wykonał już przed nim; każdy element, który bierze do ręki, który bada i pieści, odkłada, znów po niego sięga, każda kombinacja, której bezskutecznie poszukuje, każdy przeblysłk intuicji i nadziei, każdy odruch zniechęcenia – jest wynikiem decyzji jego poprzednika, ów bowiem wszystko to dawno już obmyślił, zbadał i wyliczył” (G. Perec, *Życie. Instrukcja obsługi. Powieści*, przeł. W. Brzozowski, Warszawa 2001, s. 14).

niegotowości”. Zatem to, co wydawało się dziełem stworzonym, zostaje potraktowane jako jedna z odmian tekstu *in statu nascendi*, który niejako „wraca do warsztatu”. Różewicz określa ten proceder mianem *recyclingu*, co – nie tylko w sensie przemysłowym – oznacza „doprowadzenie zużytych materiałów pozwalających na ich ponowne wykorzystanie”<sup>33</sup>. Nie tylko Różewicz praktykuje takie „remonty” swoich wierszy. Oto pierwsza redakcja początku *Rozłączonych Ry szarda Krynckiego* (notabene jakże „przybosiovska”):

w tej chwili myślę o nich – o nas:

przez poetę zostaje zmieniona i taki przybiera kształt:

my – oni

Wersja wcześniejsza (1975) nie stanowi – w rozumieniu filologicznym – odmiany tekstu, znamy ją bowiem nie z ocalonego autografu, lecz z publikacji zgodnej z wiedzą i wolą autora, podobnie jak wersję późniejszą (1996)<sup>34</sup>. Nie jest to też figura *epanorthosis*, skoro autor „poprawia się” po 21 latach, a „poprawienie” jest dostępne jedynie tym odbiorcom, którzy mają ochotę na porównywanie wydań. Sprawa ma dramaturgię jeszcze bardziej zawrotną: Kryncki nie uprzedza czytelnika książki z 1996 r., że wiersze, które zachowują swe dawne tytuły oraz dawne daty, znacząco różnią się od swoich „pierwowzorów”. W pewnym sensie wprowadza w błąd publiczność literacką, gdyż o dwóch – zaledwie! – utworach informuje w przypisach, że mają wersje wcześniejsze. Skoro milczy o pozostałych zmianach, można uwierzyć, że ich nie ma. A są.

Wznowienia dzieł przeredagowanych odznaczają się imponującą różnorodnością<sup>35</sup>. Gdyby umieścić je na skali, jeden biegun zaj-

<sup>33</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, s. 430.

<sup>34</sup> Por. R. Kryncki, *Organizm zbiorowy*, Kraków 1973, s. 23; idem, *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996, s. 53.

<sup>35</sup> Zarówno sukcesy, jak i porażki wznowień NIESYGNALIZOWANYCH wymagają ustawicznej podejrzliwości. Zaufałem kiedyś Stanisławowi Młodożeńcowi,



mowałyby utwory, które mimo licznych zmian są do siebie nadal bliźniaczo podobne. Przykład? Pierwsze i drugie wydanie *Snów i kamieni* Magdaleny Tulli: poprawek multum, styl ten sam. Z kolei na drugim biegunie znajdowałyby się *Słoje zadrzewne* Karpowicza. Zamieszczone w tej księdze przedruki wierszy z *Kamiennej muzyki czy Trudnego lasu* są tak ostentacyjnie niepodobne do ich późniejszych, poetyckich replik, zwanych *paralaksami*, że gdyby nie sugestia autorska, iż liryk *nieco przed lasem* coś łączy z zamieszczoną obok *zorzą i procesją z momentem*, trudno by te trzy teksty nazwać wariantami tego samego konceptu<sup>36</sup>.

Nie zawsze są to transformacje przez autora „chciane”. Znamy dzieje (niesygnalizowanych) autopoprawek – z wydania na wydanie – wymuszanych na pisarzach przez systemy represyjne (Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament*). Gennadij Ajgi wspomina, jak „rozkrzyczał się” na swojego mistrza i opiekuna, Borysa Pasternaka: „co pan wyprawia ze swoimi wczesnym wierszami! Nie powinien pan tego robić. To już dawno klasyka, która nie jest jedynie pańską w własności. Tysiące pańskich czytelników znają na pamięć te czy inne pańskie wiersze i nie przyjmą ich »poprawionych« wariantów”<sup>37</sup>. Trudno o bardziej sugestywny dowód na aktywność porządków hierarchicznych tam, gdzie tekst istnieje w ruchu, w transformacjach.

Odnotujmy na koniec reżyserię przypadku – będącego ceną literatury za istnienie w piśmie, zwłaszcza w druku. Nabywcy *Napisu*

---

który w powojennym wyborze swych wierszy pozostawił tytuły i daty powstania pierwszych wersji, a jednocześnie wiele z nich przeredagował. Moja interpretacja jego *Moskwy* jako eksperymentu futurystycznego opierała się na wersji późniejszej, opracowanej przez poetę w czasach, gdy futuryzm był odległym faktem historycznoliterackim. Autorskie zmiany, na szczęście, nie naruszały norm języka poetyckiego futuryzmu ani idiolektu Młodożeńca, a wręcz uwypuklały cechy osobliwe, czyniąc je bardziej spektakularnymi niż w „oryginalie”. Nauczony gorzkim doświadczeniem uznałem, że nie tylko krytyczne, ale i popularne wydania utworów, które autor za życia przerabiał, powinny prezentować obie wersje. Opracowując wybór liryków Stefana Flukowskiego *Obraz oszczepu i inne wiersze* (Warszawa 1983), znalazłem w jego dorobku kilka tekstów tak bardzo zmienionych, że postanowiłem umieścić ich warianty – przedwojenne i powojenne – obok siebie.

<sup>36</sup> T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 66–67.

<sup>37</sup> G. Ajgi, *Tutaj. Eseje i wiersze*, przeł. W. Woroszyński, Sejny 1995, s. 41.

(1969) Zbigniewa Herberta poznali jego wiersz *Miejsce* zapisany tak: „wróciłem tam po latach / może nazbyt syty // chciałem sprawdzić to miejsce // pagórki były mniejsze / rowy ocalenia / podbiegły brunatną wodą // trawa na ogół ta sama / rozpoznał arcydzięgiel // widok się skurczył / był po prostu normalny / jak na tyle przerażenia / jak na tyle nadziei // ptaki przelatywały / z gałęzi niższych / na gałęzie wyższe // więc nawet u nich nie mógł / szukać potwierdzenia”. Aliści kto kupił tegoż autora *Wiersze wybrane* (1982), spotkał się z wersją zmienioną, która prezentowała się tak: „trawa na ogół ta sama / rozpoznał arcydzięgiel<sup>38</sup> // rozpoznał arcydzięgiel / był po prostu normalny / jak na tyle przerażenia / jak na tyle nadziei // ptaki przelatywały / z gałęzi niższych / na gałęzie wyższe // widok się skurczył / / szukać potwierdzenia”<sup>39</sup>.

Interpretacja porównawcza obu wariantów bez trudu wykaże ich niepokojącą odmienność, świadczącą o niespodziewanej „rewolucji” w twórczości Herberta. Drugi wariant *Miejsca* napisał jakby on i nie on. Zastąpienie WIDOKU jako wykonawcy głównej roli – ARCYDZIĘGLEM, więc przypisanie roślinie, a nie widokowi, mocy ocalającej normalność, mocy zdumiewającej „jak na tyle przerażenia, jak na tyle nadziei”, wydaje się prawdopodobne u poety, który później z taką samą wrażliwością będzie pisał o młodym dąbczaku czy o tamaryszku. Nieco trudniej rozeznac się w tym, że poeta oszczędnej refleksji, poszukujący słów „przezroczyстых dla znaczenia”, nagle został zauroczony brzmieniem słowa „arcydzięgiel”, niemal jak Konstanty Ildefons Gałczyński nazwą konserwy rybnej „skumbrie w tomacie”, i uczynił z tego słowa – prawie refren. Dezorientuje zmiana aury emocjonalnej. W pierwszej wersji żaden element widoku, zwłaszcza przelatujące z gałęzi na gałęzie ptaki, nie dają szansy potwierdzenia tożsamości miejsca. W wersji drugiej nie człowiek, lecz widok szuka potwierdzenia. Nie ma zapowiedzi porażki. Jest natomiast

<sup>38</sup> Redaktor mojej książki, Kamil Dźwinel, zauważył, że „erratologia” edycji *Wierszy zebranych* Herberta z 1982 r. pozwala wskazać na fakt, iż słowo „arcydzięgiel” występuje w niej jako „aracydzięgiel”, mieszcząc w sobie aż dwie literówki.

<sup>39</sup> Por.: Z. Herbert, *Napis*, Warszawa 1969, s. 13; idem, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 177.

zapowiedź polszczyzny nowej, niemal „białoszewskawej”. U Mirona wiadomość o tym, że „widok się skurczył szukać”, potraktowalibyśmy jako zgodną z jego paradygmatem stylistycznym; ale u Herberta? Otóż tego niepojętego „przełomu” nie zaplanował ani autor, ani ktokolwiek inny. Wersja z 1982 r. jest omyłką druku. *Miejsce* na jakiś czas wymknęło się spod kontroli autora. Poeta gdzie mógł, tam odręcznie wprowadzał korektę (jestem jednym ze szczęśliwych posiadaczy egzemplarza z jego poprawkami). Przez wielu czytelników, dysponujących tomem z 1982 r., ta omyłka mogła do dnia dzisiejszego nie zostać rozpoznana.

Jeżeli dzieła ukończone i zamknięte ulegają tyłu ponownym otwarciom i przekodowaniom, zamierzonym i mimowiednym, zgodnym i niezgodnym z wolą twórcy, nadto jeszcze gdy uświadamimy sobie, co się dzieje z tekstem, który staje się „oryginałem” w tłumaczeniach interlingwistycznym oraz intersemiotycznym, nie mówiąc już o tym, jak w lekturach indywidualnych zmieniają się wyobrażenia na temat wewnętrznych funkcji i hierarchii danego utworu – zależnie od tego, które fragmenty zostają oświetlone i zapamiętane – znajdziemy się u źródła kapitulacji literaturoznawczych, które prowadzą czasem do beznadziejnych przeświadczeń, iż utwór literacki nie ma własnej tożsamości, tę bowiem uniemożliwia chwiejność jego podstawy tekstowej, bezustanna przemienność hierarchii, dramatyczna nieokreśloność znaczenia<sup>40</sup>. Z chwilą natomiast gdy próbujemy dokonać opisu typologicznego tych zmian, mając na względzie ich odmienności także gradacyjne – w porządku wertykalnym, okazują się one wariantami tego samego wariantu: „dzieła w ogóle”, abstrakcyjnego, ale i faktycznego zarazem.

### Szeregi (auto)komunikacji literackiej w poetykach autorskich i w specjalizacjach badawczych

Cechą wspólną pięciu wyróżnionych przeze mnie szeregów, wskazujących na różne źródła literackiego rodowodu literatury, jest – sil-

---

<sup>40</sup> O nieokreśloności jako pojęciu poetyki – zob. U. Eco, op. cit.

niejsza lub słabsza – aktywność sygnałów pochodzących spoza literatury. Porządki artystyczne, podobnie jak wszelkie inne jakości utworu literackiego, nie uobecniają się automatycznie. Nie są dane użytkownikom „same przez się”. Muszą zostać przez twórcę ukierunkowane i wyposażone tak, by – pokonując przeszkody – potrafiły zwracać na siebie uwagę, a jednocześnie ujawniać swe antynomiczne relacje z paradygmatami magazynującymi wiedzę o świecie – inną niż literacka. Podobnie jak sprzeczne porządki, tak i same sprzeczności w strukturze utworu odznaczają się zróżnicowaną mocą i niejednakową widocznością. Od pełnej jaskrawości do granic zaniku, aczkolwiek zanik nie może być całkowity dopóty, dopóki przekaz literacki zachowuje, niech by zaledwie śladowy, WYMIAR SEMANTYCZNY. A śladowy wymiar semantyczny utwór literacki, nawet „pozarozumowy”, zachowuje zawsze.

W szeregu translatorskim, energicznie i bezdyskusyjnie manifestującym swą literacką genezę, pojawiają się – doskonale znane tłumaczom oraz krytykom przekładu – kłopoty z translokacją wiedzy o realiach kultury źródłowej, uznawanych przez niektórych znawców za najpoważniejszą przyczynę nieprzekładalności. Według Olgierda Wojtasiewicza operacje artystyczne, polegające na grach z językiem, są w rekonstrukcjach translatorskich łatwiejsze niż obyczaje, instytucje, elementy kultury materialnej – niemające swych odpowiedników w języku tłumacza i jego odbiorców<sup>41</sup>.

Podobnie szereg intertekstualny jest dwukierunkowy, ściślej: wielokierunkowy, wymierzony zarówno w piśmiennictwo artystyczne, jak i zwrócony w stronę sąsiednich kodów mowy. Chwyty najczęściej stosowane w tym szeregu – cytat, parafraza, pastisz, parodia, trawestacja – należą do językowych konstrukcji, pochodzących z nieprzebranej obfitości dziedzin mniej lub bardziej od literatury oddalonych. Do prac naukowych, popularno- oraz paranaukowych, do księgozbiorów gromadzących dzieła filozofii, religii, publicystyki. Dzieje się tak w *Zapiskach z podziemia* Fiodora Dostojewskiego, w *Czarodziejskiej górze* i *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna, w *Grze*

---

<sup>41</sup> O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa 1957 (wyd. 2: Warszawa 1992).

*szklanych paciorków* Hermana Hessego, w *Mistrzu i Małgorzacie* Michała Bułhakowa, w *Mienu róz*y Umberta Eco, w *Jaskini filozofów* Zbigniewa Herberta. Nawet, co podkreślałem, tekst o nienagannym rodowodzie literackim, jak przywoływana w tym rozdziale *Lipa* Swinarskiego, choć swą semantykę określa przede wszystkim wobec ballad Leśmiana – to sam punkt wyjścia „wisielczej” mikrofabuły nie ma tu wyraźnego literackiego źródła, pochodzi z nieokreślonej w swych tekstowych utrwaleniach potoczności.

W trzech szeregach następnym: literaturoznawczym, hybrydowym i warsztatowym interwencji odwołań pozaliterackich – co podkreślałem tu już parokrotnie – stają się coraz silniej odczuwalne, a jednocześnie zmieniają się z biegiem czasu, gdy niektóre aktualne zdarzenia ulegają zapomnieniu, natomiast inne, nasamprzód zamknięte dla ogółu niewtajemniczonych, stopniowo odsłaniają swe strony intymne – wraz z ujawnianiem materiałów archiwalnych.

Szeregi uczestniczące w procesach literackiej (auto)recepcji zachowują względną suwerenność, tak po stronie nadawczej, jak odbiorczej. Każdy z nich zakłada swoiste umiejętności autorskie: tłumacza, stylizatora, znawcy literackich kunsztów, adaptatora form komunikacji użytkowej dla potrzeb literatury pięknej, selekcyjera tekstowych odmian własnego utworu. Zauważmy, że gdy jedne poetyki autorskie zdecydowanie faworyzują wybrane szeregi, to w innych szkołach pisarskich niektóre szeregi są marginalizowane, a nawet ostentacyjnie odrzucane. Awangarda Krakowska, zwłaszcza Julian Przyboś, w pierwszej fazie swojego rozwoju stroniła od gier intertekstualnych (potem to się zmieniło) i odrzucała stylizację, eksponując metapoetyckie wartości poezji oraz jej rodowody potoczne. Z kolei umiłowanie stylizacji nieodmiennie stanowi cechę szczególną poetyk klasycystycznych i klasycyzujących (Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz), przy czym ani awangarda poetycka, ani nowi klasycyści nie gustują w „poetyce brudnopisu” – nastawionej na atrakcje szeregu warsztatowego. Tadeusz Różewicz, odwrotnie, eksperymentując na wszystkich szeregach, także – w obrębie twórczości oryginalnej – na translatorskim, z pomysłowością coraz większą demonstruje warsztatową wielowariantowość swoich tekstów.

To po stronie twórców. A po stronie znawców?

Każdy z zajmujących nas tutaj szeregów (auto)komunikacji literackiej okazuje się szczególnie interesującym obiektem dla konkretnych specjalności literaturoznawczych. Szereg translatorski dla translatoologii; intertekstualny dla studiów komparatystycznych; literaturoznawczy dla analiz metaliterackich; hybrydowy dla genologii; warsztatowy dla tekstologii. Dopóki poszczególnymi szeregami zajmują się literaturoznawcze dyscypliny, dopóty nie ma powodów do sporu. Z chwilą jednak gdy do gry badawczej wkraczają metodologie, wybrane przez nie szeregi „awansują” do rangi uniwersalnych modeli literatury i literackości.

Spotkamy się dziś z teoriami, które w mechanizmach tłumaczenia, zwłaszcza jego odmiany intralingwistycznej, upatrują reguł konstytuujących sztukę słowa (Peeter Torop). Dokładne te same tezy, acz w odniesieniu do innych mechanizmów generujących dzieła literackie, głoszą metodologie intertekstualne (Michel Riffaterre). W praktykach badawczych szkoły krakowskiej (szkoła Kazimierza Wyki), także w niektórych pracach szkoły tartusko-moskiewskiej (Jurij Łotman), faworyzuje się treści metaliterackie – komunikowane wprost lub wyrażane nie wprost w utworach sztuki słowa. Przenoszenie form z porządku mowy praktycznej do mowy artystycznej, charakterystyczne dla szeregu hybrydowego, stanowiło istotę twórczości w koncepcjach formalistycznych. Wreszcie wielowariantowość konstytutywna dla szeregu warsztatowego bywa wykorzystywana jako argument w sporze o dzieło otwarte, traktowane nie tylko jako jedna z postaci utworu literackiego (Umberto Eco), ale dowód na nieistnienie dzieł zamkniętych (poststrukturalizm).

Z kolei same szeregi (auto)repcji literatury – w poszczególnych okolicznościach i w zmieniających się badawczych nastawieniach, bywają i zamykane, i otwierane na przemian. Decyduje o tym zarówno orientacja metodologiczna, jak i skład zadań danej subdyscypliny literaturoznawczej. Trudno sobie wyobrazić jednoszeregowy kształt literatury jako kanon syntezy historycznoliterackiej, literackiego portretu pisarza czy wykładu z poetyki deskryptywnej. Sploty wielu linii są tu nieuniknione.

## ROZDZIAŁ 4

# Metafory, interpretacje, wielkie sylwy

Dwa zarysowane tutaj wcześniej tematy, a mianowicie interpretacja oraz metafora, wymagają rozwinięcia. Interpretację rozumiałem dotychczas jako sposób na uprawdopodobnienie (lub odrzucenie) modeli teoretycznoliterackich.

Proponowana przeze mnie koncepcja literackości – pisałem w rozdziale 1 prezentowanej książki – jest nie do pomyślenia bez współdziałania teorii i interpretacji. Im większą różnorodność fenotypów potrafiemy ujawnić w eksplikacjach pojedynczych dzieł, tym silniejsze dają one wsparcie MODELUJĄCYM ambicjom teorii.

Z kolei w polu metafor interesowały mnie ich szczególne odmiany, a mianowicie metafory literaturoznawcze (niejednokrotnie stanowiące miniaturowe interpretacje podstawowych sensów oraz wyróżników sztuki słowa).

Teraz chcę spojrzeć na obydwaj fenomeny z innej perspektywy.

W interpretacji będzie mnie interesowała odpowiedź na całość znaczeń zaszyfrowanych albo w pojedynczym utworze literackim, albo w grupie utworów, które łączy jakaś wspólna cecha, dążność czy okoliczność zewnętrzna. Skoro mowa o znaczeniach zaszyfrowanych, a najczęstszą, elementarną jednostką szyfru artystycznego bywa trop stylistyczny, osobliwie zaś metafora, zatem wysiłek interpretacyjny badacza będzie tutaj związany z metaforycznością literatury. W grę wchodzi w takim ujęciu problemu już nie specjalna METAFORA LITERATUROZNAWCZA, analizowana w *Punkcie wyjścia*, lecz – by tak rzec – najzwyczajniejsza, nagminna, znana także komunikacji potocznej METAFORA LITERACKA oraz jej pewna odmiana, określane niekiedy mianem WIELKIEJ METAFORY.

## Metafora a interpretacja

Zarówno interpretacja, jak i metafora odnoszą się do dwóch stron tego samego szeregu komunikacyjnego: określają pewien wariant wynalazczości pisarskiej (metafora) oraz pewien gatunek aktywności czytelniczej (interpretacja). Zauważmy, iż codzienność życia literackiego – reklama wydawnicza, recenzja, pogadanka oświatowa etc. – chętnie się tym pojęciem posługuje, przy czym wykracza się tu zwykle poza styl, w stronę figur kompozycyjnych. Powiedzieć o jakimś utworze, że jest wielką metaforą (kryzysu cywilizacji, patologii władzy lub uwięzienia człowieka w otchłaniach natury), to znaczy zorientować odbiór wobec sensów implikowanych, dostępnych „nie wprost”. Dzieje się tak, jak gdyby metafora właśnie stanowiła cel finalny wysiłku twórczego i odwrotnie, jak gdyby WYZWOLENIE z METAFORY określało końcowy rezultat działań interpretacyjnych. Te obyczaje potoczności literackiej mogą mieć swe uzasadnienie na gruncie wiedzy specjalistycznej. TEORIA TROPÓW I TEORIA INTERPRETACJI WYKAZUJĄ W DZIEJACH MYŚLI BADAWCZEJ LICZNE (OBUSTRONNE) ZALEŻNOŚCI; nadto jeszcze są różnicowane wedle tych samych kryteriów, w odniesieniu do tych samych wyobrażeń na temat komunikacji literackiej.

Uchwycenie wzajemnych oświeleń literackiej metafory i literackiej interpretacji naprowadza na fundamentalną dychotomię dialogu społeczności pisarskiej z publicznością czytelniczą. Po jednej stronie owej dychotomii organizuje się model komunikacji, który proponuję nazwać MODELEM INTRALINGWISTYCZNYM. Motywy wyboru tej nazwy – wypożyczonej z teorii przekładu – będą rozjaśnione w dalszym toku rozważań. Tymczasem należy podkreślić, iż koncepcja intralingwistyczna pozwala mówić jednym językiem o metaforze i interpretacji, a szerzej: o sztuce słowa oglądanej z dwóch stron jednocześnie – z perspektywy autora oraz z perspektywy czytelnika. Drugi człon rekonstruowanej dychotomii nazwałbym BILINGWISTYCZNYM MODELEM komunikacji literackiej. Koncepcja bilingwistyczna, podobnie jak intralingwistyczna, obejmuje w równym stopniu kodowanie i rekodowanie powiadomień artystycznych, a zatem także oferuje jeden język refleksji na temat metafory i interpre-



tacji, będąc, rzecz prosta, zaprzeczeniem tych norm i ustaleń, które obowiązują w modelu intralingwistycznym.

Rozumowanie określające zależności metafory i interpretacji – w pierwszym, intralingwistycznym ujęciu – można by zreferować tak: metafora zaczyna się tam, gdzie kończy się dosłowność, interpretacja – podobnie. Wyrażenie metaforyczne komunikuje treści ukryte przed systemem znaczeń utrwalonych w słowniku danego języka. Takie pojmowanie metafory eksponują zarówno retoryki antyczne, jak i niektóre doktryny najnowsze. Wedle Kwintyliana<sup>1</sup> trop naprowadza odbiorcę na słowo wyparte przez inne słowo: tego pierwszego trzeba się domyślać, ponieważ to drugie, umieszczone w danym związku składniowym, jest użyte w zaskakującym, „niewłaściwym” znaczeniu. „Widziałem człowieka, który za pomocą ognia przyklejał do człowieka miedź” – tę zagadkową wizję analizuje Arystoteles<sup>2</sup> (chodzi o zabieg leczniczy polegający na stawianiu baniek); metafory przemawiają zagadkami – konkluduje autor *Retoryki* – a zagadki to są celnie zbudowane metafory. Teorie dwudziestowieczne (nie wszystkie) także są skłonne wyjaśniać metaforę jako wykroczenie poza odczytywany dosłownie plan ekspresji, więc, najprościej rzecz ujmując, jako „mówienie o X, jakby to był Y”<sup>3</sup>. Anna Wierzbicka wyodrębnia zrazu „metafory eliptyczne”, w których „jeden z dwóch elementów nie jest wskazany *explicitie*”. Natychmiast zastrzega jednak, iż na dobrą sprawę „wszystkie metafory są – *ex definitione* – eliptyczne, bowiem metafory całkowicie wyeksplikowanej nie nazwalibyśmy w ogóle metaforą”<sup>4</sup>. Zatem pełna lub częściowa eliptyczność okazuje się, zgodnie z kanonem antycznym, jedną z uniwersalnych właściwości wszelkiej metafory.

<sup>1</sup> Zob. H. Lausberg, *Tropy*, przeł. S. Stabryła, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3, s. 194.

<sup>2</sup> Arystotel, *Ritorika*, przeł. N. Płatonowa, w: *Antycznyje poetiki*, red. A. A. Tachod-Godi, Moskwa 1978, s. 131. (Inne tłumaczenia tej metafory mówią o spizu i o przytwierdzeniu spizu do ciała lub o spawaniu ciała ze spizem przy pomocy ognia. Istota obrazu pozostaje ta sama).

<sup>3</sup> W. Nowotny, *Metafora*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 4, s. 221.

<sup>4</sup> A. Wierzbicka, *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 4, s. 144–145.

A interpretacja? Jest reakcją na kostiumy sztuki literackiej, zrywaniem masek oraz ujawnianiem powiadomień podtekstowych. Jest rozwiązywaniem zagadek. Analizując w zarysowanej tutaj perspektywie arcytrafną definicję interpretacji jako „hipotezy ukrytej całości”<sup>5</sup>, pragnę położyć nacisk na słowo „ukrytej”. Poczynania interpretatora są jak gdyby przewidziane w scenariuszu metafory, przy czym porządek interpretacji wydaje się odwróceniem porządku wypowiedzi metaforycznej. Można by powiedzieć, że interpretacja to metafora *à rebours*.

Intralingwistyczny aspekt kodowania i rekodowania powiadomień literackich uobecnia się najsilniej w teorii substytucyjnej. Substytucja (wymiana słów w tekście) stanowi najprostszy przypadek tłumaczenia intralingwistycznego. Jednakowoż tłumaczenie intralingwistyczne nie ogranicza się do samej tylko substytucji, jest „przeredagowaniem”, czyli „interpretacją znaków językowych za pomocą innych znaków tego samego języka”<sup>6</sup>, bywa więc parafrazą i korzysta z wszelkich jej przywilejów. Substytucja to ideał, taki sam jak osławiona wierność lub adekwatność w przekładzie z języka obcego; z kolei parafraza to realność naszych zachowań hermeneutycznych, taka sama jak owe wymuszone „zdrady” (adaptacje, ekwiwalentyzacje), które są nieustanną intrygą dramatu tłumacza. Wolno tedy przyjąć założenie, iż w modelu intralingwistycznym spotykają się – i determinują wzajem – także inne koncepcje tropu oraz reguły interpretacji (jeżeli nawet tradycja badawcza eksponuje ich odrębność).

Cechą wspólną rozlicznych teorii jest uporczywe przeświadczenie, iż dla poznania mechanizmu metafory trzeba brać pod uwagę dwa (co najmniej dwa) aspekty jej funkcjonowania. Słowo pojedyncze, osobne, wyizolowane z przekazu nie może być metaforą<sup>7</sup>. Dys-

<sup>5</sup> J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 165.

<sup>6</sup> R. Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia*, przeł. Z. Sroczyńska, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 110.

<sup>7</sup> Tak twierdzi m.in. Margarita I. Lekomcewa w artykule *Lingwistyczny aspekt metafory i struktura semantycznego komponenta*, w: *Tekst. Język. Poetyka*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1978, s. 154.

ponujemy bogatym repertuarem terminologicznym, który na różne sposoby uwypukla nieodzowną podwójność czy dwoistość metafory. Pojęcia chodzą parami. Tenor i wehikuł, forma zewnętrzna i forma wewnętrzna, ognisko i rama, *thema* i *phora*, komparat i komparans<sup>8</sup>. Nie ma jednomyślności w sprawie, gdzie, w jakich usytuowaniach elementów powinniśmy poszukiwać owej dualności przede wszystkim. Należy brać pod uwagę zarówno związki wertykalne (między tym, co powiedziane, a tym, co odgadnięte), jak i horyzontalne (między powiedzianym a powiedzianym lub pomiędzy dwiema informacjami implikowanymi, które organizują się poniżej struktury powierzchniowej tekstu).

Nie ma zgody w ustaleniach dotyczących perspektywy semiotycznej znaku, który staje się metaforą wskutek uobecnienia swojej dualności. Przyjmuje się na ogół, iż metafora to sprawa semantyki, a zatem „dwupłaszczyznowość” tego tropu jest dwupłaszczyznowością semantyczną<sup>9</sup>. Zarazem jednak metaforę przymierza się do syntaktycznej oraz pragmatycznej perspektywy znaku. Niekiedy w tej reorientacji badań upatruje się źródeł odnowy wiedzy o tropach. „Metafora ma też odcień znaczeniowy przynależny do pragmatyki raczej niż do semantyki – i on być może najbardziej zasługuje na uwagę”<sup>10</sup>. Poszukiwania idące *via pragmatica*<sup>11</sup> natrafiają – znów – na dwuplanowość metafory. Rezultat jej działania na odbiorcę bywa opisywany jako „podwójne widzenie” przedmiotu czy szerzej jeszcze, jako „podwojenie świata”<sup>12</sup>. W końcu myśl naczelna: o dualności metafory – wypowiedana tak często i w tylu uwikłaniach – neutralizuje różnice poszczególnych ujęć badawczych.

<sup>8</sup> M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 216–250.

<sup>9</sup> J. T. Czerkasowa, *Próba lingwistycznej interpretacji tropów (Metafora)*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3, s. 268. Autorka powołuje się na sądy Wiktora Winogradowa i Jerzego Kuryłowicza.

<sup>10</sup> M. Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3, s. 221.

<sup>11</sup> J. Japola, *Metafora: poszukiwanie nowego aspektu*, „Studia Semiotyczne”, red. J. Pelc, t. 8, Wrocław 1978, s. 196.

<sup>12</sup> O „podwojeniu świata” w metaforze zob. J. I. Lewin, *Struktura ruszkiej metafory*, „Trudy po Znakowym Sistiemam” 1965, N 2, s. 293.

Rozmaitość „podwójności” metafory powtarza się – jak w zwierciadlanym odbiciu – w rozmaitości dyrektyw interpretacyjnych, które usiłują nauczyć odbiorcę „podwójnego widzenia” tekstu. Niekończące się szeregi dychotomii, które chcą ogarnąć całość dzieła, są apelami do wyobraźni interpretatora, apelami o rozcięcie materii werbalnej i przeciwstawienie sobie dwóch jej stanów; z tego punktu widzenia dzieje świadomości literackiej mogą być opisywane jako dzieje bezustannie ponawianego wysiłku rozszczepienia przedmiotu interpretacji. Treść i forma, fikcja i prawda, narracja i fabuła, rytm i obraz. Energie rozdwarzające masę językową dzieła wyczerpują się, rozróżnienia okazują się niejasne lub niechciane. Niejasne – stają się konstelacjami pojęć uszczegółowionych; niechciane – ustępują miejsca nowym dualizmom, takim choćby, jak podmiot czynności twórczych i wirtualny odbiorca, język i metajęzyk, czas i przestrzeń, spójność i niespójność, poetyka immanentna i poetyka sformułowana, metaforyczność i metonimiczność, *semiosis* i *mimesis*. Jest to nad wyraz złożona, korzystająca z wielu odmiennych teorii literatury, GRAMATYKA INTERPRETACJI<sup>13</sup>. Nie tłumaczy się ona sama przez się, gdyż korzystają z niej antagonistyczne aksjologie kultury i apelują o takie, a nie inne rozdwojenia dzieła – wcale nie bezinteresownie, nie podważa to jednak prawa do analizy tych procesów w jednym tylko, gramatycznym aspekcie. I oto po raz drugi trzeba odnotować, iż w gramatyce interpretacji odbija się w odwróconym porządku gramatyka metafory. Zwróćmy uwagę na inną jeszcze cechę interesującego nas tropu.

Badacze, którzy widzą w nim subiektywną ocenę przedmiotu lub nieznaną praktyce potocznej, nowe ustruktrowanie zawartości semantycznej słowa albo nową konfigurację elementarnych jednostek semantycznych<sup>14</sup> – rozwijają na różne sposoby jedną i tę samą

<sup>13</sup> Odnosi się to także do literackich „antyteorii”, głoszących kres interpretacji – wypieranej przez jej zaprzeczenie: dekonstrukcję. Szerzej o tym w rozdziale o strukturalizmie powrotnym.

<sup>14</sup> Subiektywizm oceny przedmiotu eksponuje w swoim omówieniu metafory Leonid I. Timofiejew (*Osnovy teorii literatury*, Moskwa 1963, s. 203–204). O tym, że w metaforze „każda *phora* [...] inaczej strukturuje *thema*, wydobywając na jaw pewne jej aspekty, inne zaś pozostawiając w cieniu”, pisze Chaim

w gruncie rzeczy tezę o aksjologicznym ukierunkowaniu metafory jako chwytu. Jest to chwyt polegający na rehierarchizacji znaku, rodzaj akcji wywrotowej, skierowanej przeciw obyczajom wysłowienia. Metafora uchyla akceptowaną powszechnie hierarchię struktury semantycznej słowa i postuluje prawdopodobieństwo nowego (choćby tylko na użytek jednej wypowiedzi) ustanowienia wewnątrzwyrazowych zależności. I w tym aspekcie również metafora okazuje się NEGATYWEM MODELU przedsięwzięć interpretacyjnych. Inaczej niż opis badawczy, inaczej niż analiza literacka – interpretacja jest zorientowana ku hierarchiczności dzieła i tylko wtedy spełnia swe zadanie, gdy hipotezę o całości tekstu przedstawia jako hipotezę o sterujących tą całością związkach elementów najdonioślejszych, oddzielonych od mniej ważnych i od zgoła drugorzędnych. INTERPRETATOR PYTA, CO CZYM RZĄDZI W KOMPOZYCJI DZIEŁA, CO JEST ENERGIĄ PODPORZĄDKOWUJĄCĄ, A CO PODPORZĄDKOWANĄ, JAKIE PROJEKTY HIERARCHII SPIERAJĄ SIĘ O PRYMAT, A KTÓRE SKŁADNIKI CZY JAKOŚCI TEKSTU ZNAJDUJĄ SIĘ NA PERYFERIACH GRY O SENS GLOBALNY UTWORU.

Po raz trzeci wypada powtórzyć, że interpretacja jest usytuowaniem dzieła w schemacie metafory (niezależnie od tego, czy natrafia w nim na wybujałą ozdobność, czy rozpoznaje styl skrajnie asceptyczny, unikający jakichkolwiek tropów). Trzy wyróżniki metafory, które tu odnotowałem: eliptyczność, dwupłaszczyznowość, hierarchiczność – nie przeczą sobie i wzajem się nie wykluczają. Metafora jako zagadka organizuje „podwójne WIDZENIE” rzeczywistości poetyckiej, a w rozdwojeniu perspektyw dochodzi do przewartościowania naszych – utrwalonych w słowie – wyobrażeń. Ten ciąg implikacji może być potraktowany jako spójny, jeżeli zgodzimy się, że u jego podstaw znajduje się pewna myśl scalająca, mianowicie myśl o PRZEKŁADALNOŚCI METAFOR. A jednocześnie teza o interpretacji jako tłumaczeniu wewnątrzjęzykowym<sup>15</sup>.

---

Perelman w artykule *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3, s. 253. Wreszcie metaforę jako konfigurację semów analizuje Margarita Lekomcewa (op. cit., s. 157).

<sup>15</sup> Ta i kilka innych propozycji zastosowania do literatury pojęć z zakresu teorii przekładu mogą wydawać się spełnieniem postulatu „zwrotu translaty-

U podstaw intralingwistycznego modelu komunikacji literackiej znajdują się poniższe założenia. Istnieje jeden tylko system semantyczny w obrębie danej kultury werbalnej i jeden tylko zbiór norm rozumienia wypowiedzi językowych. Wedle Ferdynanda de Saussure'a<sup>16</sup> *langue* to instytucja będąca całością samosterowalną, instytucja, której nie chcemy i nie potrafimy obalić, gdyż bazuje na tradycji, a więc odbywa się bez racjonalnych uzasadnień swej arbitralności; wreszcie – instytucja wirtualnie obecna „w mózgu każdego człowieka”, decydująca o tym, że człowiek rozumie sam siebie, rozumie innych i przez innych może być rozumiany.

Gdyby to była prawda, komunikacja literacka miałaby do wyboru: albo wykolejenie faktyczne, czyli zgodę na zupełną asemantyczność (stałaby się produkowaniem powiadomień bezsensownych), albo wykolejenie pozorne (oznaczałaby bunt udawany, rewolucję obliczoną na z góry zaplanowane poddanie się kontrrewolucji).

Operacje intralingwistyczne zmierzają w dwóch kierunkach. Od dosłowności i do dosłowności. W centrum modelu znajduje się dosłowność, a poza jego granicami bełkot; bezsens, mowa w stanie paranoi, a zatem już nie-mowa, manifestacja nie-języka. W grę wchodzi dwie możliwości: zarówno tekst dosłowny, jak i tekst metaforyczny możemy „cofnąć” do przekształconych w nim wyrażen dosłownych, „rozłożyć” na prymarne wyrażenia niemetaforyczne. Trzecia możliwość to tekst, który traci swą metaforyczność, gdy rozpoznajemy w nim reguły gatunkowe baśni<sup>17</sup>; jest to wariant tego

logicznego” w badaniach nad kulturą. Rzecz w tym jednak, że w czasie, gdy proponowałem niektóre zjawiska literackie wyjaśniać przy pomocy kategorii przekładowawczych, nikt na Zachodzie nie ogłaszał, a w Polsce nikt nie upowszechniał haseł wspomnianego „zwrotu”. Zob.: E. Balcerzan, *Eksperyment w interpretacji dzieła literackiego*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Wrocław 1966, s. 340–356; idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 109–130.

<sup>16</sup> Zob. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1961.

<sup>17</sup> Tu po raz drugi wypada się powołać na celne, badawczo produktywne rozróżnienie między metaforą a baśnią: T. Dobrzyńska, *Metafora w baśni*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1973.

samego porządku. Coś, co nie jest metaforą (a nie jest absurdem), może być jedynie urzeczywistnieniem dosłowności skodyfikowanej w regułach gatunkowych baśni: anonimowych, pradawnych jak mowa. Innych parametrów nie ma. Nie ma innych języków, są zdarzenia tego samego języka; tłumaczenie intralingwistyczne różnicuje dziwność owych zdarzeń (w sztuce) lub przywraca ich semantyczną tożsamość (w interpretacji).

System ten był krytykowany wielokrotnie. Oskarżano go zawsze o to samo: o totalitaryzm, w imię prawa do nieskrępowanej samorealizacji jednostki. Z reguły jednak osobno organizowały się opozycje doktryn pisarskich (postulaty liryki hermetycznej, poezji czystej; mowy pozarozumowej, twórczości surrealistycznej, poezji jako „języka w języku” etc.) i osobno przebiegały secesje szkół badawczych (od formalizmu rosyjskiego do nurtów sztuki interpretacji, a także pewnych rozwidleń strukturalizmu). Proponowany tutaj sposób łącznej, kontrastywnej charakterystyki dwóch równoległych wątków myślenia intralingwistycznego pozwala oceniać je jako ideologię semiotyczną, która podlega pragmatycznemu kryterium prawdy. Historia zna intencje i oczekiwania, style tworzenia i style odbioru nastawione na intralingwizm komunikacji literackiej i w granicach intralingwizmu określające własne powinności. Ideologia ta – ponieważ jest ideologią właśnie – nie ma i mieć nie może ważności uniwersalnej. Natrafia na fakty, które natychmiast zawieszają jej kompetencje: między normatywizmem a niespójnością. Jeżeli chce ocalić siebie, ignorując fakty – popada w normatywizm. Jeżeli ocala fakty, wykraczając poza siebie – popada w niekoherencję.

#### A. Normatywizm.

O tym, że metafory bywają odporne wobec systemu intralingwistycznego, nierozwiązywalne lub perfidnie zawile, system wie od zarania swych dziejów. I od zarania dziejów jest bezradny wobec nagminnych przejawów niesubordynacji wyobraźni poetyckiej. Dawne teorie tropów mogły sobie pozwolić na to, by odchylenie od intralingwizmu nazywać „złą metaforą”. Dla Arystotelesa złą metaforą był „krzyk Kaliopy”<sup>18</sup>. Chodzi tu o poezję, pisał, poezja to dźwięki

---

<sup>18</sup> Arystotel, *op. cit.*, s. 131.

i krzyk to dźwięki, analogia istnieje, ale jest wadliwa, gdyż uwypukla trzeciorzędą cechę poezji (jej dźwiękowość), a to utrudnia odgadnięcie ukrytego słowa. Lepiej nie pytać, jaką ocenę uzyskałby w *Retyryce* Arystotelesa „ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” z wiersza Tadeusza Peipera *Noga*. Teorie nowsze chorują na normatywizm utajony, zamaskowany już to w doborze przykładów – w charakterystycznych rezygnacjach z roztrząsania co bardziej zawiłych konfiguracji języka poetyckiego, już to w próbach rozgraniczania obiektywizmu i subiektywizmu badawczego. Zasada „analizuję jako badacz, oceniam jako miłośnik literatury” – w tej akurat materii jest frazeologią obronną, gdyż emocje miłośnicze stanowią tu bezpośredni rezultat kalkulacji metodologicznych.

Metafora współczesna – pisze badacz w roli badacza – sprzęga tak dalekie zakresy treści, że czytelnik tej analogii najzupełniej nie chwyta. Jest tak, jak to dowcipnie określił kiedyś Irzykowski: poeci zadają swym czytelnikom łamigłówki, ale kluczyki, bez których niepodobna tych zagadek rozwiązać, zachowują dla siebie<sup>19</sup>.

Analogie, łamigłówki, zagadki, kluczyki – terminologia z arsenału myśli intralingwistycznej jest tu reprezentowana w postaci nieskażitelnej.

Chciałbym poezji – mówi ten sam badacz w roli miłośnika – która byłaby uczciwie lojalna wobec języka, tego najwspanialszego instrumentu kultury. Język jest zjawiskiem społecznym i jak każdy fakt tego rodzaju jest systemem przyjętych, uznanych i powszechnie obowiązujących norm i rygorów [...]. Kto nie liczy się z normami i przyrodzonym statusem egzystencji słowa, ten skazuje nieuchronnie swą twórczość na izolację i samotność.

---

<sup>19</sup> A. Hutnikiewicz, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 248, cytat następnym – s. 252. Autor wyraźnie sygnalizuje przejście od roli znawcy do roli miłośnika. „W tym miejscu kończy się rola w miarę obiektywnego historyka literatury, ponieważ historyk nie może niczego postulować ani niczego przewidywać, opisuje on jedynie i wyjaśnia stan istniejący. Ale postulować i żądać może zwyczajny odbiorca i miłośnik sztuki” (ibidem, s. 252).



Czytelniczy gust badacza znajduje oparcie w ciągle tej samej – z równą dobitnością wyrażonej – intralingwistycznej aksjologii literackiej. Jeden język, jeden status słowa, jedna powszechność rygorów i norm społecznego porozumiewania. Złe jest to, co wymyka się siłom porządkowym systemu jako jedności w wielości.

#### B. Niespójność.

Niekoherencje intralingwizmu dają o sobie znać w rozprawach, które na marginesie głównego toku rozważań napomykają o prawdopodobieństwie metafory niewytłumaczalnej. Gdy Jurij Lewin wyodrębnia „metaforę subiektywną”, która odsyła nie do systemu powszechnych uzgodnień, lecz do twórczości danego poety i poetyki historycznej danej epoki, gdy Margarita Lekomcewa wspomina o „aureolach” wyrażenia metaforycznego, komunikujących – jeśli aureola może komunikować – takie sensy, które w żaden inny sposób nie mogłyby być przekazane odbiorcy<sup>20</sup>: model intralingwistyczny przestaje tu funkcjonować. System napotyka na fenomeny obce, niezidentyfikowane obiekty semiotyczne, w obrębie ideologii intralingwistycznej – asystemowe i „dzikie”. Przeciążenie sieci pojęciowej daje o sobie znać w tzw. interakcyjnej teorii tropów. Może ona funkcjonować jako ostatnie słowo intralingwizmu i jednocześnie jako wstęp do bilingwizmu.

Powiedzmy od razu, że konkurencyjny wobec omówionego modelu bilingwistyczny model komunikacji literackiej także jest produktem ideologii semiotycznej. A zatem i on powoduje nadużycia, przy czym nie są to już redukcje, a raczej próby wymuszenia „obfitości” sztuki, obfitości wcale nie zawsze zamierzonej przez pisarza i nie zawsze pożądanej przez odbiorcę. Zakłada się tu, że użytkownik znaku werbalnego dopóty jest osobą jednojęzyczną (w przestrzeni danej kultury, danego języka etnicznego), dopóki obywa się bez literatury. Z chwilą gdy literatura wkracza w jego życie – jako produkcja lub jako konsumpcja – staje się on osobą „dwujęzyczną”. ROZDWOJENIE POLSZCZYZNY NA JĘZYK POETYCKI I NIEPOETYCKI KONSTITUJE OSOBLIWY „BILINGWIZM”. Nie przeczy to możliwościom działań

---

<sup>20</sup> J. Lewin, *Rusakaja mietafora: sintiez siemantika, transformacija*, „Trudy po Znakowym Sistiemam” 1969, N 4, s. 301; M. Lekomcewa, op. cit., s. 161.

intralingwistycznych, czyli przeredagowań poezji na niepoezję oraz niepoezji na poezję; podobnie w przypadku bilingwizmu *sensu stricto* znajomość dwóch języków oznacza m.in. umiejętność dwukierunkowego tłumaczenia. Jednakże przeredagowania owe okazują się tu czymś drugorzędnym, nieraz zbyt uciążliwym, to znów nieopłacalnym. Dąży się do niezależności myślenia w jednym i drugim systemie, a im głębiej zna się i jeden, i drugi, tym wyraźniej rozróżnia się nietożsamość wprojektowanych w nie światopoglądów. Doskonalenie bilingwizmu wymaga przeciwdziałania interferencjom. Jeżeli chcę myśleć i mówić po czesku tak jak po polsku, muszę za każdym razem być w centrum jednego lub drugiego systemu. Analogicznie: jeżeli chcę rozumieć mowę potoczną i mowę poetycką równie jasno, powinienem ustawicznie orientować się ku ich swoistościom – nie zacierać granic, lecz je uwydatniać. Język poetycki jest „drugim językiem polszczyzny” o tyle, o ile znajomość jej kodów niepoetyckich nie wystarcza do rozumienia poezji pisanej po polsku.

Czymże staje się w tym modelu metafora?

METAFORA ZACZYNA SIĘ TAM, GDZIE KOŃCZY SIĘ PRZENOŚNIA. PRZENOŚNIA NALEŻY DO JĘZYKA PARALITERATURY, W LITERATURZE ZACHOWUJE FORMALNE CECHY PRZENOŚNI, STAJĄC SIĘ ELEMENTARNĄ CZĄSTKĄ NOWEJ DOSŁOWNOŚCI.

Poezja jest – dosłowna. Chociaż jej język bywa przeciwieństwem dosłowności, przekazuje ona treści poznawcze rzeczywiste, a nie ułudę, iluzję, a nie jakieś bógwico; daje więc prawdy – dosłowne. Prawdy te w prawdziwej poezji są prawdami-odkryciami, tak jak w twórczości naukowej, tyczą się jednak nie ogólnych praw fizycznych, ale jednostkowych, zmiennych prawd życia wewnętrznego [...]. Odkrywa i ogłasza nowe prawdy psychologiczne, estetyczne, moralne... a nade wszystko takie, jakich do znanych już kategorii zaliczyć nie można<sup>21</sup>.

Sam termin „metafora” staje się tu problematyczny. Jest albo homonimem, albo anachronizmem. Jedni, jak Łotman, nadają mu sens wykraczający poza terytorium tropów. Twierdzą, iż metafora to jeden z dwóch podstawowych wyznaczników poetyckich; drugim jest

<sup>21</sup> J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 117.

rytm; rytm określa paradygmatyczny, metafora syntagmatyczny aspekt wypowiedzi literackiej. Nie ma tu miejsca na policzalną serię struktur planu wyrażania. Zwłaszcza w liryce nowszej „metaforami mogą być dwa dowolne stojące obok siebie słowa”<sup>22</sup>. Inni – rezygnują z nazwy „metafora”<sup>23</sup>. Przyjmijmy, że w ideologii bilingwizmu metafora jest „metaforą” w cudzysłowie. Oznacza ona proces, grę o autonomię drugiego języka. Przymierza się do wszystkich możliwych stanów analogicznie brzmiącej wypowiedzi w języku niepoetyckim. Wydaje się nonsensem. Przypomina baśń. Udaje przenośnię. Są to jej prawdopodobieństwa: wykorzystuje ich energię ekspresywną, ale się z nimi nie identyfikuje. Jej sens konstituuje się w planie nowej dosłowności języka poetyckiego.

Komunikat o człowieku, który przyklejał do człowieka miedz za pomocą ognia – rozpatrywany jako metafora w systemie bilingwalnym – nie ma jednej ramy modalnej. Ma trzy obramowania hipotetyczne: 1. to nonsens – ogniem nie skleja się ciała z metalem; 2. to nie nonsens, lecz baśń, w baśni ciało może być żaroodporne, ogień może być ciałem ciekłym, metal może mieć właściwości tkaniny lub papieru; 3. to nie baśń, lecz przenośnia – poeta mówi o sklejanju ogniem ciała i metalu, a ma na myśli stawianie baniek.

Odbiór może zatrzymać się w każdym punkcie tego procesu. Każde zatrzymanie może być powodem odrzucenia metafory przez odbiorcę. („Gruźlica zwapniła mu nerwy”, pisał Stanisław Grochowiak. „Gruźlica nie zwapnia nerwów”, protestował Antoni Słonimski<sup>24</sup>). Zatrzymanie metafory w granicach nonsensu nie musi jednak powodować jej odrzucenia. Nonsens może cieszyć jako żart absurdalny, kompromitacja automatyzmu językowego etc. Zatrzymanie metafory poetyckiej w granicach baśni lub przenośni stwa-

<sup>22</sup> J. Łotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970, s. 116.

<sup>23</sup> W tym kierunku zmierza Jerzy Faryno: jego zdaniem każdy indywidualny język poetycki stanowi system modelujący nasze widzenie rzeczywistości niejako „od zera”. W takim ujęciu kategorii „metafory” czy „chwytu” tracą rację bytu. Zob. rozprawy Faryny: *O języku poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, z. 2; *Niekotoryje woprosy tieorii poetičeskogo jazyka*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, s. 131–170.

<sup>24</sup> A. Słonimski, *Jedna strona medalu*, Warszawa 1971, s. 541.

rza analogiczne alternatywy. Pełnia odbioru urzeczywistnia się dopiero w czwartej, ostatecznej fazie rozumowania, gdy mówimy sobie: to nie przerośnia, ani baśń, ani nonsens, lecz prawda. Prawda nowej, poetyckiej dosłowności.

W analizowanym wyrażeniu (ludzie, miedź, ogień klejący) są komunikowane prawa, które wyobraźnia artystyczna nakłada na rzeczywistość. Jest to świat ludzi i rzeczy, rzeczy i żywiołów ciężących ku sobie, dążących do zespolenia; zespolenie ma ocalić bohaterów tego dramatu, lecz okazuje się gwałtem na naturze każdego z nich i przeradza się w okrucieństwo. Ta eksplikacja znajduje oparcie we wszystkich hipotezach odrzuconych. W nonsense, bo komunikuje się tu absurdalność świata. W baśni, bo mówi się o przekroczeniu natury. W przerośni, bo odgaduje się intencje przymierza i ocalenia. Przerośnię trzeba odgadnąć, ale trzeba się w końcu jej przeciwstawić (to wy widzicie stawianie baniek tam, gdzie ja widzę człowieka, który ogniem przykleja do człowieka miedź). Celem finalnym okazuje się nie to, co ukryte, lecz to, co POWIEDZIANE. Dosłowność drugiego języka (dosłowność drugiego stopnia) jest rzeczywistym nośnikiem poetyckości (nastawieniem tekstu na siebie); w teorii substytucyjnej metafora była zaprzeczeniem poetyckości, albowiem faworyzowała to, czego nie ma w substancji tekstu. Uznanie nowej dosłowności oznacza nadto rezygnację z „podwójnego widzenia”. Widzi się ostro tę jedną, tę najwyższą prawdę komunikatu poetyckiego. A zatem unieważnia się też i hierarchiczność metafory. Nie ma w niej elementów drugorzędnych, wszystko służy projekcji nowego języka, a więc wszystko staje się koniecznością kreacyjną (tak rozumiał arcydzieło Przyboś). W perspektywie bilingwizmu język poetycki także jest „językiem” w cudzysłowie. Nie stanowi gotowego systemu, lecz proces, który przeistacza się w system. Podczas gdy model intralingwistyczny faworyzował metaforę wyizolowaną z konkretności komunikacyjnej, model bilingwistyczny, odwrotnie, tylko wobec konkretności komunikacji literackiej – autora, prądu, epoki – potrafi weryfikować własne rozpoznania. Im więcej zna wariantów danej metafory – w ewolucjach danej twórczości – tym pewniej stwierdza przekształcanie się procesu w system. Zwłaszcza gdy to samo słowo jest na przemian przedmiotem metaforyzowanym i me-

taforyzującym, wielokrotne odwrócenia konstrukcji porównawczej rozbrajają tę konstrukcję od wewnątrz: porównanie nie apeluje już do banałów<sup>25</sup> mowy niepoetyckiej, lecz określa się wobec indywidualnej mitologii twórcy. A w rezultacie, jak chciał Leśmian, porównanie przestaje być „tylko porównaniem”, okazuje się formą wyeksploatowaną i odtraconą.

### Przykład: róże Stanisława Grochowiaka

A czy ta róża  
Może w nich  
Ja pytam<sup>26</sup>

– czytamy w wierszu *Rozbieranie do snu*. Wiersz nie daje szansy oderwania znaczeń „róży” od potocznego banału. Interpretator musi zadowolić się stwierdzeniem, że „róża” to „znak radości życia”, „symbol życia w ogóle”<sup>27</sup>. Dopiero inne teksty z tego samego zbioru rozświetlają słowo „róża” osobliwymi znaczeniami. A więc: róża to wnętrze żyjącego organizmu, ciało wynicowane, przekrojone, otwarte i w tym otwartym bezwstydzie biologii – jedno dla roślin, zwierząt i ludzi:

Jak bladzi ci ludzie z pierwszych płócien Picassa  
Delikatna różowość kurzego żołądka  
Jest to kwiat odwiecznie ponętny i twardy  
Róża

W innym wierszu powtarza się to samo ujęcie: różowość jako przezroczystość ciała (przy czym różowość jest tu zawsze metonimią róży):

<sup>25</sup> O roli „systemu banalnych skojarzeń” w procesie rozumienia metafory zob. M. Black, op. cit., s. 228.

<sup>26</sup> S. Grochowiak, *Rozbieranie do snu*, Warszawa 1959; dalsze cytaty z tego samego wydania.

<sup>27</sup> J. Maciejewski, *Stanisław Grochowiak: „Rozbieranie do snu”*, w: *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1970, s. 343–343.

Ogrodnik tu różowy – przejrzysty jak pęcherz  
 I widać jak przez krwiobieg  
 Widno mu przepływa  
 Należny tylko niebu  
 Sprężony gaz  
 Powietrze

W swoim bezwstydzie otwartego ciała „róża” jest kwiatem frywolnym, agresywnym wobec ciał martwych. „Widelec bez ciebie to brzydki wybryk metalu! / Zderzony z tobą – nawet kokietuje”. Róża jest bezustanną agresją. Jest ruchem powietrza, niepokojem przeszerzeni, kołowaniem wizji erotycznych, kiczu secesyjnego:

Postawiłem wazon róż – i od razu się  
 Wolter w błękitnym fraku Marysienka w nagościach  
 Różowego powietrza było wokół tyle  
 Że co tchnąłem swobodniej  
 Sfruwały motyle

Dlatego róża jest większa od siebie. Większa o krajobrazy, które roznieca w przestrzeni. „Krowa bez ciebie jest tylko górą czworonożną / Z tobą – maleństwem”. Poeta jest konsekwentny. Brak róży to martwota, bezżycie, brzydota wybryków cywilizacji. „Jest w naszym ogrodzie pewna suchość form // To może / Dlatego drapak zamiast róży”. Poeta jest nieustępliwy w konstruowaniu mitologii róży. „Różo / Odnawiam cię różo / Czym byłyby poezja jeżeli nie wstydem / Gdyby szwadron tumanów // Połknął cię na zawsze”. Róża to nie tyle znak życia, ile znak sztuki, w której życie daje się sportretować od wnętrza (od wnętrzości). Jak w różowych postaciach z płócien Pabla Picassa. Im dosłowniej zrozumiemy te ustanowienia, tym pełniej uobecni się nam sens pytania o różę w wierszu *Rozbieranie do snu*, a także – braku odpowiedzi na nie w rozmowie księcia poezji ze śmiercią.

Interpretacja w świetle bilingwizmu nie jest już odwróceniem metafory, lecz jej rozwinięciem. Tekst literacki traktuje się tu jako „urządzenie generujące” język interpretatora. Gramatyka metafory staje się czymś w rodzaju gramatyki generatywnej dla interpretacji.

Dzieje się tak, jak postulował kiedyś Borys Eichenbaum<sup>28</sup>: refleksja literaturoznawcza chce być wnioskiem z rozpoznania specyficznych właściwości materiału literackiego. W definicji interpretacji jako „hipotezy ukrytej całości” akcent pada teraz na CAŁOŚĆ: „ukrycie” odnosi się do całości historycznoliterackiej, w niej poszukuje się rozwiązań semantycznych. Nic też dziwnego, że interpretator wczytuje się tu pilnie w metafazykowe rozjaśnienia twórcy (takie jak Grochowiaka apostrofa do róży). Tak np. Łotmanowska interpretacja *Eugeniusza Oniegina* rozwija się w przestrzeni wyznaczonej przez autotematyczne komentarze – wpisane w tekst tego dzieła. Chodzi o to, aby wsłuchać się w to, co powiedziane, i uruchomić sens powiedzianego tak, by zrozumienie dzieła stało się spotęgowaniem (wyostrzeniem) tożsamości kodowania i rekodowania. Zarazem wyróżnienie literackiej dosłowności tekstu interpretowanego oznacza wyróżnienie substancji w jej niepowtarzalnych ukształtowaniach (rytmicznych, instrumentacyjnych, leksykalnych, frazeologicznych itp.). Odniesienie znaku do substancji określa jego wymiar estetyczny<sup>29</sup>: i oto metafora oraz interpretacja podążają w tym samym kierunku – *via estetica*. Podczas gdy ideologia intralingwistyczna spycha estetykę literatury na dalekie peryferia, ideologia bilingwistyczna sytuuje estetykę literatury w samym centrum własnej problematyki.

Uwaga: interpretacja bilingwistyczna wcale nie musi być poezjowaniem na temat poezji. Język interpretatora staje się tu przedłużeniem języka poetyckiego (a więc i przedłużeniem procesu komunikacji literackiej) nie przez naśladowanie stylu, lecz przez analogiczne do usiłowań poezji odepchnięcie tego, co w doświadczeniach kultury potocznej jest już spetryfikowane, anonimowe, oczywiste. Z tej analogii właśnie wynikają idee suwerenności mowy literaturoznawczej: ma to być suwerenność wobec jednosystemowości kultury werbalnej – w imię wielosystemowości jej światopoglądów.

---

<sup>28</sup> B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, w: idem, *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973, s. 275.

<sup>29</sup> Nawiązuję tu do idei wyrażonej kiedyś w szkicu *Estetyka: czwarta część semiologii*, w: E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 124–135.

Teoria metafory może rozwijać się niezależnie od teorii interpretacji, ale o tym, co z teorii metafory pozostaje w świadomości literackiej, decydują interpretacyjne obyczaje epoki.

### Porwani przez przenośnię

Klasyfikacja wariantów metafory nie powinna dopuszczać możliwości włączenia tego samego wyrażenia metaforycznego do kilku różnych schematów. Tymczasem – z punktu widzenia interpretacji – schematy owe okazują się zapisami przebiegów odbioru, utrwaleniami czytelniczych nawyków teoretyków. Jedno i to samo wyrażenie metaforyczne daje się ostatecznie odnieść do nieskończoności schematów teoretycznych. Na przykład metafora „światło umrze w rzece”<sup>30</sup>.

A. W ujęciu substytucyjnym eksplikacja tej metafory przedstawiałaby się tak: poeta mówi „umrze”, ma na myśli „zgaśnie” (zagadka jest prosta, wszak o człowieku, który umarł, mówi się – zgał).

B. W trójkącie metaforycznym według Jerzego Pelca<sup>31</sup>: wyrażenie niemetaforyczne „człowiek umrze” i wyrażenie niemetaforyczne „światło zgaśnie” gubią słowa „człowiek” oraz „zgaśnie”, a pozostałe dwa słowa tworzą wyrażenie metaforyczne „światło umrze”.

C. Eksplikacja semantyczna według Anny Wierzbickiej<sup>32</sup>: światło umrze w rzece (myślę o świetle w rzece) – rzekłbyś, że to nie światło, ale istota żywa, która umrze.

D. Wierzbicka przewiduje inny schemat dla metafory, inny dla porównania; lecz w schemacie porównania analizowany tekst mógłby się także pomieścić. Gdybyśmy założyli jego rozwinięcie w zdanie eksplicytne: „światło umrze w rzece (jak człowiek)”, uzyskalibyśmy taki oto szereg: światło zgaśnie w rzece – rzekłbyś, że mogłoby to być

<sup>30</sup> S. Flukowski, *Obraz oszczepu i inne wiersze*, Warszawa 1983, s. 69.

<sup>31</sup> Zob. J. Pelc, *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*, w: *Problemy teorii literatury*, wyboru prac dokonał H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 95–130.

<sup>32</sup> A. Wierzbicka, op. cit.



umieranie człowieka. („Eksplikacji nie można uzasadniać, można je tylko obalać”, powiada Wierzbicka).

E. Według Ivora Armstronga Richardsa<sup>33</sup>: nie podobieństwo wyglądom (światła i topielca), lecz tożsamość postawy wobec tenoru i wehikułu określa sens tej metafory. Umieranie jest tym, co najgorsze dla człowieka – gaśnięcie jest tym, co najgorsze dla światła.

F. W teorii „metafory aktualnej” według Andrzeja Bogusławskiego<sup>34</sup> rozumowanie przebiegałoby tak: nie wiadomo, co ukrywa się za słowem „umrze”, może „zgaśnie”, może „zmeni kolor” lub „ulegnie rozpadowi” (rozsypane się w falach), lub „stężeje”... Powiemy zatem, że światło w rzece stanie się JAKIEŚ, jakieś inne niż w powietrzu, i o tę niewyraźną poza metaforą jakość chodzi tu przede wszystkim.

G. W teorii interakcyjnej<sup>35</sup>: nie jest to skrócone porównanie, lecz przekształcenie semantyczne. Zaskakujące sąsiedztwa słów określają ich nowe konfiguracje znaczeniowe. „Światło” staje się nazwą żywiołu, którego cechą naczelną okazuje się „śmiertelność”, „rzeka” („woda”) to z kolei żywioł „śmiercionośny” (a także przestrzeń cementarna). Wreszcie „umieranie” odnosi się nie tylko do istot żywych, jak chce słownik, ale także do żywiołów, jak chce metafora.

H. W ujęciu instrumentacyjnym (sugerowanym m.in. przez Borysa Uspińskiego<sup>36</sup>): informacja poetycka zawiera się w grze podobieństw fonicznych słów „umrze” i „w rzece”, w usamodzielnieniu części „mrze” i „w rze”. Poezja nadaje autonomiczne znaczenie części uwy puklonym przez instrumentację. Tu część „w rze” może sugerować „wrzenie” światła w falach rozpedzonej wody; byłaby to sugestia niesprzeczna z doświadczeniami wzrokowymi, a zara-

<sup>33</sup> Zob. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, red. M. Żurowski, Warszawa 1970, s. 268.

<sup>34</sup> A. Bogusławski, *O metaforze*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 4, s. 116–117.

<sup>35</sup> Zob. M. Black, op. cit. Interakcyjną teorię metafory interesująco omawia Jerzy Paszek w swojej książce *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice 1974, s. 96–113.

<sup>36</sup> Zob. B. A. Uspiński, „Grammaticzeskaja” prawilnost’ i „poeticzeskaja” mietofora, w: *Tiezisy dokladow IV letniej szkoły po wtornicznym modielirujuszczim sistie mam*, Tartu 1970, s. 123–126.

zem opozycyjna wobec interpretacji substytucyjnej („umrzeć”, czyli „zgasnąć”).

Urwijmy ten ciąg. Znalazłby się w nim także mechanizm gry między nonsensem, baśnią, przenośnią a prawdą dosłowności poetyckiej. Wszystkie te i tym podobne scenariusze są możliwe w przestrzeni realnych poetyk odbioru. Wszystkie one są podporządkowane ideologiom semiotycznym – sterującym realnościami percepcji. Interpretacja nie potrafi się wyzwolić spod ideologicznych uwarunkowań swej natury. Jej spotkanie z metaforą i teoriami metafor jest możliwe zatem tylko w przestrzeni, w której sama się określa i jest określana przez historię komunikacji literackiej.

### Literackość interpretacji

Spośród wszystkich form badawczego obcowania z literaturą – interpretacja jest jej najbliższa, najobficiej nią wypełniona, najsilniej napromieniowana, innymi słowy: NACECHOWANA LITERACKOŚCIĄ RODOWODOWĄ W STOPNIU NAJWYŻSZYM. Przyjęcie tej myśli wymaga wstępnych uzgodnień. „Interpretacja” budzi od lat żywe zainteresowanie środowisk badawczych, prowokuje do dyskusji, staje się tematem konferencji i rozpraw naukowych, bywa więc, siłą rzeczy, definiowana rozmaicie, a nierzadko sprzecznie. Biorąc zaś pod uwagę aktywne dziś kanony metodologiczne, zdominowane w wielu obszarach przez ponowoczesność, należy liczyć się z takim jej pojmowaniem, którego w żaden sposób z moim projektem badawczym pogodzić się nie da. W języku ponowoczesnym interesująca nas forma czytania i komentowania utworów literackich ma dwie wykładnie. Niektórzy spośród rzeczników poststrukturalizmu głoszą, że interpretacja stanowi zajęcie pozorne, o iluzorycznych celach i nie-realistycznych ambicjach, w istocie niewykonalne, bowiem „każde odczytanie jest nieodczytaniem”. Ergo: interpretacja to tyle, co nic. Drudzy chcą nazywać „interpretacją” każdy tekst mówiący coś, cokolwiek, obojętnie co o tekście literackim – niezależnie od tego, co mówi, jak mówi, w jakim celu i do kogo mówi. Ergo: interpretacjami ma być wypełnione nie tylko całe literaturoznawstwo, ale i „litera-

turonieznawstwo”; wszak ponowoczesna etyka domaga się równego traktowania sądów celnych i niedorzecznych, przenikliwych i niekompetentnych, zgodnych i niezgodnych z faktycznym stanem rzeczy. Obie teorie służą temu samemu celowi: przygotowują grunt pod uprawę dekonstrukcji jako czynności mającej interpretację zastąpić, a w rezultacie wyeliminować.

Z jednym i drugim ujęciem nie da się podjąć polemiki ani dojść do ugody, dopóki się nie ustali, o co toczy się spór „tak naprawdę”, muszą być zatem wskazane cechy wyróżniające przedmiot owego sporu (bodaj najważniejszego w dziejach humanistyki ostatnich dekad).

Jakież to cechy? Termin interpretacja odnosi się zarówno do autokomunikacji, jak i do literackiej komunikacji społecznej. Oznacza pewien sposób czytania literatury, jej byt mentalny, i jednocześnie pewien „gatunek mowy” literaturoznawczej, będący zarówno zapisem procesów autokomunikacyjnych, jak i ich lekturowy scenariusz, przeznaczony dla określonej grupy odbiorców, potrzebujących wskazówek i/lub zainteresowanych porównaniem własnych i cudzych doświadczeń w obcowaniu ze sztuką słowa.

W proponowanym przeze mnie ujęciu interpretację wyróżniają cztery właściwości:

1. współobecność głosu interpretatora i autora wewnętrznego dzieła, które jest poddawane interpretacji;
2. wielość możliwych hipotez na temat wewnętrznej hierarchii (gry dominant) tego samego utworu, wynikająca z jego wieloznaczności, różnorodności kontekstów oraz wybranych perspektyw;
3. dopuszczalne prawdopodobieństwo przeniesienia reguł sterujących odczytaniem pojedynczego utworu na inne, mniejsze lub większe, rozpoznawalne, wyodrębniane, znaczące, artystycznie na cechowane tekstowe całości;
4. krasomówcza różnorodność wypowiedzi interpretatorskich, stymulowana przez odmienne cele komunikacyjne: oświatowe, ideologiczne, programotwórcze, a także autorskie (gdy sam twórca dokonuje autointerpretacji własnych inicjatyw) lub badawcze.

INTERPRETACJA POJEDYNCZEGO DZIEŁA LITERACKIEGO JEST WYPowiedzią DWUGŁOSOWĄ. Eksponuję ten właśnie moment, gdyż w wielu wcześniejszych ujęciach, z bliskich mi tradycji badawczych,

nie był on dostatecznie mocno – a nierzadko wcale – uwidoczniiony. Tymczasem dialog tekstów, komentującego i komentowanego, motywuje hipotetyczność eksplikacji, czyli jej nieostateczność, dyskusyjność, podważalność, a wreszcie – podobnie jak w sztuce przekładu – określa PRZYNALEŻNOŚĆ KAŻDEGO KOLEJNEGO ODCZYTANIA TEGO SAMEGO UTWORU DO SERII JEGO ODCZYTAŃ: FAKTYCZNEJ I/ /LUB POTENCJALNEJ, NIEMAJĄCEJ KOŃCA.

Okazuje się nie do przyjęcia – na tym tle – ponowoczesny znak równości między wszelkimi wypowiedziami o dziele a wypowiedziami interpretującymi dzieło pojedyncze. Nie każdy sąd, tematycznie związany z wierszem czy opowiadaniem, odznacza się wewnętrzną, dwugłosową dramaturgią, zatem nie każdy taki sąd interpretuje dzieło sztuki słowa, może bowiem oświetlać je zgoła inaczej: OPISUJĄC, ANALIZUJĄC, WARTOŚCIUJĄC.

Tak więc interpretacją nie staje się konsekwentna deskrypcja utworu, złożona ze stwierdzeń bezdyskusyjnych, odnoszących się np. do gramatycznych, wersologicznych czy konstrukcyjnych właściwości tekstu. Zdania typu „*Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza jest napisany trzynastozgłoskowcem”, „niektóre wyrazy w utworach Bolesława Leśmiana, choć wydają się neologizmami, pochodzą z gwar polskich i z leksykalnych zasobów staropolszczyzny”, „w sandomierskim wydaniu *Pieśni o głodzie* Brunona Jasińskiego zastosowano pisownię fonetyczną”, „zdania w *nucie człowieczej* Józefa Czechowicza są pozbawione interpunkcji”, „*Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego składają się z dwóch złożonych, bardzo długich, wielostronicowych zdań” itp., mogą się co prawda w tekście interpretacji pojawiać, ale nie konstytuują one jej porządku, nie są dla jej uformowania wystarczające, należą bowiem do dziedziny opisu, która nierzadko spełnia się w specyficznych, własnym celom podległych gatunkach.

Pozbawiony interpretacyjnego charakteru bywa także rozbiór (analiza) dzieła, gdy wyodrębnia się w nim pojedyncze, wyraziste, odgraniczone składniki: części mowy, elementy toponimii, rymy, didaskalia, akapity wypełnione opisem lub opowiadaniem, przytoczenia mające charakter mowy zależnej, niezależnej oraz pozor- nie zależnej, wizje oniryczne bohatera etc. Ich inwentaryzacja, prowadzona wedle czytelnej zasady, nie przemienia się w interpretację,

bowiem dzieło literackie poddane deskrypcji czy analizie jest – z konieczności – traktowane przedmiotowo. Podobnie jak w przedstawionej w poprzednim podrozdziale relacji między metaforą a interpretacją, tak i tu mamy do czynienia z *sui generis* odwróceniem semiozy, kiedy to znak lub łańcuch językowych znaków przeistacza się – na moment – w rzecz. Cel takiego przeistoczenia jest zrozumiałym sam przez się. Opis i rozbiór pokazują nam – zaspokajając ciekawość spadkobierców rosyjskiej szkoły formalnej – „jak jest zrobiony” dany poemat, dramat czy cykl powieściowy. Ani w porządku deskrypcji dzieła, ani w trybie jego analizy nie jest możliwe odwrócenie relacji podmiotowo-przedmiotowej. Jedynym podmiotem pozostaje tu wykonawca analizy oraz opisu, a skoro tak, rezultat jego trudów musi przybierać kształt wypowiedzi jednogłosowej. Zarazem w obu porządkach manifestacje podmiotowości deskryptora i analityka tekstu okazują się ograniczone. Im bardziej precyzyjne reguły rządzą analizą lub deskrypcją dzieła, tym mniej szans pozostaje dla ekspresji „ja” podmiotu owych czynności.

W czasie moich studiów polonistycznych kolejne roczniki studentów pracowały nad gramatyczną charakterystyką jednostek leksykalnych w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza i – jeżeli się nie mylę – w *Lalce* Bolesława Prusa. W opracowaniach kolejnych fragmentów – warunkujących zaliczenie zajęć z gramatyki opisowej – nie było miejsca dla indywidualnych zachowań „autorskich”, a „osobowość” wykonawcy wyrażała się wyłącznie negatywnie: w postaci przeoczeń i błędów merytorycznych. Władysław Kuraszkiewicz, nadzorujący nasz trud kolektywny, wykorzystał zgromadzony materiał dla sformułowania własnych idei dotyczących leksykalnych determinant pisarskiego stylu. Profesor, formułując własne hipotezy, przekraczał granicę analizy i wkraczał na drogę interpretacji; my od tej drogi pozostawaliśmy tak daleko, że nawet nie zdawaliśmy sobie sprawy, bo nie byliśmy informowani, jakiej to koncepcji nasz wysiłek służy.

Wypada poczynić jeszcze jedno zastrzeżenie. Hipotetyczny charakter interpretacji wydaje się niekiedy uzasadnieniem poglądu, że jeżeli nawet z kręgu interpretacji wyłączymy deskrypcję i rozbiór, to pozostanie w niej miejsce dla wszelkich nieopisowych i nieanalitycz-

nych wypowiedzi o danej całości tekstowej, wypowiedzi wolnych od jakichkolwiek zobowiązań. Otóż nie, w obszarze swobód mowy interpretacją nie może być „wszystko”. Nie każdy sąd problematyczny (o literaturze) staje się automatycznie sądem interpretacyjnym. Jerzy Faryno trafnie oddziela interpretację od asocjacji. Myśli, obrazy, idee kojarzące się w sposób dowolny z fragmentami jakiegoś utworu literackiego, traktowane często jako tworzywo/inspiracja dla osobnych, odmiennych konstrukcji, realizujących cele, które przez dany utwór nie były ani wyznaczone, ani nawet pomyślane, odgrywają wprawdzie znaczącą rolę w życiu duchowym człowieka, wykraczają jednak poza obręb interpretacji. Gdy w zbiorze szkiców Artura Sandauera *Bez taryfy ulgowej* cytaty i motywy z *Ferdynandem* Witolda Gombrowicza są wykorzystywane dla krytycznej oceny prac innych autorów, zwłaszcza Jerzego Andrzejewskiego, gdy Jacek Łukasiewicz w *Zagłobie w piekle* przedstawia panoramę własnej literackiej współczesności, odwołując się do wybranych idei z *Trylogii* Henryka Sienkiewicza lub gdy Jarosław Mikołajewski swój zbiór szkiców *Rzymska komedia* komponuje tak, by fragmenty *Boskiej Komedii* Dantego wywoływały, dopowiadały, inkrustowały bądź na sto innych sposobów „podczepiały” do szacownej tradycji kolejne jego reportaże i eseje, to choć w każdym korzystaniu z dzieł inspirujących Mikołajewskiego, Łukasiewicza i Sandauera nieodzowne są świadectwa rozumienia Dantego, Sienkiewicza oraz Gombrowicza, nigdzie przecież ich interpretacje nie stanowią celu nadrzędnego. Z natury rzeczy problematyczne są oceny utworu literackiego lub większych całości. Rzecz w tym, czy w formułowaniu zdań oceniających zakłada się weryfikację tekstową, czyli konfrontację z empirią. Jeżeli taka konfrontacja okazuje się możliwa, mamy do czynienia z interpretacją. Jeżeli jednak jest niewykonalna lub pozorna, o interpretacji nie może być mowy.

Poprzestaną na jednym przykładzie – wypowiedzi mocno manifestującej stanowisko podmiotu, a jednocześnie interpretacyjnie pustej. „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”, tak o Julianie Przybosiu pisał Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*<sup>37</sup>. Z kontekstu wy-

---

<sup>37</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków–Wrocław 1985, s. 17. Dalsze cytaty według tego samego źródła.

nika, że nie chodzi o życie prywatne, ale o twórczość awangardzisty krakowskiego. Zdanie Miłosza można rozumieć na dwa sposoby. Albo „zżeranie serca” oznacza stałą właściwość „szaleństwa”, z czego winniśmy wnosić, że twórczość Juliana Przybosia – w mniemaniu autora *Traktatu poetyckiego* – jest wszelkich oznak szaleństwa pozbawiona. Albo jest tak, że co prawda niektóre „szaleństwa” nawiedzają poezję Przybosia, ale żadne z nich nie jest aż tak agresywne, by zagrażać bezpieczeństwu serca. Nawiasem mówiąc, w emocyjnym słowniku Miłosza „szaleństwo” ma konotacje negatywne. „Szaleństwo tak żyć bez uśmiechu”<sup>38</sup>, czytamy w powojennym lirycznym wyznaniu poety, przekładającego klasyczny umiar nad romantyczne psychozy. Mimo to jednak trudno dosłuchać się w cytowanym fragmencie *Traktatu poetyckiego* – pochwały postawy Przybosia. Brak szaleńczych energii oznacza tym razem nie tyle świadomy wybór „suchej formy”, cenionej przez Miłosza, ile symptom zdroworozsądkowego konformizmu: „Ludzkie – więc łatwiej takich się rozumie” – zauważa Miłosz. Natomiast samo „szaleństwo” oznacza tu nie tyle psychiczną chorobę, groźną dla poezji, ile przemożną namiętność, a zatem brak szaleństwa to tyle, co – obniżający poetyckie uniesienia – niedowład emocji.

Pod spodem Przyboś był racjonalistą.  
Uczucia miewał, jakie są wskazane  
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.  
Równie mu obcy i smutek i humor.

Powtarza się charakterystyczny tryb dyskursu. Opinie poety o innym poecie pozorują interpretację, konsekwentnie nie spełniając jej norm. Uwagi Miłosza odnoszą się do całej (ówczesnej) twórczości Przybosia, powinny zatem znaleźć potwierdzenie w dowolnym liryku autora *Miejsca na ziemi*, co byłoby możliwe, gdyby zostały określone mechanizmy poetyki, w których ujawniałyby się takie właściwości, jak nieobecność szaleństw „zżerających serce”, „równa obcość” smutku i humoru, „miewanie” uczuć „wskazanych dla roz-

---

<sup>38</sup> Ibidem, t. 1, s. 150.

sądneho członka społeczeństwa”, a nade wszystko „bycie racjonalistą” – „pod spodem”. Otóż tego rodzaju opinie nie mogą być zweryfikowane tekstowo, gdyż nie do tekstów poetyckich się odnoszą, nie do poetyki awangardzisty, ale do samopoczucia niechętnego Przybosiowi Miłosza.

Dopiero ostatnie zdanie cytowanej strofoidy z traktatu Miłosza różni się od poprzedzających je tym, że stanowi (chwilowe) otwarcie na interpretację. „On chciał w ruch puścić statyczne obrazy”. Jedynie to spostrzeżenie można sprawdzić, przymierzyć do poetyki Przybosia, odnaleźć przykłady, potwierdzić lub zakwestionować, skomplikować lub uprościć, zadając pytania profesjonalne, konfrontujące poezję i krytykę.

Równie zamkniętym dla weryfikacji, choć bazującym na zgola odmiennych znaczeniach i walorach słów, byłby taki oto wizerunek Juliana Przybosia (i pod tym wizerunkiem – niezależnie od pastiszowego cudzysłowu – gotów się jestem podpisać, zachowując bez zmian ostatni wers z traktatu Miłosza):

Serce zżerały mu skryte szaleństwa.  
 Dziwne, więc trudniej takich się rozumie.  
 Pod spodem Julian Przyboś był mistykiem.  
 Uczucia miewał raczej niewskazane  
 Dla rozsądnego członka społeczeństwa.  
 Bliski mu humor w smutku i smutek w humorze.  
 On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

W poszczególnych tekstach o charakterze interpretacyjnym – ich dwugłosowość wyraża się z niejednakową intensywnością. W grę wchodzi następujące warianty redakcyjne (edytorskie), regulujące stopień obecności obu głosów w jednej publikacji:

1. Całości tekstu literackiego towarzyszą – z reguły w przypisach – mniej lub bardziej szczegółowe komentarze, które składają się na interpretację niepełną, zarysową, rozproszoną; tu głos autora wewnętrzznego dzieła dominuje nad głosem badacza.

2. Możliwość diametralnie odmienna pojawia się w publikacjach przedstawiających całość jakiegoś utworu plus jego omówie-



nie, stanowiące przedmowę czy posłowie. W tej konwencji mieszczą się także antologie interpretacji tekstów krótkich, głównie poetyckich, publikowanych w całości obok ich eksplikacji. Między głosem autora wewnętrznego a głosem badacza zostaje zachowana równowaga.

3. Zachwianie równowagi daje o sobie znać w sytuacjach, gdy w omówieniu jakiegoś utworu literackiego posługujemy się cytowanymi fragmentami. Tu głos badacza dominuje nad głosem autora wewnętrznego. Dwugłosowość interpretacji staje się słabsza, jeżeli omawiane dzieło reprezentuje tylko jego tytuł, a cała „reszta” uobecnia się w postaci parafraz, aluzji, pastiszów, karykatur etc. Może być to dwugłosowość jeszcze słabsza, gdy tytuł dzieła, które interpretator ma na myśli, czytelnik musi odgadnąć. I wreszcie najsłabsza jest tam, gdzie wskazana przez interpretatora cecha poetyki autorskiej okazuje się możliwa do odnalezienia w wielu różnych dziełach danego twórcy, a niekiedy wielu twórców (danej szkoły, generacji, epoki). Zauważmy však, że nawet tak śladowe, rozproszone i co do adresu niepewne odwołania interpretatora do literatury ocalają bodaj w stopniu minimalnym dialogowy status jego wypowiedzi.

Dwugłosowość sprzyja efektowi rozdwojenia obu tekstów, ściślej: wewnętrznej polaryzacji ich języków oraz metajęzyków (odwracalność ról języka i metajęzyka omawiałem w *Punkcie wyjścia*). Utwór literacki w tym układzie pozostaje obiektem interpretacji badawczej, stając się jednocześnie instrumentem (auto)interpretacji. Z reguły interpretator poszukuje w utworze sygnałów autotematycznych, refleksji metaliterackich, a także – wspomagających jego hipotezę – sformułowań czy obrazów, które są dla niego tym cenniejsze, im łacniej dają się „przetłumaczyć” na metaliteraturę. Interpretatorskie rozpoznania czy sugestie poszerzają zakres autotematyczności danego utworu, wpisując się w jego strukturę jako treści domyślne i – w interpretacji – objawione. Nie tylko literatura wchłania metaliteraturę, ale i *vice versa*: w tym dialogu tekst oraz język badacza-interpretatora zostają w wzbogacone o potencjał literackości utworu, który partycypuje w organizacji wypowiedzi badacza.

Śnie, który uczysz umierać człowieka  
 I ukazujesz smak przyszłego wieka,  
 Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,  
 A dusza sobie niech pobuja mało<sup>39</sup>.

W przytoczonym tu, początkowym fragmencie fraszki Jana Kochanowskiego *Do snu* trudno dopatrzeć się gestów autotematycznych. Język wiersza wydaje się językiem całkowicie przedmiotowym, skierowanym w stronę świata poetyckiego, snu oraz jego bezcennych nauk. Ale oto czytamy w interpretacji napisanej przez Annę Kamińską, że – inaczej niż w poezji nowszej, eksponującej pointę – „u Kochanowskiego działają jeszcze nakazy muzy horacjańskiej, dla której *initio carminum* – początki pieśni były najważniejsze. Więc to: jak mistrz palce kładzie na klawisze. Ważność i ciężar słów początkowych wywodzi się może również z tropu inwokacji<sup>40</sup>”. I dalej – o tym samym: „Początek wiersza jest więc miejscem uświęconym, miejscem modlitewnym, miejscem inwokacji<sup>40</sup>”. Taka interpretacja nakłada się na utwór i – jeżeli poddamy się jej sugestiom – pierwszy wers fraszki Jana z Czarnolasu będziemy czytali jak palimpsest:

Oto mistrz kładzie palce na klawisze, iżbyśmy w uświęconym, modlitewnym miejscu inwokacji odczuli wyjątkową doniosłość tych słów:  
*Śnie, który uczysz umierać człowieka...*

Cytowana inwokacja, przeniesiona do tekstu Kamińskiej, staje się jednocześnie czymś, czym – rzecz jasna – nie mogła być w zamierzeniu autora, a mianowicie fragmentem tekstu dwudziestowiecznej krytyczki, węzłem w kompozycji tego tekstu, w jego nacechowaniu krasomówczym – elementem nad wyraz aktywnym, czterokrotnie powtórzonym, wyróżnionym graficznie jako osobny wers-akapit, oddzielającym od siebie kolejne partie tej interpretacji. Dzieje się tak, jak gdyby Kamińska wciąż od nowa szukała w cytowanych słowach inspiracji, i znajdowała wciąż nowe, ukryte znaczenia, przy

<sup>39</sup> Cyt. za: A. Kamińska, *Sen człowieka epoki kopernikańskiej*, w: eadem, *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1971, s.13.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 16.

czym kompozycja tworzonego w ten sposób tekstu przypomina Peiperowski układ rozkwitania. Powtórzenie jako chwyt krasomówczy staje się w jej tekście chwytem (jednocześnie) literackim, wszak rytm powtórzeń, rytm paralelizmów, najenergiczniej, wedle Romana Jakobsona, skupia uwagę na organizacji językowego przekazu, dynamizując funkcję poetycką.

W dotychczasowych obserwacjach interesowały nas wyłącznie konsekwencje dwugłosowości, ona to bowiem stanowi cechę nieodzowną w strukturze omawianego gatunku. Zauważmy jednak, że w przytoczonym fragmencie interpretacji napisanej przez Kamińską pojawia się trzeci głos, nienależący ani do Kochanowskiego, ani do rozplatającej sensy renesansowej fraszki, a mianowicie *initio carminum* – przypomnienie „nakazu muzy horacjańskiej”. W rezultacie dwugłosowość przemienia się w wielogłosowość, która stanowi co prawda w strukturze interpretacji cechę fakultatywną (można się bez niej obejść – nie naruszając gatunkowej normy), lecz jednocześnie niesłychanie intensywną. Jeżeli zgodzimy się z tym, by rangę „głosu” przyznać cytowanym fragmentom dzieła interpretowanego, to taką samą rangę mają prawo uzyskać – przywoływane przez badacza – idee oraz wypisy z utworów poprzedników autora omawianego utworu, tegoż autora wypowiedzi zaczerpnięte z jego innych dzieł, z manifestów, szkiców, listów etc., fragmenty doktryn badawczych – traktowane jako instrumenty eksplikacji, świadectwa recepcji danego utworu lub dorobku danego twórcy, w tym parafrazy, pastisze, parodie, przekłady, a także autocytaty badacza, odwołania do własnych wypowiedzi wcześniejszych. Pisanie interpretacji przypomina niekiedy orkiestrację cudzych głosów; pozostaje jednak kwestią pierwszorzędną, by najdonośniej wybrzmiewały w niej – i nie pozwalały się zagłuszyć – dwa głosy główne, prowadzące: autora wewnętrznego omawianego utworu oraz tego utworu interpretatora.

### Całości literackie w perspektywie gradacyjnej

W artykule *Interpretacja jako „próba całości”* proponowałem kategorię interpretacji rozumieć nie tylko tradycyjnie – jako rekonstrukcję

ukrytych znaczeń oraz norm ich wynikania z artystycznych zabiegów autora, ale także analogicznie – jako semantyczno-artystyczne deszyfrowanie literackich CAŁOŚCI WIELOTEKSTOWYCH<sup>41</sup>.

Dwa założenia, potencjalnie obecne we wspomnianym artykule, wymagają rozwinięcia i uelastycznienia. Założenie pierwsze, że przedmiotem interpretacji musi być tekst odczytywany jako całość. Otóż jeżeli warunkiem spełnienia norm interpretacji miałyby być CAŁOŚĆ – i jedynie całość – GOTOWEGO I POJEDYNCZEGO DZIEŁA, to jak nazwalibyśmy eksplikację semantyczno-artystyczną fragmentu, stanowiącego brulionowy, odrzucony wariant zdania czy obrazu? A z takich rozważań, zwłaszcza porównawczych, nie możemy zrezygnować, ilekroć interesują nas sensy zmian i podobieństw między tym, co przez autora zatwierdzone, a tym, co wykreślone. Odczytywanie znaczeń wariantów odrzuconych przez autora (niekiedy wbrew autorowi – przez cenzurę) to jeden z wielu powodów, by od nowa przemyśleć koncepcję „ukrytej całości”, rozszerzając jej zakres. Jeżeli nie zgodzimy się na to, by jako szczególną postać interpretacji traktować tymczasową próbę narzucenia fragmentowi znamion całości, nie odpowiemy sobie pozytywnie na pytanie, do jakiego rodzaju czynności badawczych mielibyśmy zaliczyć odszyfrowywanie ukrytych porządków w drobniejszych, dających się odgraniczyć, częściach dzieła, jak tytuł, motto, wers, zdanie, akapit, metafora, inwersja. A takie zadania podejmujemy bodaj częściej, a już na pewno nie rzadziej niż rekonstrukcję semantyczno-artystyczną całości jakiegoś utworu. Identyczne, wybiórcze eksplikacje odnoszą się do wyrazistych substruktur utworu: chwytu konstrukcyjnego, zachowań wybranej postaci (jednej z wielu w danym utworze), wybranego wątku w wielowątkowej fabule, kreacji czasoprzestrzeni etc. Tego rodzaju nastawienia, znane i badaczom, i czytelnikom nieprofesjonalnym, nie uchylają dyrektywy czytania całościowego, każą jednak liczyć się z homonimią rzeczownika „całość”. Można by rzec, nawiązując do omawianego tu wcześniej widzenia dzieła jako „modelu świata”, że w sondowaniu sensów zaprojektowanych w tekstowych fragmentach lub strukturalnych wymiarach utworu literackiego po-

---

<sup>41</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*, s. 162 i n.

szukujemy zarysów czy prawdopodobieństw jego momentalnych, znikających, pozwalających się wyróżnić „mikroświatów”. Fragment dzieła literackiego, funkcjonujący w obiegu mowy na prawach skrzydlatego słowa, oderwany od struktury macierzystej, sam staje się – dla użytkowników – suwerenną, „obramowaną” początkiem i końcem, całością. Odnosi się to do „przerabianych” na lekcjach lub omawianych na egzaminach wyimków, pochodzących głównie z powieści lub dramatów; podobnie okrojone teksty wypełniają antologie czy periodyki (w rodzaju „Literatury na Świecie”); zbliżone zasady sterują odbiorem powieści odcinkowych, kiedy to rzecz niekompletna, uzupełniana z dnia na dzień czy z tygodnia na tydzień o partie kolejne, za każdym razem podlega nowemu ustrukturuwaniu, czyli – interpretacji niejako prowizorycznej, a przecież zachowującej wszelkie nieodzowne „procedury”. I odwrotnie, dzieło literackie, skomponowane oraz postrzegane jako koherentna całość, może funkcjonować – i być postrzegane – jako fragment całości wyższego rzędu: wielotekstowych, co najplastyczniej uwidacznia się w badaniach cyklu (poetyckiego, nowelistycznego czy powieściowego).

RÓŻNICA MIĘDZY CAŁOŚCIĄ A FRAGMENTEM MA W NASZEJ DYSCIPLINIE CHARAKTER FUNKCJONALNY, A ZARAZEM ODWRACALNY. Tak oto pojawia się kolejny dowód na nieodzowność perspektywy gradacyjnej w porządkowaniu literackich FAKTÓW I EFEKTÓW (zob. rozdział 1). Z uwagi na nagminną odwracalność – i znaczeń, i sposobów istnienia składników literatury – pytania badawcze zadawane fragmentom nie różnią się od pytań zadawanych tekstowym całościom. Programowe hasło „zawsze fragment” Różewicza bez trudu można, na podstawie interpretacji jego wierszy, przemianować na „zawsze całość”.

Nadto jeszcze: choć w interpretacjach pytamy – prawie – o to samo utwór pojedynczy i grupę utworów, to różnica istnieje, a dotyczy STABILNOŚCI RAMY, która w pierwszym wypadku jest dziełem jednego autora (wewnętrznego), wyrazem jego intencji (jeżeli nie brać pod uwagę ram przypadkowo rozerwanych, np. przez śmierć pisarza), natomiast w drugim granice czyjegoś dorobku, zbioru dzieł reprezentujących wybrany gatunek, styl, strategię pisarską czy poetykę historyczną, stanowią wypadkową wielu dążeń, presji i okolicz-

ności. Miewa tu również coś do powiedzenia badacz – w imię wyznawanych wartości metodologicznych formujący czy formatujący na różne sposoby wielotekstowe całości. W tak nakreślonej perspektywie interpretacja uzyskuje ważny wymiar historycznoliteracki, zarówno tam, gdzie całości owe zespala porządek synchroniczny (proza polska okresu przełomu 1956 r.), jak i diachroniczny (twórczość Witolda Gombrowicza – od debiutu po prace ostatnie).

Drugie założenie, „niemo” przyjęte przeze mnie w artykule *Interpretacja jako „próba całości”*, dałoby się sformułować tak, że chodzi o całość *par excellence* literacką, czyli złożoną wyłącznie z dzieł literatury pięknej. Innymi słowy – tak rozumowałem – literaturoznawca interpretuje wyłącznie literaturę, natomiast teksty pochodzące z innych dziedzin komunikacji werbalnej, jeżeli pojawiają się w polu jego obserwacji, cytowane lub przywoływane w parafrazie, mogą być wykorzystywane jako instrumenty pomocne w odczytywaniu literatury lub dezawuowane jako narzędzia niewygodne i zwodnicze.

### Sylwy mniejsze i większe

A przecież w praktyce badawczej, podobnie w licznych „amatorskich” doświadczeniach czytelniczych, podział powyższy bywa jakże często zawieszany, a perspektywy ulegają odwróceniom. Utwór literacki, wchodzący w skład jakiejś „większej całości”, może być traktowany nie tylko jako przedmiot egzegezy, ale i jako projekt samointerpretacji, co uwidacznia się zwłaszcza – choć przecież nie tylko – w manifestacjach autotematycznych.

Nie dość na tym, sama literatura może niekiedy służyć wyjaśnianiu osobliwości tekstów literaturoznawczych. Świadectwa recepcji jakiegoś utworu bywają interpretowane przy pomocy tego właśnie utworu, gdy pragniemy odtworzyć myślenie krytyków czy badaczy, ich wyobraźnię, cele, style, decyzje świadome czy podświadome etc. W tego rodzaju procesach uobecnia się przemienność funkcji tekstów i metatekstów, o czym już była mowa w początkowych partiach tej książki. Daje znać o sobie równocześnie – jedna-

kowo ważny dla prezentowanej tu gradacyjnej koncepcji literatury i literackości – eksperymentalny charakter naszego obcowania z literaturą piękną.

Wielość autorów, różnorodność typów wypowiedzi, zróżnicowanie celów, bogactwo postaci ekspresji, a wreszcie otwarcie na nowe składniki – cechy te nasuwają myśl o podobieństwie zajmujących nas tu zbiorów tekstów literacko-literaturoznawczych do gatunku typu *silva rerum*. Na peryferiach genologii (a właśnie tam znajduje się miejsce dla sylwy) można znaleźć podobne TEKSTOWE POTOKI. Procesualność polegająca na tym, że jakaś część dzieła jest gotowa, a kolejne jego części dalsze – dopiero się tworzą, to wyróżnik improwizacji, powieści odcinkowej tudzież odmian cyklu: poetyckiego, powieściowego, felietonowego, diariuszowego itp. Zarazem żaden ze wskazanych tu gatunków nie jest aż tak zróżnicowany, tak wielogłosowy, tak rozciągnięty w czasach i przestrzeniach, a przede wszystkim pozbawiony definitywnego zamknięcia, jak składnica świadectw recepcji ważnego w dziejach sztuki słowa. Mogą to być recepcje dzieła, biografii i legendy jakiejś jednej, wybitnej postaci, np. Adama Mickiewicza; równie częste są zbiorowe reakcje na dorobek oraz dzieje kolektywów pisarskich, np. Awangardy Krakowskiej (te dwa przykłady zostaną tu wkrótce poddane szczegółowej analizie). Tego rodzaju zbiory czy potoki tekstów będą nazywał WIELKIMI SYLWAMI.

W relacji między pojedynczymi, zamkniętymi utworami, kształtowanymi na wzór „lasu rzeczy”, a wielkim sylwami kultury literackiej najwartościowsze są PODOBIENSTWA ODWRÓCONE. To, co w jednym zjawisku jest iluzją, w drugim okazuje się faktycznością – i *vice versa*. Iluzją, mistyfikacją literacką takich „sylw współczesnych”, jak *Pierwsza świetność* Leopolda Buczkowskiego, *Niebieskie kartki* Adolfa Rudnickiego czy *Literatura* Wiktora Woroszyłskiego są dekompozycje obrazu autora: przez manifestacyjną niespójność narracji rodzi się złudzenie wielu podmiotów mówiących – nie zawsze słyszających się wzajem i nie zawsze wzajem się rozumiejących. Jak gdyby dany utwór nie był monologiem jednostki, lecz zapisem głosów tłumu (z wieży Babel). Założony w konwencji sylwicznej chwyt sugerują-

cy wielopodmiotowość<sup>42</sup> – w wielkiej sylwie (jak ją chcę rozumieć) staje się faktem, i to faktem dynamicznym, o rosnącej doniosłości.

### **Wielka interpretacja wielkiej sylwy**

Poczynione wyżej uściślenia zmieniają zakres i treść mojej pierwotnej tezy na temat interpretacji jako „próby całości”, wyznaczając całości inne, bogatsze i rozmaitsze, w dużej mierze samointerpretujące się, bo – wchłaniające zarówno dzieła literackie, literaturoznawcze, jak i przyliterackie, powstające na pograniczu logosfery i estezjosfery. W związku z mnogością tekstów oraz dynamiką ich wzajemnych oświeleń, mających charakter interpretacyjny, autointerpretacyjny lub reinterpretacyjny, wewnętrzny mechanizm tak postrzeganych całości nazywam WIELKĄ INTERPRETACJĄ. Jej „wielkość” wynika z jej rozległości, ale nie tylko: dopiero WIELKIE INTERPRETACJE WIELKICH SYLW LITERATUR NARODOWYCH DECYDUJĄ O KSZTAŁCIE I KIERUNKU ŚWIADOMOŚCI DANEJ EPOKI.

Wielka interpretacja wielkiej sylwy ma tę szczególną właściwość, że w obrębie danej grupy świadectw, nawiązujących w ten czy inny sposób do danego źródła, dokonuje rozróżnień gradacyjnych między jej fragmentami. Podczas gdy WIELKĄ SYLWĄ staje się każde – także najzupełniej przypadkowe, poznawczo nieukierunkowane – nagromadzenie tekstów, które zostały zainicjowane przez: utwór lub utwory literackie, programy twórców, koncepcje badaczy, wydarzenia w biografii autora/autorów lub w dziejach zbiorowości pisarskich, WIELKA INTERPRETACJA nadaje temu „nieplewionemu ogrodowi” charakter dynamicznego komunikatu, który rozrastając się, krążąc wokół rozmaitych kwestii, powtarzając odkrycia wcześniejsze, rewidując własne głębie i mielizny, realizuje zadania poznawcze, przede wszystkim zaś autopoznawcze.

---

<sup>42</sup> Korzystam z analiz Ryszarda Nycza, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.



### Przykład: mickiewicziana

„Mickiewicz wciąż pisze”, miał powiedzieć Mieczysław Jastrun, gdy w połowie lat pięćdziesiątych odnaleziono nieznane listy twórcy *Dziadów*<sup>43</sup>. Pozostając w kręgu tej (spirytystycznej) konwencji, dodajmy, iż wielki poeta „wciąż pisze” nie tylko wtedy, gdy kolejnym epokom udaje się odzyskać zaginione świadectwa jego aktywności literackiej, diarystycznej czy epistolarnej i gdy archiwa są uzupełniane o wcześniejsze redakcje tekstów; wielki zmarły „pisze” także wówczas, gdy w dziełach nowych autorów pojawiają się jego słowa w postaci cytatów, parafraz lub innych form poetyki reminiscencji, przy czym naturalne w tego rodzaju procesach modyfikacje artystyczne, spowodowane włączeniem do coraz to innych porządków, nie niszczą pamięci ani o Autorze Pierwszym, ani o znaczeniach macierzystych, przeciwnie, dobra widoczność „obrazu źródła”<sup>44</sup> nadaje sens grze intertekstualnej.

Tak właśnie chcę traktować wypowiedź Jastruna: jako metaforę czytelnej obecności dziedzictwa mickiewiczowskiego w poezji jego następców. Wyróżnienie poetyckich świadectw oddziaływania Mickiewicza na poetycką wyobraźnię XX w.<sup>45</sup> nie oznacza, iż na poezji możemy poprzestać. Poezja syci się nie tylko poezją. W wierszach, którymi będę się tutaj zajmował, odzywają się zarówno *Sonet y krymskie*, liryki lozańskie czy mowa wiązana utworów dramatycznych (*Dziady*) i epickich (*Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz*), jak i wypo-

<sup>43</sup> Zob. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 203.

<sup>44</sup> Pojęciem „obraz źródła” posługuję się w odniesieniu do „przekładu utajonego”. Zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 83.

<sup>45</sup> Pierwsza wersja tego podrozdziału, pt. *Adam Mickiewicz – poeta XX wieku*, ukazała się w *Księdze Mickiewiczowskiej* (red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, Poznań 1998). Postanowiłem tutaj nie rozszerzać pola obserwacji o początkowe lata XXI w., gdyż wymagałoby to wprowadzenia wielu nowych kontekstów, charakterystycznych dla inwazji poetyk generacyjnych, ewolucji idei ponowoczesnych, dynamiki alternatywnych konwencji pisarskich – zarówno wyrastających z doświadczeń rodzimych, jak i importowanych z Zachodu. Nie zmieniłoby to MODELU WIELKIEJ SYLWY, którą mickiewicziana XX w. ilustrują wystarczająco plastycznie.

wiedzi prozą; odzywa się także wiedza o jego życiu – a jednocześnie niewiedza, mistyfikacja, mit.

Ta sama wielość rzeczywistości, z jaką się spotykamy, badając życie pisarza, analogiczne zawieszenie pomiędzy tym, co literackie, paraliterackie, literaturoznawcze, wreszcie nieliterackie, znajdujemy w dwudziestowiecznych tekstach odwołujących się do Mickiewicza. Czytając – jego dziedzictwem zainspirowane – wiersze Kazimierza Wierzyńskiego, Jana Lechonia, Stanisława Młodożeńca, Juliana Przybosia, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Juliana Tuwima, Czesława Miłosza, Witolda Wirpszy, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, Krzysztofa Karaska – winniśmy pamiętać, iż stanowią one fragment wielkiej sylwy, czyli swoistej, chaotycznej, wielokierunkowej oraz wielogatunkowej, zmieniającej się pod działaniem rozmaitych bodźców, mimo to przecież – całości. Ową całość sylwiczną tworzą – obok wierszy – dramaty i narracje parapoeciowe (Stanisława Wyspiańskiego *Wyzwolenie*, Karola Huberta Rostworowskiego *Zmartwychwstanie*, Jerzego Zawieyskiego *Wawrzyny i cyprysy*, Ksawerego Pruszyńskiego *Opowieść o Mickiewiczu*, Jerzego Stanisława Sity *Koczowisko*, Jarosława Marka Rymkiewicza *Żmut*; z rzeczy najświeższych Krzysztofa Rutkowskiego *Mistrz. Widowisko*). I jeszcze: manifesty tudzież inne formy autoprezentacji twórców, nawiązujące polemicznie lub wyznawczo do wielkiego romantyka (z jednej strony *Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* Brunona Jasińskiego; z drugiej *List pół-prywatny o poezji* Czesława Miłosza czy *O tym Mickiewiczu, jak go mówię* Mirona Białoszewskiego). A przecież nie ma powodów, by literaturę i towarzyszące jej proklamacje pisarskie izolować od badawczych prac mickiewiczologicznych (Manfreda Kridla, Juliusza Kleinera, Wacława Borowego, Stanisława Pigonia, Jarosława Maciejewskiego, Zofii Stefanowskiej, Aliny Witkowskiej); więź literatury z metaliteraturą bywa tu tym ściślejsza, że do sporów mickiewiczologii akademickiej bezustannie wtrącają się poeci, krytycy, tłumacze, będący naraz jednocześnie historykami literatury (oprócz wspomnianych tu już autorów – Jan Nepomucen Miller, Tadeusz Boy-Żeleński, Karol Irzykowski, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Mieczysław Jastrun, Jan Prokop, Jan Zbigniew Słojewski, Jacek Łukasiewicz, Jan Walc). Nie-

rzadko pisarze stają się proletariuszami mickiewiczologii, wdając się w specjalistyczne dylematy literaturoznawcze, zarówno odnoszące się do „wewnętrznych”, jak i „zewnętrznych” aspektów komunikacji literackiej. Czynią tak m.in. Adam Ważyk i Jarosław Iwaszkiewicz – pierwszy, gdy w książce *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa* poszukuje w strukturach mickiewiczowskiego wiersza genezy rytmu wariacyjnego i wiersza wolnego; drugi, gdy w książce *Petersburg* wtrąca się do sporu między Pigionem a Leonardem Podhorskim-Okołowym o to, gdzie i kiedy powstał *Ustęp III części Dziadów* – przed wyjazdem autora z Rosji czy po.

Nie istnieją też wystarczająco mocne racje, w imię których poza granicami opisywanego zbioru znalazłyby się teksty publicystyczne, mowy polityków, np. słynne przemówienie Władysława Gomułki na spotkaniu z aktywem partyjnym w Sali Kongresowej 19 marca 1968 r., podczas którego I Sekretarz KC PZPR recytował – ku przestrodze! – antyrosyjskie urywki z *Dziadów*. A skoro mowa o recytacji, do tego rejestru dodajmy mickiewicziana widowiskowe, bogactwo zdarzeń teatralnych (od Leona Schillera do Kazimierza Dejmka, Jerzego Grotowskiego i Konrada Swinarskiego), skromniejszy dorobek filmowy (przedwojenna ekranizacja *Pana Tadeusza* wedle scenariusza Ferdynanda Goetla i Andrzeja Struga; powojenna *Lawa*, czyli *Dziady* wedle Tadeusza Konwickiego), plastyczne i muzyczne świadectwa „życia po życiu” wieszczą w polskiej<sup>46</sup> pamięci.

Koniunktury i normy recepcji zmieniają się w zależności od chwil przełomowych w historii, inne zwyczaje dominują między wrześniem 1939 a majem 1945 r., inne między manifestem PKWN a obradami Okrągłego Stołu, a jeszcze inne w czasach transformacji

---

<sup>46</sup> Poza wyznaczonym tutaj horyzontem znajdują się mickiewicziana obcojęzyczne; ich status wymaga specjalnej refleksji komparatystycznej (w tym także translologicznej). Mają one wpływ na kształt i prestiż recepcji dzieła Mickiewicza w Polsce, o czym świadczą m.in. takie antologie, jak: *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej, 1818–1885–1955*, red. J. Starnawski, Warszawa 1961; *Pisarze świata Mickiewiczowi*, Warszawa 1962; Z. Mitosek, *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, Warszawa 1999. Z rzeczy nowszych, już z XXI w., należy odnotować Andrzeja Litworni *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.

kultury uwarunkowanej ideologicznie, która staje się kulturą podległą wolnorynkowym żywiołom rozrywki.

W czasach Polski pojałtańskiej poezja partycypowała w próbie przekonania ogółu, iż Rosja, dawny zaborca, niedawny agresor, ma w swoim pejzażu i w historii niemało symboli dla Polski przyjaznych, wynikających z rozlicznych podobieństw. Wołga i Wisła, powiada Gałczyński w wierszu *Dwie gitary* (który wkrótce stał się tekstem akademijnej piosenki socrealistycznej), to są rzeki „obie takie podobne / jak para ludzkich rąk”, bliźniacze jak Wawel i Kreml, jak barwy sztandarów (tu „czerwień, czerwien”, tam „czerwień i biel”). W sentymentalnej enumeracji lirycznej pojawia się także – powtarzane wielokrotnie w propagandzie przyjaźni polsko-radzieckiej – przypomnienie więzi łączącej Mickiewicza z Aleksandrem Puszkinem:

Ech, rozlały gitary  
dźwięku pełne po brzegi  
i głoś śpiewał, że brzoza,  
a baryton, że klon,  
że... Adam... że... Aleksander,  
że... „Farys”... że... „Oniegin” –  
tajemnica ta sama  
i tęsknota, i ton<sup>47</sup>.

Pół wieku później, w czasach Polski wolnorynkowej, imię wieszczka służy innym potęgom, w inne jest wpisywane sąsiedztwa. Oto producent regału „doskonałego na książki, sprzęt muzyczny, kasety, płyty kompaktowe i wiele innych przedmiotów, na które zwykle brakuje miejsca” zachęca do zakupu mebla następującym zwrotem reklamowym:

Mickiewicz i Madonna na jednej półce<sup>48</sup>.

Tu nie ma pewności, co dla „wirtualnego nabywcy” okaże się argumentem skuteczniejszym: mit największego poety polskiego czy sława ciała amerykańskiej, skandalizującej piosenkarki i aktorki...

<sup>47</sup> K. I. Gałczyński, *Wiersze*, red. Z. Fedeci, Warszawa 1956, s. 235.

<sup>48</sup> Poznański prospekt reklamowy „Ikea 1998”, s. 143.

Rozważając kwestię różnorodności form recepcji, nie należy pomijać milczeniem semiosfery wypełnionej przez mickiewicziana krajobrazowe, muzealne lub *quasi*-muzealne (Wilno, Krym, Śmiełów, Paryż); należą tu również przestrzenie nazywane jego imieniem (ulice, uczelnie, stowarzyszenia, periodyki). Zakreślając tak szeroko granice zajmujących nas świadectw – wcale nie oddalamy się od poezji, przeciwnie, ukazujemy jej „środowisko naturalne”. Mickiewiczowska semiosfera stanowi częsty obiekt poetyckich rekonstrukcji, a niekiedy bywa uznawana za rzeczywistość więcej mówiącą o wieszczu niż jego dorobek:

Jeśli chcesz dotrzeć doń po śladach  
Książ jego, wyzbądź się nadziei.  
W pierwszych nie znajdziesz go balladach  
Ani w ostatniej epopei.

Ani gdzie w wodzie echo bliźnie  
Powtarza szczyty skał lozańskich;  
Ani gdy myśląc o ojczyźnie  
Szarpał się w gusłach szarłatańskich.

On cały jest z swym niemym smutkiem,  
Ze swym pielgrzymim, twardym bolem  
Pomiędzy szarym Nowogródkiem  
I czarnym Konstantynopolem<sup>49</sup>

– czytamy w wierszu Leopolda Staffa *Mickiewicz. OBRAZY WZNOWIONE* miejsc opisanych przez Mickiewicza i jego biografów to osobny nurt w polskiej (i nie tylko polskiej) liryce. Pojawiające się w tekstach tego nurtu (jak np. *Klocek* Różewicza) cytaty oraz inne echa stylistyczne dzieł autora *Pana Tadeusza* nadają przedstawianym krajobrazom sens i wiarygodność.

Litwo, ojczyzno moja. Żarliwie i prosto  
powtarzam słowa naszego pacierza.  
Ziemię niezyczna bławatków i ostów,

<sup>49</sup> L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967, s. 940.

białych kościołów na płaskich wybrzeżach,  
nieba smutnego i szerokich mgieł,  
jezior szumiących trzciniami<sup>50</sup>.

Tak brzmi początek wiersza bez tytułu Tadeusza Bujnickiego; echo głosu wieszczą nie jest tu celem jedynym: w POETYCE REMINISCENCJI tkwi potencjalnie gest rywalizacji z pierwowzorem; chodzi nie tylko o wierność mickiewiczowskiej „literze”, ale także o inność doświadczeń, którym poeta XX w. każe zmierzyć się z doświadczeniami zapisanymi w losach i arcydziełach Mickiewicza. W tej perspektywie wiersz Bujnickiego może być odczytywany jako wstęp do „osobistego” *Pana Tadeusza*.

W niektórych dziełach nurtu wyrastającego z przeżycia mickiewiczowskiej semiosfery moment spotkania z przestrzenią, która „pamięta” dziewiętnastowiecznego arcymistrza, rodzi problemy głęboko wnikające w materię artystyczną tekstu. Dzieje się tak w lirykach Przybosia, którego fascynuje problem podwójnej – książkowej i empirycznej – genezy wzruszenia lirycznego, genezy związanej z przeżyciem przestrzeni przedstawionej w ubiegłowiecznej poezji i – doznawanej bezpośrednio. W *Powrocie z Nowogródka* Przyboś zestawia dwa przebiegi lektury: czytanie ksiąg Mickiewicza i czytanie miejsc utrwalonych w tych księgach.

Długo, długo nie będąc bywałem tam, czyli:  
czytałem, wędrowałem po stronicach kraju,  
w jakimś chwiejnym pobliżu  
Zaosia w Paryżu;  
wiedząc, że tam zawsze  
zobaczę i usłyszę, jak w szeleście kartek  
trawa rośnie zieleńsza i w stronie otwartej  
śród takich pól przed laty, przepasanych miedzą,  
kwiaty kwitną jaskrawsze  
naonczas! w roku wojny! roku urodzaju!...<sup>51</sup>

<sup>50</sup> *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, cz. 2, BN I 253, Wrocław 1987, s. 564.

<sup>51</sup> J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, red. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. 342–343.

Nie bez znaczenia są zniekształcenia cytatów. Zostały tu one (podobnie jako przestrzeń łącząca Paryż z Zaosiem) rozmontowane i zmontowane na nowo: Przyboś przepisał fragmenty dwóch różnych zdań z *Pana Tadeusza*, przedstawiając ich kolejność. Z wersów: „A wszystko przepasane, jakby wstęgą, miedzą” i „Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju” ocalało: „śród takich pól przed laty, przepasanych miedzą”. Znając analogiczne zabiegi Przybosia<sup>52</sup>, możemy stwierdzić, że stanowią tutaj one próbę konkurencyjnej redakcji tekstu Mickiewicza. Język poetycki twórcy *Pana Tadeusza*, zdaje się mówić Przyboś, w liryce współczesnej musi zostać poddany transformacjom zgodnym z poetyką nowoczesną, co dla awangardzisty znaczy: zweryfikowany zgodnie z zasadą „maksimum aluzji wyobraźniowych w minimum słów”. Dlatego „poprawia” metaforę „przepasane miedzą” – wykreślając wyjaśnienie „jak wstęgą”; „przepasanie” należy widzieć dosłownie<sup>53</sup>.

Nie mniej ważne od rejestru form, w których odzywa się pamięć o Mickiewiczu, są reguły pozwalające taki zbiór porządkować. By odpowiedzieć na pytanie, co i jak w tekstach dwudziestowiecznych spadkobierców Adam Mickiewicz „wciąż pisze”, trzeba w mickiewiczianach współczesnych odnaleźć energie modelujące, wyznaczyć elementarne symetrie, podstawowe antynomie. Ogrom świadectw nasyconych cytatami i innymi podobieństwami do utworów Mickiewicza powoduje zwielokrotnienie więzi wielkiej SYLWY POMICKIEWICZOWSKIEJ z innymi magazynami tekstów, co niekiedy rodzi (nieodzwonne w tym „gatunku”) nieporozumienia... Wyznaje Czesław Miłosz w rozmowie z Ewą Czarnecką:

jednocześnie z pisaniem *Do Jonathana Swifta* czytałem Mickiewicza, w tym jeden z jego wierszy, który mi się najbardziej podoba: *Zimę miewską*, pierwszy wiersz. Nawet nie wiem, czy nie ma tam jakiegoś

<sup>52</sup> Takim zabiegiem jest urwanie cytatu z *Hymnu* Juliusza Słowackiego (motto do *Z rozłamu dwu mórz*) czy motto poprzedzające *Głos o poezji*: „Nowość potrząsa kwiatem... Mickiewicz”; gdy redakcja jednego z czasopism „poprawiła” cytat z *Ody do młodości* (na „Nowości potrząsa kwiatem”), Julian Przyboś napisał gniewny list protestacyjny.

<sup>53</sup> J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, s. 170.

odległego nawiązania, ze względu na formę, która jest *crips*, jak bym określił po angielsku. Forma cięta, sucha. Eksperymentowałem w suchej formie.

Replika Czarneckiej:

Przyznam, że nie zauważyłem żadnych asocjacji w wierszu *Do Jonathana Swifta z Zimą miejską*, której fragment cytuje pan zresztą w *Traktacie poetyckim*<sup>54</sup>.

Równie naturalną w bezkresach wielkiej sylwy jest sytuacja, gdy nowy tekst okazuje się niezamierzonym powtórzeniem konceptu wcześniejszego, o którym autor nie wiedział (lub zapomniał).

Należy wynaleźć uroczystość by przemienić Konrada w Gustawa,  
uzyskać zgodę zmarłych lub przechytryć  
niechętny los; niech powodem, przyczyną,  
deus ex machina ukrytych sił  
stanie się to, co wzniosłe<sup>55</sup>.

Tak rozpoczyna się Krzysztofa Karaska *Rzecz o poezji*, inteligentnie komplikująca koncept odwrócenia przemiany bohatera *Dziadów*. Lecz metamorfoza ta została już „wynaleziona” przez Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu*. Konrad z *Wyzwolenia* nie tylko mówi wierszami Konrada z *Dziadów części III*, ale powtarza także dość często słowa Gustawa („Idę z daleka, nie wiem, z piekła, czyli z raju”)<sup>56</sup>; jak Gustaw w chwilach kryzysu walczy z obłędem („Oni mię podsłuchali i myśl mą wydadzą”), choć dla świata nadal jest Konradem („Ach, Konrad oszalał”, mówi Muza). Na tym tle refleksja Karaska: „Mimo że Konrad odziedziczył postać, / pępovina z Gustawem nie została przecięta” – brzmi jako mimowiedny komentarz do Wyspiańskiego.

<sup>54</sup> E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 89.

<sup>55</sup> K. Karasek, *Święty związek*, Wrocław 1997, s. 85.

<sup>56</sup> Wszystkie cytaty z *Wyzwolenia* według: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, red. A. Łempicka, BN I 200, Wrocław 1970.



## Pierwszy cel aksjologiczny, czyli wielkość i małość

Wielka sylwa stanowi odpowiedź na wielkość swego bohatera: dla jednych bezsporną, a niedocenioną, dla innych wątpliwą, a wyde-  
tą. O sprawiedliwą ocenę wielkości toczą się tutaj niegasnące spory. Ogarniają one już to całość spadku po zmarłym geniuszu, już to sta-  
ją się przeceną poszczególnych jego dzieł oraz ról życiowych. Tak czy  
inaczej impuls aksjologiczny pozostaje nieodzowny dla przetrwania  
zbioru. Wygasanie polemiki o wartość, brak nowych argumentów  
„za” i „przeciw”, grozi atrofią. Głosy oceniające dorobek, a także de-  
cyzje życiowe bohatera (w różnych latach i przestrzeniach geopolity-  
tycznych) nie pozwalają żadnej ewaluacji trwać w bezruchu.

Pytanie o wielkość wywołuje pytania dalsze; odpowiedź twier-  
dząca wcale nie kończy dyskusji, może bowiem zrodzić wątpliwość,  
czy akurat ta konkretna wielkość, osiągnięta przez genialną jednost-  
kę w takich, a nie innych okolicznościach czasu minionego, stano-  
wi dla nowej rzeczywistości historycznej wartość w pełni pożądaną.  
Odrzucenie wielkości bezspornej, acz przebrzmiałej, podcinającej  
lot wielkościom nowym, było gestem znanym w XIX w. „Nie wziąłem  
od was nic, o! wielkoludy”, wołał dumnie Cyprian Kamil Norwid.  
W XX stuleciu, które tak żarliwie poszukiwało własnej odrębno-  
ści, problem ten powrócił. Spór z wielkością o wielkość (z Mickie-  
wiczem – o Mickiewicza) to istota *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Tekst  
owej „rzeczy”, jak swój utwór nazwał Wyspiański, jej inscenizacja  
i krytyka na samym początku (kalendarzowego) XX w., w 1902 r.,  
mają wartość modelu inicjującego żarliwą, do dziś trwającą dysku-  
sję. Ów model konstytuują następujące przeświadczenia:

1. Adam Mickiewicz był nie tylko poetą wielkim; był poetą wiel-  
kości, ku której wzywał i prowadził naród.

2. Dwudziestowieczna współczesność powinna odrzucić wiel-  
kość mickiewiczowską (romantyczną) jako sens własnego bytu;  
musi zdobyć się na nową ideę, która upomni się o miejsce dla „ma-  
łości” postaw i biografii jednostkowych.

3. Wpływ Mickiewicza (romantyzmu) na współczesność trze-  
ba pokonać przez przeciwstawienie Mickiewicza Mickiewiczowi –  
przemawiając i porządkując świat jego językiem.

Tej osobliwej, dezorientującej nierzadko publiczność, a przecieŜ koherentnej myślowo dialektyce słuŜy w *Wyzwoleniu* konflikt związany z postacią i losem scenicznym Geniusza. Atrybutem, sukcesem i mocą Geniusza jest WIELKOŚĆ JAKO ZADANIE. Geniusz nie potrzebuje wielkości dla siebie, ofiarowuje ją Polsce porozbiorowej, poszukującej dróg wyjścia z nieszczęść politycznych oraz klęsk duchowych. Kusi ojczyznę wizją wyzwolenia „z marnoty życia”, przyrzeka wygnanie „małości człowieczej”, wzywa do wyprawy „do szczytów, szczytów ducha; / gdzie Wielkość nawy dzierŜy ster”; zapewnia, że nie ma lepszej drogi ni wartości wyŜszej („Tam wielkość. Wielkość tam was woła!”), powtarza wielokrotnie to słowo-zakłęcie w rozmaitych konfiguracjach retorycznych:

WIELKOŚĆ was ducha ujmie mocą,  
zapanujecie nad Nocą  
juŜ wyzwoleni, wniebowzięci,  
zwoleni duchem, wyzwoleni.

[a. III, w. 237–240]

I jeszcze:

Ta jedna, jedyna droga,  
przez artyzm, wielkość i Boga.

[a. III, w. 288–289]

Lecz jednocześnie Geniusz nie ukrywa ceny, jaką za wielkość trzeba zapłacić. Ceną ma być zbiorowa zgoda na cierpienie, „męka kaźni”, „krzyŜowa męka”, „krzyŜowa droga”, wreszcie „śmierci przymierze”, „Śmierć-Odkupienie”, czyli „przepaść”, z której „nie ma powrotu”. Tak oto nadzorca wielkości okazuje się upostaciowaniem Zła, które XX w. musi strącić w nicość – by odnaleźć własny sens istnienia.

W inscenizacji krakowskiej z 1957 r., którą oglądałem na wybieczce Koła Polonistów UAM, Geniuszem był pomnikowy, „akademijny” Mickiewicz (ucharakteryzowany w sposób typowy dla wizerunku wieszczka popularyzowanego przez politykę kulturalną świeŜo pokonanego socrealizmu; gdy się pojawił na scenie, pamiętam, publiczność szeptała: patrz, patrz, to Mickiewicz, Mickiewicz). UtoŜ-

samienie Geniusza z Mickiewiczem, choć problematyczne w świetle analizy tekstu, pozostawało w zgodzie z silnym nurtem w dziejach recepcji *Wyzwolenia*. „Na pytanie bowiem autora, »jaki jego imię«, literatura krytyczna dramatu dała odpowiedź: Mickiewicz”<sup>57</sup>. Ta odpowiedź wydaje się uzasadniona na poziomie – jak powiedzielibyśmy dziś – „wielkiej narracji” dziejów narodowych. Któż inny, jeżeli nie Mickiewicz, miałby moc i autorytet Geniusza? (My wszyscy z niego). Lecz na poziomie języka sprawa się komplikuje. To, że Geniusz zostaje w końcu z Polski współczesnej przegnany przez Chór zaklęciami z *Dziadów*:

A kto prośby nie posłucha, –  
 W Imię Ojca, Syna, Ducha:  
 czy widzisz pański krzyż?  
 Śmierć niosłeś w swoim napoju,  
 zostawże nas w pokoju!  
 A kysz, a kysz, a kysz!

[a. III, w. 459–464]

– można by potraktować jako naśladowanie ataku Ludwika Osińskiego, który podobnie skonstruowaną złośliwością usiłował uwolnić poezję rodzimą od *Ballad i romansów*. Rzecz w tym jednak, że specyficzny kod *Wyzwolenia*, ów do przesady „intertekstualny”, romantyczno-młodopolski *Volapük*, jest przesycony cytataми z tekstów Mickiewicza, pastiszami, parafrazami etc., które nie mają obramowania parodystycznego. Przeciwnie, język cytatów i parafraz jest w *Wyzwoleniu* akceptowany i „oddelegowany” do wyrazu treści programowych. Odnosi się to nie tylko do Konrada, który bywa, jak wiemy, Gustawem (koncept godny analizy w rekonstrukcji pirandellońskiego nurtu literatury dramatycznej: postać zbuntowana przeciw autorowi). Mickiewiczem mówi tutaj cały tłum (Geniusz w stopniu najmniejszym). *Wielką Improwizację* słyszymy w głosach Samotnika i Mówcy, który powtarza także przesłanie *Romantyczności*; Wróżka ma widzenia rodem z *Konrada Wallenroda*, Muza zachowuje się jak pasterka z *Dziadów części II*. „Nazywasz się czter-

<sup>57</sup> A. Łempicka, *Wstęp*, w: ibidem, s. XC.

dzieści cztery” – woła Echo, a przyznaniem tego imienia Konradowi kończy się cała „rzecz”: to on zerwie więzy „jako ten wasz czterdziesty czwarty”.

*Wyzwolenie*, które uchodzi za utwór niezrozumiały (i to tak dalece, że jego zawilóść bywa eksponowana nawet w omówieniach encyklopedycznych)<sup>58</sup>, stało się normą aksjologiczną wielkiej sylwy pomickiewiczowskiej w okresie międzywojennym. Ten sam język, nasycony romantycznymi poetyzmami, ta sama symbolika (nie wyłączając postaci Konrada), wreszcie identyczna problematyka dają się rozpoznać w wierszach pikadorczyków. Na uwagę zasługuje tu spotęgowanie efektu intertekstualnego: nowy utwór określa swe znaczenie zarówno wobec dzieła Mickiewicza (np. wobec *Dziadów*), jak i wobec tradycji sporu o Mickiewicza (np. *Wyzwolenia*). Dzieje się tak w *Czarnej wiosnie* Antoniego Słonimskiego (podobnie w znacznie późniejszej *Ojczyźnie chochołów* Kazimierza Wierzyńskiego). Większość podręcznikowych opisów pierwszych dni niepodległości sięga po dystych z *Czarnej wiosny*: nadal jest chroniona autorytetem „najwyższego z czujących”.

Ojczyzna moja wolna, wolna...

Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada<sup>59</sup>.

Andrzej Zawada tak komentuje ten passus: „nowa literatura odrodzonej Polski rzeczywiście nie chciała już więcej słyszeć o walce narodowo-wyzwoleńczej, krzepieniu serc i tym podobnych szlachetnych ideach. Płaszcz Konrada, w który obłókł swego – i naszego – bohatera Mickiewicz, był dla młodych poetów za obszerny. Ciążyło na nim stulecie narodowego nieszczęścia”<sup>60</sup>. Tak, skojarzenie z bohaterem *Dziadów części III* narzuca się nieodparcie: w strofach *Czarnej wiosny* leksyka i frazeologia Słonimskiego zbliżają się do wielu dzieł Mickiewicza (od *Kurhanka Maryli* do *Pana Tadeusza*):

<sup>58</sup> „[U]twór wciąż czeka na adekwatną wykładnię” (J. Nowakowski, *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 651).

<sup>59</sup> A. Słonimski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970, s. 62. Następne cytaty według tego samego źródła.

<sup>60</sup> A. Zawada, *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1995, s. 24.

Poezjo, tyżeś na kurhany  
 Kazała klękać, jątrząc ranę,  
 Wodząc przed oczy rozkochane  
 Delije, pąsy i żupany.

I cóż mi zrobić teraz z mową,  
 Która zbłąkana w tej manierze  
 W pawęże bije i puklerze,  
 Ojczyznę wzywa: wstań na nowo.

Zauważmy: młody poeta wolnej Polski jawnie zdąża torem *Wyzwolenia*. Walka Konrada z Geniuszem w tekście Wyspiańskiego była walką na płomień pochodni i złotą czarę (w której znajduje się napój paraliżujący wolę wyzwolenia); wygrywając walkę, Konrad woła: „Zwyciężaj siło płomienia!” i czytamy w didaskaliach: „Pochodnią uderza w rękę, w której Geniusz trzyma wzniesioną czarę złotą”, by następnie płonąca pochodnią zaryglować drzwi do podziemi. Otóż dokładnie te same, już nie tylko z *Dziadów*, ale i z *Wyzwolenia* rodem rekwiizyty pojawiają się w *Czarnej wiośnie*:

Odrzucam oto płaszcz Konrada:  
 Niewola ludów nie roznieca  
 Płomienia zemsty. Pusta heca!  
 Gdzie indziej żagiew moja pada!

Czyj to płaszcz, czyja żagiew, czyj płomień, co jest miejscem padającej żagwi, wreszcie: czyja zemsta i czyja niewola – oglądane z cząsoprzestrzeni „gdzie indziej” – są tu określone niewybrednie jako „pusta heca”? I Mickiewicza, i Wyspiańskiego. Słonimskiemu w wolnej Polsce jednak oboj jest bohater *Dziadów* i bohater *Wyzwolenia*. Ich płaszcz był wspólny, podobnie niewola, z którą musieli walczyć; Słonimski nie musi. Wyspiański przede wszystkim chciał pokonać wielkość, nieporównanie mniej energii krasomówczej poświęcając prawom „małości”, podczas gdy Słonimski – w dalszych partiach tekstu – rozlewnie słaui małość (pospolitość, zwyczajność) buchalterów, fryzjerów, opiewa ich klientelę. Wiosna jest tutaj czarna – od

wyzwalającej się, odzyskującej prawo bytu w kulturze i historii ludzkiej czerni („Wy prości ludzie! – ludzie czarni!”).

Przybywanie materiału nie musi sprzyjać destrukcji wielkiej sylwy. Ukierunkowania aksjologiczne nowych tekstów potęgują poczucie spójności, zwłaszcza gdy obok reakcji na żywot tudzież dziedzictwo geniusza przeszłości gromadzą się w niej (wzmagając impet) reakcje na reakcje; recepcja zaczyna sycić się sobą samą, korygując własne stany wcześniejsze. O aktywności *Wyzwolenia* jako modelu wielkiej sylwy pomickiewiczowskiej w okresie międzywojennym świadczą także skandale futurystów. Futurystyczny manifest Jasieńskiego przypomina teatralną wizję Wyspiańskiego. Ogłasza się tu, wzorem *Wyzwolenia*, likwidację „wielkiego ogólnonarodowego pannoticum” i ocenia rolę romantyzmu tak jak Wyspiański (i tak jak Stanisław Brzozowski). Polscy pogromcy tradycji nie mają odwagi – może nie chcą? – potraktować Mickiewicza tak, jak Filippo Tommaso Marinetti potraktował Leonarda da Vinci, Guillaume Apollinaire – Michela de Montaigne’a, a Włodzimierz Majakowski – Lwa Tołstoja. Nim Jasieński zacznie grozić, że młodzi poeci Polski Niepodległej będą „zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich”, uzna za konieczne wcześniej – w tekście tego samego manifestu – złożyć hołd „polskiej poezji romantycznej okresu niewoli” za to, że „była tętmem i krzykiem swego dnia”<sup>61</sup>. Myśli futurystów biegną w kierunku wyznaczonym przez *Wyzwolenie* także wtedy, gdy, podobnie jak pikardorzycy, chcą słać ludzi małych, szarych, bezimiennych – widząc w nich herośw współczesności.

Konflikt między „wielkością” i „małością” miał się okazać trwałym modelem sytuacji poetyckiej, wznawianej w liryce różnych orientacji i pokoleń XX w. Z reguły symbole wielkości – przeciw-

<sup>61</sup> B. Jasieński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 200; cytat następnym s. 199. Nieporównanie surowszy – niż futurysty – werdykt w sprawie udziału mickiewiczowskiego dziedzictwa w epoce pomickiewiczowskiej wydał w połowie lat trzydziestych Mieczysław Jastrun. „Dokąd idziesz, Trybunie?”, pytał w wierszu *Mickiewicz, by odpowiedzieć* „Nie powrócisz”, gdyż „Kłamstwem było to wszystko, ziemia, niebo i Bóg” (M. Jastrun, *Poezje zebrane*, Warszawa 1975, s. 100–101).

stawianej „niskim” przejawom ludzkiej egzystencji – pochodziły z leksykonu romantyzmu, przy czym wśród romantycznych odniesień największą wyrazistością odznaczały się przypomnienia tekstów Mickiewicza. W poetyckim sporze „małości” z „wielkością” spotykają się i rozchodzą dwie ewolucyjne linie wielkiej sylwy pomickiewiczowskiej: zabawowa i poważna. W obu powtarza się ten sam chwyt: zmiana stylu z wysokiego na niski; „niski” może znaczyć tyle co prześmiewczy, farsowy, kabaretowy i może powagę wielkości sztucznej, „niehumanitarnej” przeciwstawiać powadze codzienności wiarygodnej, bo – powszechnej, sprawdzonej w teraźniejszości.

Utarczki z „wielkością” traktowaną jako poza, śmieszny anachronizm, pomnikowa buta stają się jedną z norm krasomówczych poezji ludzi młodych, wstępujących do literatury.

a ty – powiedz  
taki śmieszny posągowiec –  
będziesz stał, na głazie – sam<sup>62</sup>

– pyta pomnikowego wieszczka rozbawiona młodzież w wierszu Młodożeńca *Śnieg*. Smutek wielkości hieratycznej, osamotnionej nadczłowieczo jest tematem wielu wierszy późniejszych. Oto jak wyobraża siebie w roli drugiego Mickiewicza Gałczyński (*Boję się zostać wieszczem*):

Wtedy ja, na pomniku  
i w cieniu wiązków,  
stać będę sobie, smutna  
figura z brązu,  
rękę do serca ładnie  
przyłożywszy, bezradnie  
łać będę lży rześiste  
na spodnie z brązu<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> S. Młodożeńiec, *Utwory poetyckie*, red. T. Burek, Warszawa 1973, s. 53.

<sup>63</sup> K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach. Poezje*, t. 1, Warszawa 1957, s. 146–147.

A oto, w innej zupełnie tonacji wyrażona w wierszu Herberta *O Troi*, wizja doskonałości bezradnej wobec ludzkich nieszczęść, dostojństwa niezdolnego do empatii (wiersz nie pozostawia wątpliwości, czyja to doskonałość i bezradność):

– jak wyprowadzić  
z ruin ludzi  
jak wyprowadzić  
z wierszy chór –

myśli poeta doskonały  
jak soli słup  
dostojnie niemy  
– Pieśń ujdzie cało  
Uszła cało<sup>64</sup>

Powaga i niepowaga tworzą (zarówno w poezji, jak i w innych formach literatury) rozmaite byty hybrydalne, pół żartobliwe i pół poważne. Dzieje się tak w *Portrecie* Sławomira Mrożka. Dramat rozpoczyna się monologiem wzorowanym na *Wielkiej Improwizacji*; zamiast walki z Bogiem obserwujemy tu walkę byłego stalinowca z kultem Stalina; wychodzące na jaw w kolejnych partiach tekstu – zmierzającego ku grotesce – pospolite, „niskie” pobudki załamanego aktywisty partyjnego degradują romantyczny wzorzec.

W analogicznych stopieniach patosu, ironii i kpiny lubuje się wielu poetów XX w. Wołanie z *Wielkiej Improwizacji*:

Ja i ojczyzna to jedno,  
Nazywam się Milijon – bo za milijony  
Kocham i cierpię katusze

– zostaje poddane takiej oto transformacji prześmiewczej, choć zarazem zdążającej wcale nie tylko ku zabawie dla zabawy:

<sup>64</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 20.



Poeta cierpi za miliony  
 od 10 do 13.20  
 O 11.10 uwiera go pęcherz  
 wychodzi  
 rozpina rozporek  
 zapina rozporek  
 Wraca chrząka  
 i apiat'  
 cierpi za miliony<sup>65</sup>

Heroizm poezji zostaje, na renesansową modłę, pomniejszony o „małą potrzebę” i sprowadzony przez Bursę na poziom kolokwialny (*apiat'*). Dla kształtującej się po Październiku 1956 „strategii pacjenta” jest to pomniejszenie ludyczne i nieludyczne zarazem: zawiera się w nim program, który miewa także postać łagodniejszą, posługującą się agresją udawaną, unieszkodliwioną w cudzysłowie. Pisał Białoszewski w jednym z wierszy z *Mylnych wzruszeń*:

nie wychylać się, nie wychylać  
 nie cochwilać  
 mieć głowę  
 w dalszym ciągu  
 daleko od wierzchu  
 a ręce przy sobie-wieszczu<sup>66</sup>

Potoczne, kolokwialne pouczenia, które nakłaniają do konformizmu („nie wychylać się”) i zniechęcają do agresji („ręce przy sobie”), „ja” mówiące kieruje nie do innych twórców, lecz do siebie. Być dziś poetą to znaczy nie oddalać się od siebie, nie wychylać poza krąg prywatności. „Być sobie jednym”, jak czytamy w innym wierszu Białoszewskiego. Czyli: nie wywyższać się ponad samego siebie („mieć głowę / w dalszym ciągu / daleko od wierzchu”). Jeżeli spełnia się te warunki, wówczas zostaje się „sobą-wieszczem”, co ma zarówno wymiar heroiczny (pisze się całym sobą) i kameralny, intymny (o tyle można być wieszczem, o ile jest się nim sobie).

<sup>65</sup> A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, red. S. Stanuch, Kraków 1973, s. 280.

<sup>66</sup> M. Białoszewski, *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 25.

W walce o godność małości poeci XX w. zdają się zapominać, iż sławiąc małość – niewiele tak naprawdę nowego wnoszą do mickiewiczowskiej spuścizny, w której dokonał się proces analogiczny (przejście od wielkości ku małości), a to, co dzieje się teraz, dzieje się wedle proroczego scenariusza – zapisanego w wierszu Mickiewicza \*\*\* *Gęby za lud krzyczące*:

Wszystko przejdzie. Po huk, po szumie, po trudzie  
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie<sup>67</sup>.

Na początku lat dwudziestych opozycja „wielkości” i „małości” zaczęła się wikłać w sprzecznościach. Skamandryci i futuryści – opiewając człowieczą małość (Jasieński w *Pieśni o głodzie*, Tuwim w *Do prostego człowieka*) – powracali ku marzeniom o wielkości, bowiem poetyka apologii okazywała się silniejsza od epitetów typu „mały”, „prosty”, „szary”, „bezimienny”, „nieuczony”. W rytmach pochwalnych, w monumentalnych wizjach – małość olbrzymiała. Podobnie w liryce awangardzistów. Gdy Peiper stwierdzał, że widnokreśli polskich marzeń utraciły dawną wielkomocarstwowość (zmałyły do wymiarów stanowiska pracy w fabryce), bowiem Polska „Była niegdyś od morza do morza, / dziś być musi od dłoni do dłoni”<sup>68</sup>, mogło się здаwać, że małość wygrywała z wielkością. Lecz gdy w tym samym, cytowanym tu wierszu (*Powojenne wezwanie*), i w wielu innych, jak *Chorał robotników* czy *Odezwa*, pokazywał świat, który rodzi się w dłoniach budowniczych, pozwalał sobie na patos sięgający równie wysoko jak patos *Wielkiej Improwizacji*.

Nie należy się przeto dziwić, że kult małości nie stał się jedynie obowiązującym gestem poetów XX w.: o wielkość jako zagubioną wartość liryki upominali się *expressis verbis* Józef Czechowicz, niektórzy debiutanci czasu wojny (Andrzej Trzebiński, Tadeusz Gajcy), Przyboś („liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu”)<sup>69</sup>, Herbert – rozumiejący względność Rzeczy Naprawdę Wielkich (*Pan*

<sup>67</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, red. Cz. Zgorzelski, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993, s. 406.

<sup>68</sup> T. Peiper, *Pisma wybrane*, red. St. Jaworski, BN I 235, Wrocław 1979, s. 268.

<sup>69</sup> J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, s. 8.

*Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*) i sławiący obowiązek heroicznej wierności wartościom najwyższym (*Przesłanie Pana Cogito*).

## Drugi cel aksjologiczny, czyli aktualność i historyczność

Od początku XX w. wielka sylwa pomickiewiczowska ulegała rozczłonkowaniam wewnętrznym. Nie tylko mickiewiczologia akademicka dzieli się na osobne, nierzadko skłócone, orientacje i specjalizacje badawcze, co wyzwała zacięte walki między szkołą komparatystyczną (wpływołogia) a jej krytykami, między biografizmem ukierunkowanym już to detektywistycznie (Boy), już to psychologistycznie (Kleiner), już to socjologicznie (Stefan Żółkiewski) – a mniej lub bardziej wyrazistymi mutacjami formalizmu czy strukturalizmu (Wacław Borowy). Również krytyka przemawiająca manifestami, recenzjami, polemicznymi wielogłosami etc., a także liryka, epika, dramat – partycypują w różnicowaniu perspektyw, przy czym trudno w tym względzie którejs z dziedzin współtworzących mickiewicziana przyznać zdecydowane pierwszeństwo. Swą wyrazistość (na tle analogicznych potoków tekstowych) wielka sylwa pomickiewiczowska zawdzięcza rewizjonistom, którzy tropią w niej intencję ukrytą, zwykle naganną, aż odsłonią kulisy „spisku” zawiązanego przez poprzedników. Pod tym względem mickiewiczologów spotyka przykrości więcej niż znawców innych znakomitości literatury ojczystej. Badacze są oskarżani o celowe błędy w sztuce czytania dzieł arcyapoety, o umyślne wypaczenia wskazań moralnych, jakie płyną z jego nauk. Już na początku stulecia atakował młodopolskich egzetów wieszca Stanisław Brzozowski:

bo my mamy Mickiewicza, który po to nam dzisiaj służy, aby ukazać jako naszą samoistność wzrastające nasze zacofanie<sup>70</sup>.

Oskarżenie podobne, acz w spokojniejszym utrzymanym tonie, powtórzył tuż po II wojnie światowej – w odniesieniu do dwudziesto-

<sup>70</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 423.

lecia międzywojennego – Waław Borowy: „Dużo się pisze o Mickiewiczu. Ale brak pełnego obrazu. »Artysta nieznany«. Może: nie wytłumaczony!”. Badacz dostrzegwał wśród trudności „tę okoliczność, że to poezja wszystkim znana. Nie w sensie cytutowo-banalizującym (woda z *Ody do młodości*), ale w sensie życia się na co dzień, przywyknięcia, niewyobrażania sobie, że mogłoby być inaczej”. Ów niewesoły stan rzeczy Borowy tłumaczył dysproporcją między szeroką popularnością a brakiem „odpowiedniego bogactwa krytyki” – bardziej zainteresowanej prywatną, ideologiczną, obywatelską stroną życia Mickiewicza niż wartością literacką jego dzieł. „To jest trudność druga i największa: zupełnie osobliwe drogi literatury mickiewiczowskiej” – pisał i dodawał: „(to jest historia chyba jedyna na świecie)”<sup>71</sup>.

W pierwszych latach transformacji ustrojowej w Polsce samopoczucie nowych generacji – wkraczających do gry o Mickiewicza – pozostało bez zmian. Stan wielkiej sylwy pomickiewiczowskiej (po 80 z górą latach od wystąpienia Brzozowskiego i w ponad 40 lat po Borowym) surowiej niż poprzednicy ocenił Jan Walc, który wyznał, iż zajął się twórczością poety, gdyż nie mógł zgodzić się z tym, „by setki i tysiące poświęconych Mickiewiczowi prac ignorowało tyle istotnych dla jego twórczości pytań, by służyły one częściej gmatwaniu niż objaśnianiu”<sup>72</sup>.

Nie znaczy to, że łagodniejsze wyroki są wydawane w sprawach badaczy biografii Adama. Ich traktuje się jeszcze gorzej, oskarżając co jakiś czas – z wieloletnimi przerwami – o świadome „brązownictwo”, czyli ochronę przemienionego w pomnik wieszczka przed nie zawsze heroiczną prawdą o etycznej stronie jego prywatności. Przeciw znowie brązowników występował Boy (wspierał go Peiper); z nowszych prób napiętnowania brązownictwa – bezkarnie spiskującego przeciw prawdzie – na uwagę zasługuje Rutkowskiego *Mistrz. Widowisko*. Czytając jego autokomentarz, słyszymy Boya:

---

<sup>71</sup> W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 3.

<sup>72</sup> J. Walc, *Architekt arki*, Chotomów 1991, s. 11.

Chcę poznać prawdę. Bo tylko prawda jest ciekawa. A poza tym prawda o stosunkach między Mickiewiczem, Celiną Mickiewiczową, Ksawerą Deybel, Towiańskim, towiańczykami i wrogami towiańczyków wydaje się bardzo zamazana. Pracowało nad zamazywaniem i gorzej – nad zniszczeniem dokumentów – wiele osób, poczynając od najbliższej rodziny poety. Potem wielu historyków literatury wolało nie widzieć tego, co zobaczyli. Niektórzy nie potrafili niczego zobaczyć z powodu duchowej infantylności na tle erotycznym. Trudno, nic na to poradzić nie można. Ale nie można też dłużej milczeć<sup>73</sup>.

Różnica między mickiewiczologią akademicką a jej wariantami spontanicznymi sprowadza się do pytania, czy zadaniem prymarnym ma być prawda historyczna o Mickiewicz i jego czasach (o tę prawdę spirali się uczeni, a także beletryści i dramatopisarze, dla których Adam stał się prototypem bohatera), czy – aktualność Mickiewicza (ważna dla poetów i krytyków). A jeżeli aktualność, to należy wyróżnić: model życia? poglądy? język poetycki? Model życia – jak zrekonstruowany? Poglądy – z którego okresu? Język poetycki – z których utworów? Różnicami pragmatyki literackiej da się wytłumaczyć kontrast między zaangażowaniem uczonych i beletrystów w kampanię „antybrązowniczą” a sceptyczną obojętnością poezji i krytyki wobec detektywistycznych emocji Boya i jego następców. Irzykowski uznał wysiłki Boya za nieopłacalne w sensie intelektualnym, wtrącanie się do prywatności wielkiego poety wyśmiał Gałczyński w *Boję się zostać wieszczem*:

Bo przyjdzie Boy i powie:  
 – wszystko to...:  
 on miał sześcioro bliźniąt  
 z Taubenhauzówną,  
 Łaja Rozencwajżanka  
 była jego kochanka,  
 w Zakopanem się puszczał  
 z Hozenpudówną.

<sup>73</sup> K. Rutkowski, *Mistrz. Widowisko*, Gdańsk 1996 (czwarta strona okładki).

Każdy grzech palcem wytknie,  
zademonstruje,  
święte pieczęci złamie,  
powyskrobuje,  
dowiedzie pewną strofą,  
że ukradłem gramofon  
pewnej damie. W ten sposób  
mnie zdyffamuje<sup>74</sup>.

Sprawę zakończył Jan Lechoń wierszem opowiadającym o pośmiertnym pojednaniu ducha Boya z duchem Mickiewicza. Oto Boy, krytyk „najmniej patetyczny”, ironista wystrzegający się „słów podniosłych”, po śmierci męczeńskiej znajduje się w zaświatach obok wieszczów i bohaterów jego dzieł. Jest im równy. „Jesteś właśnie jak Konrad, za pan brat z duchami”. W pośmiertnym spotkaniu wstydu i bólu niktą ziemskie spory:

I stoisz oto, Boyu, bardzo zawstydzony,  
Trzymając pióro w jednym, palmę w drugim ręku<sup>75</sup>.

Nie znaczy to, iżby poezja i krytyka poetycka miały się wyrzec odwołań do biografii Mickiewicza. W krytyce sprawnym językiem opisu bieżącego życia literackiego, a zwłaszcza konfliktów typowych, okazał się język jego biografii – ZREDUKOWANEJ DO SZKOLNYCH STEREOTYPÓW. Aktualnością miały się w różnych okresach historii najnowszej odznaczać konflikty między prowincją a centrum<sup>76</sup> czy kolejne starcia pokoleniowe, w których generacje wstępujące (ekspresjoniści, futuryści, awangardyści, a w wiele lat potem turpiści) chętnie dostrzegały w sobie nowych Mickiewiczów, traktując niechętnych im przedstawicieli starszych generacji jak nowych, z góry przegranych,

<sup>74</sup> K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach. Poezje*, t. 1, s. 146–147.

<sup>75</sup> J. Lechoń, *Poezje*, Warszawa 1973, s. 78.

<sup>76</sup> „Niechęć »terenu« literackiego do stolicy jest zresztą stałym zjawiskiem społecznym. K. Wyka wywodził ją jeszcze z czasów, kiedy to Mickiewicz rozprawiał się z krytykami i recenzentami warszawskimi” (K. Dmitruk, *Geografia literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992, s. 330).

„pseudoklasyków”. „Futuryści mobilizują przeciw mnie zawsze Mickiewicza”<sup>77</sup>, stwierdzał z ubolewaniem Irzykowski. A w innym artykule tak ową „mobilizację” młodych opisywał: „Zaiste p. Sternowi przedstawia się to jak w podręczniku literatury dla gimnazjalistów: tutaj jest Mickiewicz – p. Stern, a tam Osiński – Irzykowski”. Podręcznikowe przeciwstawienie wcale się nie zestarzało; na początku lat sześćdziesiątych, gdy Słonimski rymowanym pamfletem *W obronie wiersza* zaatakował „(awan)gardzących”<sup>78</sup> szarymi czytelnikami turpistów i dowiedział się, że młodzi nazywają go Koźmianem, miał powiedzieć: „Zgadzam się na Koźmiana. Depeszujcie, kto jest Mickiewiczem”.

Pojedyncze wiersze i skrzydlate słowa z dzieł Mickiewicza pozostają wzorami niedoścignionych arcydzieł. Nie ma jednak zgody w ocenie poszczególnych jego dzieł czy konwencji. Ideałem metafory był dla Irzykowskiego oksymoron ze *Stepów akermańskich* „wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”. Peiper, spośród dzieł Mickiewicza ceniący najwyżej *Dziadów część I* (poddawał je niesłychanie pomysłowej, strukturalistycznej analizie), w polemice z Irzykowskim krytykował „suchy ocean” jako źle wkomponowany w kontekst (niezaskakujący czytelnika)<sup>79</sup>, grymasił też na metafory w *Panu Tadeuszu*, ale *Pana Tadeusza* bronił przed atakami Millera:

O istotnych troskach literatury nie ma p. Miller żadnego wyobrażenia, czego dowiódł niezbiecie rzucając się na *Pana Tadeusza* za to, że w dziele tym ludzie rzekomo za wiele jedzą<sup>80</sup>.

Z kolei dla Przybosa konwencja sonetu, sztywno narzucająca schemat monologu lirycznego, była nie do przyjęcia; *Sonety krymskie* (podziwiane przez Miłosza) traktował jako regres w ewolucji kunsztu mickiewiczowskiego. Podobnych rozbieżności w ocenie utworów

<sup>77</sup> K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976, s. 79; cytata następnym s. 47.

<sup>78</sup> A. Słonimski, *Poezje zebrane*, s. 515.

<sup>79</sup> T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974, s. 363–364.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 118.

i pojedynczych decyzji pisarskich Mickiewicza można wskazać więcej. Aksjologicznie nieukonstytuowany dorobek wielkiego romantyka – nie unicestwił jego wielkości, która jednak miała inny sens, gdy pytano o rolę, jaką autor *Dziadów* odegrał w przeszłości, inny, gdy zastanawiano się, czy największy poeta XIX w. pozostaje największym także w XX. W pierwszym kręgu zagadnień oceny poetów były zdecydowanie stronicze. Jako najwartościowsze eksponowano to, co było bliskie dążeniom danego kierunku i wspierające twórczość danej indywidualności twórczej. Zanim Miłosz postanowił zaanektować *Zimę miejską* do tradycji neoklasycyzmu, Młodzież w cytowanym tu już wierszu *Śnieg* uznał ten utwór za bliski sercu futurystów<sup>81</sup>; miłość do *Pana Tadeusza* wyznał (i unaoczniał ją w mistrzowskich stylizacjach) w *Kwiatach polskich* Tuwim<sup>82</sup>; dla Przybosa, odrzucającego wizję *Wielkiej Improwizacji* jako niewyobrażalne (jak człowiek może „wyciągać dłonie” do gwiazd?), ideałem poezji był liryk *Polaty się łzy*, który nazywał „wierszem- płaczem”, a metaforę „łzy leją się na młodość” traktował jako wzór odwagi awangardowej<sup>83</sup>.

Ukierunkowanie aksjologiczne WIELKICH INTERPRETACJI WIELKICH SYLW nie pozostaje neutralne wobec obrazu kultury, w której funkcjonują. Zazwyczaj rodzi się pokusa wyróżnienia innych fragmentów recepcji literackiego dziedzictwa, a zarazem potrzeba turnieju czy, mówiąc językiem dzisiejszym, rankingu. Rolę stymulującą odgrywają tu wznowienia konfliktów dawnych, które miały miejsce za życia bohaterów wielkich sylw. Rekonstruując fabułę „Mickiewicza”, nie sposób pominąć tego, co Kridl nazwał „antagonizmem wieszczów” (Mickiewicz *contra* Juliusz Słowacki); antagonizm ów

<sup>81</sup> Ten interesujący przypadek omawiam w szkicu *Tradycja pogromców tradycji*, w: E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*, s. 311–317.

<sup>82</sup> Piszę o tym w książce *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, s. 157–159.

<sup>83</sup> Liczne odwołania Przybosa (teoretyka liryki) do doświadczeń poetyckich Adama Mickiewicza analizuję w książce *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 198–250. Notabene książka ta należy także do omawianej tu wielkiej sylwy pomickiewiczowskiej; jej tytuł jest fragmentem wiersza Mickiewicza: „Wysłuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki / I przez fale rozecznać myśl wód jak przez znaki”.



przetrwiał jako podział na oddających palmę pierwszeństwa Mickiewiczowi i – mianujących „najwyższym z czujących” Słowackiego; teksty sporu o wyższość wieszczka nad wieszczem należą jednocześnie do dwu wielkich sylw.

PUBLICZNOŚĆ PAŁA NAMIĘTNOŚCIĄ SĄDU. KTO WIĘKSZY: Słowacki czy Mickiewicz, Kaden czy Nałkowska – to są dla niej pytania ważniejsze od wnikania w miąższ dzieł – rozpaczał Irzykowski. – Próżność samych autorów podtrzymuje ten najpośledniejszy kierunek krytyki; publiczność zaspokaja swoją próżność na rachunek autorów; krytycy, ferujący wyroki literackie, oddają się na usługi grze bezmyślnej [wyróż. E. B.]<sup>84</sup>.

Na zjawisko to można wszak spojrzeć inaczej, zarówno w perspektywie porządkowej (wielkie sylwy nachodzą na siebie, krzyżują się, przenikają, przyciągają i odpychają, tworząc swoisty porządek w świecie tekstów: intertekstualność wymyka się „chaologii”), jak i ważnej dla relacji między terażniejszością a przeszłością. Antagonizm wieszczów – przeistaczający się w walkę dwóch poetyk i światopoglądów artystycznych: linii Mickiewicza i linii Słowackiego – odnajdujemy zarówno w kształtach całych epok (Młoda Polska jako zwycięstwo „linii Słowackiego”), jak i w konstytucjach doktryn artystycznych (Słowacki jako patron ekspresjonizmu, Mickiewicz neoklasycyzmu). Wreszcie w dramatach rozgrywających się wewnątrz dorobków indywidualnych. Dzieje się tak w poezji Tuwima, aż po *Kwiaty polskie*, nazywane przez autora *Panem Beniowskim* (*Pan Tadeusz plus Beniowski*).

Podobne napięcia i przemieszczenia ocen obserwujemy w twórczości lirycznej i eseistycznej Przybosa. Tu linia Słowackiego, uobecniająca się w takich wierszach jak *Z rozłamu dwu mórz*, *Tęcza na burzy*, *Ów halcyjon*, bezustannie krzyżuje się z linią Mickiewicza (*List ze Szwajcarii*, *Oda do turpistów*, *Powrót z Nowogródka*, a także eseje z *Czytając Mickiewicza*, *Sensu poetyckiego*, *Zapisków bez daty*)<sup>85</sup>. Niektórzy znawcy są gotowi we wznowieniu „antagonizmu wieszczów”

<sup>84</sup> K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany*, s. 225.

<sup>85</sup> Zob. na ten temat *Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002. Najnowsze badawcze ujęcie tej problematyki znajdziemy w książkach Agnieszki Kwiatkowskiej „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa*

upatrywać istoty poezji Przybosia<sup>86</sup>; samego Przybosia przestrzegali przed tym Peiper, który także nie uchronił się od wahań – kto więk-  
szy, twórca *Beniowskiego* czy twórca *Dziadów*<sup>87</sup>.

Zamknięciem sporu stały się manifestacje ugody – charakterystyczne dla nurtu, który przy innej okazji nazwałem tradycjonalizmem wojennym<sup>88</sup>; w obliczu zagłady poezja pragnęła upamiętniać tylko to, co konstituuje polską tożsamość i jedność, powoływała się jednocześnie na postaci i na słowa obu wieszczów.

W praktyce poetyckiej wyglądało to tak. Władysław Broniewski:

Życie jest diabła warte  
poza Szopenem, Mozartem;  
poza Słowackim i Mickiewiczem  
jest w ogóle niczem.

Ja nie, żeby pisać „Sonety”,  
nie żeby „Króla Ducha” –  
sercem poety  
pragnę posłuchać...<sup>89</sup>

*poezji*, Poznań 2012 i Małgorzaty Rygielskiej *Przyboś czyta Norwida*, Katowice 2012.

<sup>86</sup> D. Zamącińska, *Widzę naprzód o wiek?*, w: *Studia z historii i teorii poezji*, red. M. Głowiński, cz. 2, Wrocław 1970. Tezy Danuty Zamącińskiej wywołały ostry sprzeciw Jerzego Kwiatkowskiego, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 56 (przypis 2).

<sup>87</sup> W eseju *Calderon w Polsce*, ogłoszonym w madryckim czasopiśmie „El Sol” w 1918 r., Tadeusz Peiper informował hiszpańską publiczność, iż w polskiej świadomości Juliusz Słowacki „tworzy razem ze swoimi wielkimi współczesnymi, Adamem Mickiewiczem i Zygmuntem Krasińskim triumwirat, w którym naród czci najdoskonalsze wcielenie swej rasy”; pierwszeństwo w tym triumwiracie przyznawał Słowackiemu, nazywając go „Syriuszem naszej literatury, gwiazdą świecąca najjaśniejszym blaskiem. Wszyscy uważają go za najbardziej finezyjnego wirtuoza języka. Przez cztery stulecia historia naszej literatury nie знаła nikogo, kto mógłby się z nim równać magią słowa” (*O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 35). Gdy jednak później (1936 r.) to samo – jawnie – oznajmił Przyboś, dla którego Słowacki był najwybitniejszym rewolucjonistą formy, Peiper zaprotestował. „I nie wolno o Słowackim mówić w sposób, z którego by wynikało, że był większym nowatorem formy od Mickiewicza” (ibidem, s. 440).

<sup>88</sup> W książce *Poezja polska w latach 1939–1965*, s. 133–148.

<sup>89</sup> W. Broniewski, *Poezje 1923–1961*, red. W. Woroszyński, Warszawa 1995, s. 295.

Wierzyński:

Mój Boże, co dzień to samo dokoła,  
 Myśli te same, w tym samym szeregu,  
 Jak akermańskie echo: „nikt nie woła”,  
 (Pióro drży w ręku) – jak „sto mil od brzegu”.

Tyle naszego. Tym, jednym cytatem  
 Wiek można nakryć i łączyć go z wiekiem;  
 Jak polskie motto zapisać nad światem<sup>90</sup>

### Cele komunikacyjne, czyli pewność i niepewność sensu

Stopniowe wygasanie emocji aksjologicznych sprzyja uwyrażnieniu celów komunikacyjnych, które decydują o trwałości wielkiej sylwy pomickiewiczowskiej. Siła w niej tkwiąca bywa tak potężna, że w tekstach, które nie mają ambicji mickiewiczologicznych, a są poświęcone innym celom, wystarczy okruczeństwo mickiewiczowskiego dzieła lub jego imię, by „obraz źródła” narzucał się czytelnikowi i stymulował przebieg lektury. Sylwiczność osiąga tutaj swoje apogeum; zrazu można odnieść wrażenie, iż w obszarach tematycznych dzieł inkrustowanych aluzjami do Mickiewicza nie dominuje żadna filozofia prócz „filozofii przypadku”, a zatem przegląd dwudziestowiecznych tekstów, w których Mickiewicz „wciąż pisze” wersy i strofy swym następcom, musi pozostać niehierarchiczną enumeracją. Mickiewicz jest dobry na wszystko. Na każdy temat: radio, miłość, wędliny.

Oto *Radio* Mieczysława Brauna. Niepokojąca poetów lat dwudziestych dziwność radia przybiera w tym wierszu kształt epifanii metafizycznej i intertekstualnej jednocześnie. Najpierw motto: zakończenie *Stepów akermańskich* Mickiewicza:

W takiej ciszy tak ucho natężam ciekawie,  
 Że słyszałbym głos z Litwy.

<sup>90</sup> K. Wierzyński, *Poezje*, red. M. Sprusiński, Kraków 1975, s. 294.

Wiersz Brauna zaczyna się takim przetworzeniem *Stepów akermanskich*, by objawiła się nowa postać świata, w którym to, co było rzeczą wyobraźni (głos z Litwy słyszany na Krymie), stało się rzeczą cywilizacyjnej magii:

Śród zielonego suchej trawy oceanu,  
 Jak łódź samotna, tonąc na dalekim Krymie,  
 Mijając kolorowe ostrowy burzanu  
 Słuchaj fali: ktoś woła na Litwie twe imię!<sup>91</sup>

Oto Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Złote myśli kobiety*, młodzieńczy, żartobliwy manifest zalotnego feminizmu, który tak rozstrzyga wybór między romansową prywatnością a pisarską sławą:

Zalotność jest pachnąca i różowa,  
 a mądrość żółta i sucha.

Wolałabym, by mnie Mickiewicz chciał całować  
 Niż gdyby mnie chciał słuchać<sup>92</sup>.

Albo: nad wyraz poważna refleksja nad śmiertelnością człowieka i jego wytworów w wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza *Mickiewicz w Paryżu*, który taką się kończy sentencją:

Wiersz jest czym? wiersz jest tylko pieniądź zaśniedziały

Położą go poecie pod martwym językiem<sup>93</sup>

Albo: w *Odzie do turpistów* Przybosa (pamflet na młodą poezję lat sześćdziesiątych – zahipnotyzowaną brzydota) fragmenty zdań *Ody do młodości*: „Bez serc”, „Podaj mi”, cytaty niedokładne „Niech nad martwym Waszym światem / wzniosę się”<sup>94</sup> okazują się wystarczają-

<sup>91</sup> *Poezja polska okresu międzywojennego*, t. 1, s. 377.

<sup>92</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, red. J. Kwiatkowski, BN I 194, Wrocław 1972, s. 28.

<sup>93</sup> J. M. Rymkiewicz, *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 12.

<sup>94</sup> J. Przyboś, *Sytuacje liryczne*, s. 319–322.

ce, by – po raz który to już w dziejach krytyki dwudziestowiecznej? – do sporów współczesnych został wciągnięty autorytet wieszczca.

Na postawione tu wcześniej pytanie, czy w strategii odwołań do Mickiewicza funkcjonują jakieś reguły, można odpowiedzieć, że co prawda jeden temat częściej niż inne przyciąga mickiewiczowski paradygmat, a mianowicie: kondycja poety (kondycja twórcy), ale to tylko przewaga ilościowa, nie istotnościowa. Jego autorytet, a także powszechna znajomość słów skrzydlatych o mickiewiczowskim rodowodzie wspomagają zarówno język, jak i metajęzyk piśmiennictwa; świadczą o tym tytuły, takie jak *Znasz li ten kraj*, *Zaraza w Grenadzie*, *Wiek męski*, *Malowane dzieje*, *Ballady i romanse*<sup>95</sup>, antologia przekładów poetyckich Wiktora Woroszylskiego *Moi Moskale*, opracowana przez Włodzimierza Boleckiego antologia polskiej liryki miłosnej *Snuć miłość*.

Reminiscencje mickiewiczowskie służą uzupełnieniu semantycznego potencjału tekstu. Podstawową figurę gry intertekstualnej można by nazwać AMPLIFIKACJĄ SEMANTYCZNĄ, która wnosi sensy naddane; nie rozpozna ich ktoś, kto np. w rytmach językowych i wizyjnych wiersza Grochowiaka *Śniło się miasto* nie dostrzeże tła, jakim jest *Śniła się zima* Mickiewicza; i kto, czytając *patyczek* Różewicza, nie zorientuje się, że informacje o odwiedzinach u Jerzego i Zofii Nowosielskich są ułożone dokładnie tak jak informacje pojawiające się na początku *Pana Tadeusza*<sup>96</sup>.

Amplifikacja semantyczna nie stanowi figury właściwej tylko poezji. Pojawia się we wszystkich, literackich, paraliterackich i nie-literackich, postaciach słowa pisanego. Oto *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego, powieść odczytywana jako „kostiumo-

<sup>95</sup> A w XXI stuleciu: pomysłową, żartobliwie „ponowoczesną” kontaminację „linii Mickiewicza” i „linii Słowackiego” zawiera tytuł powieści Ignacego Karpowicza *Balladyny i romanse*, który bezsprzecznie należy do obu wielkich sylw narodowej tradycji literackich, acz trudno doszukać się w nim nastawień interpretacyjnych. JEŻELI ZATEM KAŻDY TEKST WIELKIEJ INTERPRETACJI DANEGO FRAGMENTU TRADYJCJI SIŁĄ RZECZY WCHODZI W SKŁAD WIELKIEJ SYLWY, TO BYNAJMNIEJ NIE KAŻDY TEKST WIELKIEJ SYLWY NALEŻY DO WIELKIEJ INTERPRETACJI TEGO SAMEGO FRAGMENTU; TERMINY TE NIE SĄ WIĘC SYNONIMAMI.

<sup>96</sup> Pani Nowosielska ma na imię Zofia, bohaterka eposu Mickiewicza – Zosia.

wy” pamflet na totalitaryzm. W którym momencie czytelnik powinien zacząć podejrzewać, iż w tej powieści narracja jest ezopowa, mówiąca niekoniecznie tylko o Hiszpanii czasu inkwizycji? To powinno się zacząć w chwili, gdy odbiorca zorientuje się, że tytuł Andrzejewskiemu „napisał” Mickiewicz. Andrzejewski nie zwleka z rozwiązaniem tej filologicznej zagadki, swój utwór poprzedza następującym tekstem:

Zaszło słońce, wołają astronomy z wieży,  
Ale dlaczego zaszło, nikt nie odpowiada;  
Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży,  
Lecz dlaczego śpią ludzie, żaden z nich nie bada.  
Przebudzą się bez czucia, jak bez czucia spali.  
[Mickiewicz, *Dziady*, część III]

Nie tylko sensy motta ujawniają koncept autorski, ale i samo wskazanie mickiewiczowskiego rodowodu tytułu. Wszak aluzja do *Dziadów* natychmiast uwrażliwia na podwójny sens przedstawianych w powieści wydarzeń, które mówiąc o inkwizycji – mówią o polskich doświadczeniach, mających swój początek w zniewoleniu przez imperium carskie (czas Mickiewicza), a swoje ciągi dalsze w imperium stalinowskim (czas Andrzejewskiego).

Wartości komunikacyjne, których pisarze szukają u Mickiewicza, nie są jednorodne. Wartością bywa tu zarówno jasność, jak i ciemność mowy. Paradygmat mickiewiczowski okazuje się pomocny w konstruowaniu znaczeń pewnych, stabilnych, bezpiecznych czy też w stwarzaniu efektu niewyraźności, semantycznego zamętu.

Logika zna teorię niezależności aksjomatu, która głosi, iż dany aksjomat nie wymaga udowodnienia w oparciu o inne aksjomaty danego systemu. Aksjomatami są sądy osobne, „ziarniste”, którym przypisuje się bezsporną doniosłość i bezdyskusyjną trafność, bez weryfikacji wobec innych – uznawanych za pewniki – sądów czy przeświadczeń. Tę kategorię można odnieść do komunikacji literackiej, gdzie status pewnika uzyskuje fragment dzieła, które jak to określał Julian Przyboś „przysłowieje”<sup>97</sup>, czyli zaczyna funkcjonować

<sup>97</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*, Kraków 1959, s. 44.

na prawach przysłowia. Różnica między aksjوماتem logików a aksjomatycznie nacechowanym „skrzydlatym słowem” polega na tym, że słowo miewa niekiedy charakter sądu, sentencji, morału, aforyzmu opisującego jakąś prawidłowość uniwersalną („Bo kto nie był ni razu człowiekiem, / temu człowiek nic nie pomoże”) lub bezapelacyjnego przykazania („mierz siły na zamiary”, „miej serce i patrzaj w serce”), ale także bywa znakiem rzeczywistości faktycznej, trafną, jednoznaczną nazwą realności raz na zawsze uporządkowanej. Owa pewność wnoszona przez słowa autora, który stał się autorytetem w sztuce porozumień interpersonalnych, może być chwilowa, może mieć charakter umowy.

Dla Irzykowskiego Mickiewicz był arcymistrzem „jasnej treści”, która nie „przeszkadzała wrażeniom płynącym z formy”<sup>98</sup>. Bez wątplenia paradygmat mickiewiczowski jest jednym z mocnych pewników komunikacyjnych. Jego zdania, sentencje, metafory są uznawane za znaki pewne semantycznie i dlatego przydatne w wyjaśnianiu spraw i zjawisk wątpliwych, ciemnych, zagadkowych. Rama modalna wypowiedzi posługującej się mickiewiczowskim aksjوماتem komunikacyjnym da się opisać jako implikowane założenie, iż to, o czym mówię, jest ulotne, trudno definiowalne – ale to coś może stać się przedmiotem powiadomienia lirycznego, gdy zostanie wpisane w słowa Mickiewicza, które mają kształt wieczyście krystaliczny.

Pewność była wartością wysoko przez Mickiewicza cenioną.

Nie znaczy to jednak, iż zawsze i wszędzie, wedle jego oceny lub w opinii ogółu, osiąganą; „bo słów moich nie ma za pewność, a niczym niepewnym zajmować ciebie, Mistrzu, nie wolno mi”, pisał w jednym z listów. Gdy się pamięta, ile jego dzieł i słów rodzi do dnia dzisiejszego spory interpretacyjne, nie sposób się dziwić, iż w XX w. bywają one przywoływane w celu usankcjonowania niewyraźnego, ciemnego, nierozstrzygalnego. Rzec by można: OBOK PEWNIKÓW ZNAJDUJEMY W JEGO DZIELE SPORO NIEPEWNIKÓW. Jedni dopatrują się ciemności w słowach wiersza, które nie wydają się ciemne; inni sięgają do fragmentów rzeczywiście ezoterycznych.

---

<sup>98</sup> K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany*, s. 131.

„Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz”<sup>99</sup>, powiada Miłosz w *Traktacie poetyckim*, rozwijając tezę karkołomną, iż łatwiejszy od Mickiewicza jest „dla nas” (?) wiejski, pastorałkowy futuryzm (niemal nieznanego!) Tytusa Czyżewskiego. Zapewne należy w tym dopatrywać się ironii, wszelako słabo „umocowanej” w historii polskiej poezji. Cytowane przez Miłosza fragmenty *Zimy miejskiej*, *Kartofli* i *Dziadów części II* w kontekstach macierzystych nie budzą specjalnych niepokojów hermeneutycznych, ale w zawilym biegu myśli i obrazów żagarysty zostają wkomponowane w meandry tak nieopięte, że okazują się – na moment – „nierozstrzygalnikami”.

Podczas gdy Miłosz w *Traktacie poetyckim* narzuca jasnym tekstom Mickiewicza pozory ciemności, Wirpsza w pięknym wierszu *Odwroćcie barwy* wykorzystuje obraz z założenia niejasny. Pisze:

Biel na polu: niemal latający  
 Jak u Mickiewicza śnieg: faluje owa  
 Biel, dygotanie tętni, sporych płatków  
 Dużo<sup>100</sup>.

Obraz ten odsyła do wizji onirycznej ze *Śniła się zima*:

Wtem weszło słońce – lato – śnieg nie spłynął,  
 Lecz jak ptak biały dwa skrzydła rozwinął  
 I skacząc leciał; niebo się odkryło  
 I wkoło ciepło i błękitnie było.

W dalszych partiach *Odwroćcie barwy* okazuje się, że „niemal latający jak u Mickiewicza śnieg” nie jest ani śniegiem śnionym, ani latającym w pełni lata: jest metaforą mew walczących w środku lądu z wronami; metaforą walki przeciwieństw (bieli i czerni). Wirpsza stwarza pozory całkowitego, niemal „naukowego”, wyjaśnienia zagadki. O co chodzi w walce mew z wronami?

Chodzi o przepędzenie  
 Starodawnych wron, ich archaicznej czerni

<sup>99</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 32.

<sup>100</sup> W. Wirpsza, *Odwroćcie barwy*, „Arkusz” 1996, nr 2, s. 1.



Wyjaśnienie rodzi ciąg nowych pytań. Nie wiemy, komu chodzi o odwrócenie barw: mewom? naturze? obserwatorowi interpretującemu przebieg bitwy? Dlaczego czerń jest „archaiczna”, wrony „starodawne”? Czy mewy i ich biel miałyby być w związku z powyższym nowe? nowoczesne? Poszukiwanie klucza w *Śniła się zima* Mickiewicza nie pomaga w odpowiedzi jednoznacznej, nie wyzwala z wątpliwości. Wszak o śnie opowiedzianym w tym wierszu autor pisał, że jest „ciemny i dla mnie niezrozumiały”.

Peiperowi podobał się Mickiewicza zapis snu o Petersburgu:

wielką duszę poety odsłania najgłębiej sen, którego treścią jest spór w niebie o przyszłość Petersburga i wypowiedzenie się Mickiewicza przeciwko zburzeniu stolicy wroga. [...] Ten człowiek, którego każdy dzień burzył Petersburg, śnił w nocy jego obronę. I ten sen który był miłością, przy jawie którą była walką, jest snem o który tu chodzi<sup>101</sup>.

Powyższą refleksję Peipera można odnieść nie tylko do snów, ale do całej, zajmującej nas tutaj, dwoistości sensów, które poezja XX w. wydobywa z mickiewiczowskiego dziedzictwa. Wielkość obok małości; aktualność obok archaiczności; pewność mowy obok niepewności sensu komunikowanego czytelnikom. Być może właśnie dzięki tym sprzecznościom jego poezja żyje aż tak intensywnie w naszej – namiętowanej sprzecznościami – epoce.

## Wielka interpretacja Awangardy Krakowskiej

Nie ma powodów, by kategorie wielkiej sylwy oraz (organizującej jej sensy) wielkiej interpretacji ograniczać do czytania, komentowania, przetwarzania prac i znaczących fragmentów „języka biografii” jednego autora. Całościami wielotekstowymi, rozrastającymi się żywiołowo jak „las rzeczy” i formowanymi przez inicjatywy interpretacyjne, w równym stopniu są pisarskie przedsięwzięcia kolektywne, stanowiące – najogólniej rzecz ujmując – EPIZODY CZY ROZDZIAŁY W HISTORII LITERATURY. Gradacyjna różnica między skupiska-

<sup>101</sup> T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 182.

mi tekstów, genetycznie związanych z twórczością jednego autora, a tekstami (na)pisanymi przez różnych twórców, przemawiających wieloma „językami” swych biografii, jest RÓŻNICĄ STOPNIA TOŻSAMOŚCI. Podczas gdy granice oraz księgozbiory całości jednoautor- skich bywają problematyczne – raczej rzadko, a wątpliwości poja- wiają się, gdy zamiast dzieła został tylko ślad jego istnienia lub gdy nie wiemy na pewno, czy zachowany utwór lub fragment utworu faktycznie wyszedł spod pióra danego pisarza – to w rekonstrukcji zbiorów wieloautorskich obiekty mogą odnosić się nie tylko do tek- stów, ale i do autorów, uważanych – z różnych przyczyn – za postaci w danym epizodzie historycznoliterackim przygodne, efemeryczne, niedostatecznie reprezentatywne lub zgoła obce. Nawet wieloteksto- we całości tak spójne, jak dorobek literackiej grupy programowej, w rodzaju Awangardy Krakowskiej, nadają ich (wielkim) interpreta- cjom szczególny typ dramatyzmu.

### Awangarda rozrzucona

Tytuł tego podrozdziału jest parafrazą tytułu dramatu Tadeusza Ró- żewicza *Kartoteka rozrzucona*. Rozrzucona, rozproszona, zdeinte- growana. „Rozrzucenie” rozumiem jako proces w żywym ruchu in- telektualno-artystycznym naturalny, ale i ograniczany przez energie dążące w stronę przeciwną: ku scaleniu danego zjawiska, ukazaniu jego tożsamości i integralności, dzięki czemu pozostaje ono wciąż rozpoznawalne. „Awangarda żyje”, napisałem kiedyś, dedykując paru przyjaciom egzemplarz swojej książeczki *Liryka Juliana Przybosia; żyje dzięki antynomiiom i napięciom*<sup>102</sup>. Pamiętając o dialektyce sca- lenia i rozproszenia, jednej z bodaj najistotniejszych w strukturach li- terackich, jedno- i wielotekstowych, literaturze i literackości, będę

---

<sup>102</sup> Zagadnienie to w sposób szczególnie dobitny i trafny (nawiązując do „sprzecz- nościowej” koncepcji literackości) eksponuje Maria Delaperrière w książce *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006. Podobnie Joanna Grądziel-Wójcik w rozważaniach na temat „Peipera sprzecz- nościowego” w książce *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczes- nej*, Poznań 2010.

teraz obserwował tę drugą, destruktywną stronę życia awangardy, w którym dają się wyróżnić TRZY KRĘGI ROZRUCENIA, a są one wyznaczone przez aktualną sytuację terminologicznej NOMENKLATURY, zmienną konfigurację WYRÓŻNIKÓW dzieł awangardowych oraz GRANICE samego zjawiska: w czasie i przestrzeni.

### Krąg pierwszy: rozrzucenie nomenklatury

W 1957 roku miesięcznik „Dialog” opublikował stenogram dyskusji redakcyjnej na temat *Co dzisiaj znaczy ‘awangarda’?* Pojęcie to zrodzone przed z górą czterdziestu laty i wracające oto do podstawowego leksykonu krytyki artystycznej – wymagało wszechstronnej analizy. Czy istnieje różnica w operowaniu terminem „awangarda” dawniej i obecnie, pytał Konstanty Puzyna. „Musimy się więc zastanowić – proponował Julian Przyboś – czy będziemy mówić o tej awangardzie, którą znamy z pamięci sprzed wojny, czy też o teraźniejszym ruchu nowatorskim, będącym jej kontynuacją”; [...] Dyskutanci, owładnięci pasją polemiczną, zgodni byli w jednym: znaczenie słowa „awangarda” zmienia się z biegiem czasu. Nie jest skamieliną. Przeciwnie. Potok wydarzeń – w sztuce i w życiu społecznym – ustawicznie je przekształca i modyfikuje. Nowe fakty artystyczne wpisują w ‘awangardę’ wciąż nowe i nowe znaczenia<sup>103</sup>.

Pozwoliłem tu sobie zacytować początek własnego artykułu *Wieloznaczność „awangardy”*. Powoływałem się w nim na odległe – z perspektywy dzisiejszej – zdarzenia, zresztą sam artykuł ma już swoje lata: napisałem go w 1978 r. Dziś możemy powiedzieć, że semantyka terminu „awangarda” nadal jest skomplikowana, i to bodaj w coraz większym stopniu. Badania naukowe uporządkowały wiele kwestii, oddzieliły wątki przypadkowe od konstytutywnych. A przecież te same badania, prowadzone w iście „burzowej” aurze intelektualnej, w powodzi wciąż nowych i nowych „zwrotów” metodologicznych, wzbogaciły się o potężne rozlewiska, napełniane z roku na rok obfitością idei, retoryk, które pozwalają przemierzać przestrzenie

<sup>103</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*, s. 317–318.

kultury w nieomal dowolnych kierunkach, za każdym razem inaczej sytuując awangardę (tudzież zjawiska do niej podobne). WIELKA INTERPRETACJA WIELKIEJ SYLWY (PO)AWANGARDOWEJ nie traci impetu także z tego powodu, że awangarda (szeroko pojęta) znajduje się w centrum (pojmowanej zgoła bezgranicznie) NOWOCZESNOŚCI, a ta z kolei będzie intrygowała znawców tak długo, jak długo atrakcją pozostanie PONOWOCZESNOŚĆ (nie do zdefiniowania bez relacji do nowoczesności)<sup>104</sup>. Dodatkowym, kto wie, czy nie mocniejszym impulsem staje się powracający co jakiś czas dylemat perspektyw rozwojowych NEOAWANGARDY<sup>105</sup>.

Na pytanie, jak może być definiowana „awangarda” przy pomocy dawniejszych i nowszych leksykonów, którymi posługiwali się lub posługują twórcy, badacze, krytycy, nauczyciele, uczniowie, miłośnicy sztuki, odpowiedzi jest multum. Awangarda bywa postrzegana jako: grupa, krąg artystyczny, ruch, tendencja, kierunek, prąd, doktryna, ideologia artystyczna, szkoła, poetyka (historyczna), styl, technika artystyczna, eksperyment, nowatorstwo, nastawienie na swoistość tworzywa, antytradycjonalizm, paradygmat, dyskurs, układ historycznoliteracki, system odniesienia (dla), tradycja (dla), konwencja, maniera, moda, elitaryzm, „niezrozumiałość”, sztuka amputacji, zespół tendencji, postawa wobec świata, ideologia społeczna, formacja historycznoliteracka, epoka.

Niektóre z tych eksplikacji są synonimiczne, lecz rozpatrywane jako całość dramatycznie się różnicują. Owo zróżnicowanie będzie mnie interesowało wyłącznie w odniesieniu do literackich znaczeń „awangardy”, a to z uwagi na czynnik niezwykle istotny dla wszelkich awangard: NASTAWIENIE NA SWOISTOŚĆ TWORZYWA WYPOWIE-

---

<sup>104</sup> Zmienienną jest w tym obszarze reorientacja zainteresowań badawczych ośrodka polonistyki krakowskiej, który zaczął od popularyzacji idei ponowoczesnych (postmodernistycznych), by w jakiś czas później skoncentrować się wyłącznie na nowoczesności. Zob. wielotomowe *Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną*, red. W. Bolecki i R. Nycz (Kraków).

<sup>105</sup> Zob. *Tworczestwo Gennadija Ajgi. Litieraturno-chudożestwiennaja tradicija i nieowangard*, Czeboksary 2009. Nierzadko jednak zacierają się granice między pojęciami „neoawangardy” a „awangardy współczesnej”. Zob. *Z wiedzą o bieli: Gennadij Ajgi. Poeta współczesnej awangardy rosyjskiej*, w: *Łódź czterech kultur*, Łódź 2012, s. 54–55.

DZI ARTYSTYCZNEJ. Awangarda poetycka traktuje poezję jako najwyższą zorganizowaną „języczność”, a jeżeli jej liryka występuje obok awangardowego malarstwa czy filmu, nie unieważnia to granic dzielących poszczególne rodzaje sztuki. W skrajnych wypadkach ów kult swoistości tworzywa polega na wykluczeniu wpływów jednej sztuki na drugą. Na przykład kino awangardowe określa się jako dzieło antyliterackie, antyfabularne oraz antyretoryczne<sup>106</sup>, co potęguje autonomię artysty specyficznie filmowego, osiąganego przez następstwo ruchomych obrazów, grę kadrów, zmienność perspektyw, dynamikę form montażowych. Semiotyczna różnorodność awangard – wbrew pozorom – sprzyja nie dezintegracji, lecz kumulacji znaczeń zajmującej nas tu kategorii, bowiem w różnorodności dziedzin zostaje ocalona wspólność norm wyjściowych (chciałoby się rzec: założycielskich).

Natomiast w obrębie jakiejś jednej dziedziny – np. poezji – jej nomenklatura ulega „rozrzuconiu”, i to z wielu powodów oraz w wielu kierunkach. Najaktywniejsze w tych procesach są antynomie między najwęższą i najszerszą perspektywą, wyznaczaną przez pojęcie „awangardy”, opozycję statyki i dynamiki oraz konfrontację ocen.

POLARYZACJA PERSPEKTYW rodzi się w sporze dwóch zasadniczo odmiennych sposobów rozumienia awangardy: jako POETYKI i jako FORMACJI. W świadomości potocznej, zwłaszcza szkolnej, rysuje się perspektywa zawężona do poetyki (techniki, stylistyki); z reguły chodzi o dorobek pierwszej awangardy (krakowskiej). W świadomości badawczej, osobliwie w gromobicjach „krzyków mody”, awangardzie powierza się zadania periodyzacyjne, traktując ją jako nazwę wielkiej formacji historycznej – porównywalną z takimi formacjami (epokami), jak średniowiecze, klasycyzm, romantyzm<sup>107</sup>.

ANTYNOMIA STATYKI I DYNAMIKI pojawia się w konfrontacji wielu znaczeń analizowanej nazwy. Gdy „awangardę” definiujemy

<sup>106</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 27–28.

<sup>107</sup> „Epoką” nazywał awangardę Jurij Lotman, „formacją” Jerzy Ziomek. Zob.: J. Lotman, *Siemiosfera. Kultura i wzryw. Wnuri myslaszczch mirow. Stat’ji. Issledowanija. Zamietki (1968–1992)*, red. N. G. Nikolajuk i T. A. Szpak, Sankt-Peterburg 2000, s. 182; J. Ziomek, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994, s. 17–62.

jako poetykę historyczną, układ historycznoliteracki, system odniesienia (dla nowszych tendencji), tradycję (dla danej terażniejszości) lub nazywamy ją konwencją, naszej wyobraźni narzuca się wrażenie czegoś statycznego, murszejącego w archiwum. Z kolei takie eksplikacje sensu „awangardy”, jak eksperyment, nowatorstwo, nastawienie na swoistość tworzywa, antytradycjonalizm, eksponują ruch, dynamikę, stan odnawialny.

Antynomia statyki i dynamiki może mieć cel aksjologicznie neutralny, porządkujący. Często jednak przeistacza się w konfrontację ocen. Wedle przeciwników „długowieczność” awangardy oznacza, że jej chwytły stały się przewidywalne, a dla określenia aktualnej sytuacji nazwą właściwszą byłaby „ariergarda”. Dla innych ta sama właściwość (trwałość, długowieczność) może świadczyć, odwrotnie, o wiecznej młodości, poszukiwaniu ciągle nowych reguł; tak sądzą ci, dla których warunkiem istnienia sztuki jest bezustanna inicjacja, „bo jeśli co jest, jest wieczny początek”. Przyboś, autor tych słów, uznając grupowy eksperyment pierwszej awangardy za etap historyczny i zamknięty, awangardową dyrektywę nowatorstwa traktował jako nieśmiertelną.

Awangarda to znak ustawicznego przekraczania osiągniętego już poziomu człowieczeństwa – pisał w 1963 r. – A czymże innym jest praca twórcza?<sup>108</sup>

Za sporami terminologicznymi kryją się dramaty najprawdziwszych namiętności! Aktywizują one – zwłaszcza po stronie przeciwników – emocjonalne walory terminu, stawiające znak równania między „awangardą” a manierą, modą, pozą, niekomunikatywnością, sztuką amputacji, nagannym elitaryzmem. Okazją do pamfletu stał się sam termin „awangarda” – potraktowany jako autokompromitujący się anagram w wierszu Antoniego Słonimskiego *W obronie wiersza*, potępiającym młodych spadkobierców szkoły nowatorstwa za to, że „jeden z drugim światem awangardzi”, bo „wiersze pisze, jakby pluć na ludzi”.

---

<sup>108</sup> J. Przyboś, *Sens poetycki*, Kraków 1963, s. 270.

## Krąg drugi: rozrzucenie wyznaczników

Spółecznym „być albo nie być” awangardy literackiej, podobnie jak literackich postaci naturalizmu, symbolizmu, realizmu, jest poetyka postulowana w manifestach i urzeczywistniona w utworach. Jej elementy reprezentatywne, lub za takie uważane przez artystów i komentatorów, są nieodzowne jako znaki niepodobieństwa danej inicjatywy do wcześniejszych sposobów pisania oraz jako *sui generis* sygnały pierwszego kontaktu odbiorców z nowymi formami pisarstwa.

Jak wiadomo, w punkcie wyjścia wszystko wydawało się racjonalne i umotywowane. Nasamprzód prawodawca polskiej awangardy poetyckiej, Tadeusz Peiper, sugestywnie ponazywał wyznaczniki awangardowego poematu. Aliści okazało się niebawem, że zgodność ideowych postaw członków Awangardy Krakowskiej w zakresie postulatów ogólnych – takich jak „rozbijanie tworzydeł”, imperatyw nowatorstwa, „metafora terażniejszości”, poemat jako budowa – niekoniecznie musi się „przekładać” na identyczne decyzje szczegółowe, dotyczące praktycznych sposobów realizacji tych idei. O odrębne, własne wyznaczniki poetyki awangardowej pierwszy upomniał się Julian Przyboś, a doskonalili i rozwijał swój system do końca życia. Gdyby jego koncepty stanowiły tylko wzbogacenie repertuaru chwytów, nie groziłoby im „rozrzucenie”. Rzecz w tym jednak, że dominanty poetyki Przybosia w wielu punktach zwracają się przeciw dominantom poetyki Peipera, niekiedy wręcz zmuszają do wyboru „albo – albo”. W schematycznym ujęciu można przedstawić to tak:

ALBO (PEIPER)	ALBO (PRZYBÓŚ)
układ rozkwitania	sytuacja liryczna
zdanie rozkwitające	najmniej słów
słownictwo	międzysłowie
samowolne spokrewnienie pojęć	międzysłowie

Układ rozkwitania jest strukturą gotową, do której musi się dostosować doświadczenie twórcy; sytuacja liryczna – odwrotnie – ma być nowym doświadczeniem, do którego trzeba znaleźć nową struk-

turę. Zdanie rozkwitające wymaga powtórzeń, które rodzą wielosłowie; idea najmniej słów blokuje powtórzenia. Koncepcja słowiarstwa jako podstawowy budulec poezji desygnuje słowo (wyraz); międzysłowie przenosi znaczeniotwórczy mechanizm w stronę relacji między wyrazami (słowami). „Samowolne spokrewnienie pojęć, któremu w rzeczywistości nic nie odpowiada”, traci w międzysłowiu moc rozstrzygającą: o stosunku międzysłowia do rzeczywistości decyduje każdorazowo odmienny cel wiersza.

Gdy obie propozycje uznano w równym stopniu za awangardowe, a zostały one pięknie opisane w studium Janusza Sławińskiego o języku poetyckim Awangardy Krakowskiej (1965), ukazały się dwie książki, eksponujące inny wyznacznik stylu awangardowego: jukstapozycję. Tę figurę uznał za cel finalny awangardowych przedsięwzięć Adam Ważyk w *Dziwnej historii awangardy*, konkurencyjnej wobec wcześniejszych prac Peipera, Przybosia, *Poezji integralnej* Jana Brzękowskiego, zarazem polemicznej (skrycie) wobec koncepcji Sławińskiego, wyraźnie marginalizującej dorobek Ważyka. Pozostał sam na placu boju Jalu Kurek, acz niedługo, gdyż we wstępie do retrospektywnego tomu jego dzieł międzywojennych, ostentacyjnie zatytułowanego *Wiersze awangardowe*, Stanisław Jaworski jako podstawowy chwyt Kurka wysunął także – jukstapozycję, dodatkowo uwyrażnianą przez dystychy. I oto mamy nową antynomię:

ALBO PEIPER I PRZYBOŚ  
rozkwitanie, międzysłowie

ALBO WAŻYK I KUREK  
jukstapozycja

A przecież o rozumieniu awangardy decydują nie tylko twórcy i wsłuchani w ich teorie znawcy. Badacze literatury jakże często, a osobliwie dziś, pod wpływem derridiańskiej dekonstrukcji, swoją powinność upatrują w obalaniu teorii autorskich. Z reguły polega to na zanegowaniu wyznaczników uznawanych dotąd za centralne, na rzecz przypadkowych i peryferyjnych, które mają zaskakująco – a zarazem pełniej – oświetlić daną poetykę.

W tym kierunku poszedł Ryszard Nycz. Odrzucając wcześniejsze kategorie i teorie, odwołał się do koncepcji, jak powiada, „pod wielo-



ma względami nadzwyczaj radykalnej (by nie powiedzieć: przeciwnej tamtym)”<sup>109</sup>, zawartej w Przybosiowym porównaniu wiersza do racy. Badacz przytacza na początku swego wywodu skomplikowaną, wieloczłonową konstrukcję, w której „zdanie poetyckie” (nie wiersz, zauważmy) Przyboś nazywa najpierw RZUTNIKIEM OBRAZÓW, nie bez kozery podkreśla drukiem rozstrzelonym, a gdy następnie dodaje „jak raca”, natychmiast się poprawia: „jak raca, czy – żeby sięgnąć po porównanie dzisiaj tak groźnie wymowne: jak wielostopniowa rakietą nośna poezji, owego pocisku, co ma osiągnąć poprzez wyobraźnię najgłębszej, najwewnętrzniejszej istoty człowieka, tego mikrokosmosu”. Powyższy fragment *Sensu poetyckiego* Przybosia w zakończeniu artykułu Nycz uzyskuje osobliwą eksplikację, w której próżno byłoby się doszukać śladu rozumowania Przybosia. Powiada Nycz:

Wiersz, zdaje się argumentować poeta, jest „jak raca”: niczego nie komunikuje ani nie wyraża; nie przekazuje żadnej doniosłej informacji, nie służy budowaniu społecznych więzi ani ekspresji podmiotowości [...].

Rzecz w tym, że poeta takich tez w swoich pismach nie argumentuje ani nie „zdaje się argumentować”, podobnie jak nie posługuje się, podrzucanymi mu przez badacza, wyrazami „sztuczne ognie” i „fajerwerk”. Dla Przybosia „raca” znaczy tyle co lot przestrzeni w przestrzeni, mniejszej w większej, świetlnej w mrocznej, wielobarwnej w bezbarwnej, a cele tego lotu mogą być jakże różne: wezwanie pomocy, ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem, zachwyt nad – wydartym ciemnościom – pięknem i grozą istnienia. Takie są słownikowe znaczenia „racy”, z których Nycz uznaje tylko jedno: pirotechniczne (bo tak mu wygodniej). Nadto jeszcze: w świecie wyobrażeń poety raca nie tyle JEST, ile zaledwie BYWA jednym z chwilowych, metaforycznych prawdopodobieństw SYTUACJI WIERSZA. Znaczenia „racy”, „rakiety”, „rzutnika obrazów” zostają w eseju Przybosia wzajem powiązane, a ich wartości są sytuacyjne, zmienne, płynne. Zwłaszcza

<sup>109</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 140. Cytaty następujące: s. 141.

„raca” w tej konstelacji metafor okazuje się najślabszym (dla Nycza najmocniejszym!) tropem tłumaczącym fenomen poetyckiego zdania.

Należy dodać, że raca w tekstach Przybośia może zachwycać, przerażać, ale i śmieszyć. Bywa śmiechu warta, jeżeli jej lot triumfalny schlebia jedynie próżności, a właśnie tak się dzieje z racą w (przeoczoną przez badacza) wierszu *Cztery strony* z 1938 r.<sup>110</sup> Przestrzeń miasta, zapewne Paryża, objawia się wespół z „nocą triumfalną”, przy czym owa podejrzana triumfalność (podobnie jak Łuk Triumfalny – wzniesiony dla gołębi w wierszu *Łuk*) zostaje ukazana niepatetycznie, wręcz prześmiewczo, jako „mrowisko bezskrzydłych aut”; tu wszechwładny policjant wygląda „jak świstak na kretowisku”, a podmiot-bohater utworu, obryzany „iskrzystą materią”, do policjanta-dyrygenta ulicznego ruchu zwraca się zgoła bezceremonialnie:

M'sieur! Zasadź pestkę skaczącą w świstawce!  
Tylko gwóźdź wykiełkował na jezdni...  
Dym, pęd benzyny, nim rozwinął się, zwiądl,  
Obtłuczony gradem kamienic.

To tu złoty pęd pędzi noc triumfalną.

Patrzę, kiedy wiersz przemieni się w racę<sup>111</sup>.

Poeta pisał w *Linii i gwarze*, że każde doświadczenie ludzkie może być impulsem do napisania wiersza lirycznego. Ani jego poezji, ani poezji innych awangardzistów nie da się sprowadzić do jednej dominanty. Każdy utwór, wartościowy i oryginalny, okazuje się grą różnych, sprzecznych dominant. Nycz sądzi inaczej, co w rezultacie daje kolejne napięcie:

ALBO (PRZYBOŚ)  
wielość impulsów  
wiele dominant

ALBO (NYCZ)  
jeden impuls  
jedna dominanta

<sup>110</sup> Porównanie wiersza do racy nie może być, jak chce Ryszard Nycz, uznane za kluczowe dla ostatniego okresu twórczości poety, ponieważ jest o prawie 30 lat wcześniejsze (1938) niż *Sens poetycki* (1967).

<sup>111</sup> J. Przyboś, *Sytuacje liryczne*, s. 86.

Na marginesie zauważmy, że z manifestów, artykułów i wierszy Przybosia dałoby się wynotować niemało innych metafor, metonimii, peryfraz „definiujących” obrazowo poezję, liryzm („poryw ku wszechludzkiemu szczęściu”), poemat czy wiersz, przy czym często byt, do którego wiersz jest porównany (remat metafory), pozostaje zasugerowany, nienazwany:

TEMAT	REMAT
„poemat”	„Jak zatoczyć poemat na kołach?” „jak udźwignę poemat ja, który zamiast skrzydeł mam tylko powieki...”
„wiersz”	„Od tygodnia noszę od ściany do ściany wzruszenie, wiersz-niemowlę” „na kawałku ojcowizny wiersz najlepiej się udał” „Wiersz robi się z własnej skóry” „w wierszu przełożonym na twe serce” „Rąbnąć terroretyków tym wierszem jak szablą!” „Ten wiersz po latach urósł, piołun na tajnym grobie” „czuję rytm tego wiersza, elektrokardiogram słów” „w rymujące się aleje w jeden dwuwiersz drzewa” „I ty – gdy spadając z obłoków słuchasz tego, z czego są wiersze”

Żadna z wynotowanych tu metafor poematu/wiersza (w dziele Przybosia jest ich znacznie więcej!) nie miała w intencji poety charakteru jedynie trafnej, dogmatycznej, sztywnej „definicji”. Na jakiej podstawie tylko „racy” Ryszard Nycz nadał taki status? Na to pytanie w jego tekście próżno szukać odpowiedzi.

Niekiedy jednak odwrócenie hierarchii ważności wyznaczników awangardyzmu – w polemice z wcześniejszymi rozpoznaniem – okazuje się dlatego cenne, że znajduje w tekstach potwierdzenie lub przynajmniej mocne prawdopodobieństwo czytania „pod prąd”. Odnosi się to zwłaszcza do doktryny Peipera, który bywał w szych realiza-

cjach artystycznych – powiada Joanna Grądział-Wójcik – „sprzecznościowy”, m.in. gdy bezcielesnym abstraktem przeciwstawiał – postrzegana zmysłowo – cielesność świata ludzi i rzeczy<sup>112</sup>.

W kręgu rozrzuconych wyznaczników awangardowej poetyki pojawiają się nie tylko głosy dotyczące pierwszej awangardy. Trzeba odnotować także coraz to inne koncepty kolejnych awangard: drugiej (Józef Czechowicz, Marian Czuchnowski, Stefan Flukowski) oraz trzeciej, powojennej (Franciszka i Stefan Themersonowie). Poprzestańmy na wskazaniu idei, która przeciwstawia się wszystkim wcześniejszym awangardowym hierarchiom, budowanym, łącznie z propozycją Nycza, na gruncie metafory. Właśnie metaforyczność monologu lirycznego przekreśla od podstaw Stefana Themersona idea „poezji semantycznej”, co prawda wzięta w cudzysłów, ale praktykowana w jego dziełach. „Zadaniem Poezji Semantycznej [...] jest kieżnać słowa, które tak się upoetyczniły, że już w nich żadnego znaczenia nie ma – i tłumaczyć je na taki język, który by im pierwotne znaczenie przywrócił i smak dał nowy”<sup>113</sup>. Ewa Kraskowska dostrzega w tym reakcję na wołanie o „jedyność i prawdziwość” słów w *Kwiatach polskich* Juliana Tuwima, aliści słowa bałamutne, których boi się Tuwim, nie przez poetów zostały zmienione, jeno przez politycznych „krętaczy”. Sprzymierzeńcami Themersona w jego artystycznej (nie ideologicznej) walce o oczyszczenie mowy poetyckiej z polisemii byli (preawangardziści) futuryści<sup>114</sup>, Anatol Stern jako autor eseju *Głód jednoznaczności*, a wcześniej Bruno Jasiński, który w odzie *Do futurystów* nakazywał przyjaciołom-poetom „wydrzeć z lawy metafor / twarz / rysującą się / Świata”<sup>115</sup>. Znowu mamy antynomię:

<sup>112</sup> J. Grądział-Wójcik, op. cit.

<sup>113</sup> Cyt. za: E. Kraskowska, *Stefana Themersona alfabet awangardy*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz i A. Stankowska, Poznań 2007, s. 400.

<sup>114</sup> Od początku jedni bronili granicy i różnicy między awangardą a futuryzmem (Peiper, Przyboś), inni zwracali uwagę na bliskość lub wręcz tożsamość obu szkół, np. K. Irzykowski, *Awangardzistom utarcie nosa*, w: idem, *Pisma rozproszone*, red. A. Lam, t. 2: 1923–1931, Kraków 1999, s. 37–41.

<sup>115</sup> B. Jasiński, op. cit., s. 54.

ALBO (AWANGARDA)      ALBO (JASIEŃSKI, WAT, THEMERSON)  
 poezja wieloznaczności    poezja jednoznaczności

### Krąg trzeci: rozrzucenie czasoprzestrzeni

Im rozleglejsze konteksty przywołujemy dla odczytania dzieł polskiej awangardy poetyckiej XX w., tym bezkresniej rozszerzają się jej horyzonty. Czasoprzestrzenne „rozrzucenie” awangardy dzieje się dwójako: synchronicznie i diachronicznie. Z jednej strony coraz więcej miejsc wspólnych uobecnia się w dorobku Peipera, Przybosia, Ważyka, Czechowicza, Czuchnowskiego, Flukowskiego oraz w sukcesywnie przyswajanych kulturze rodzimej, tłumaczonych lub stanowiących przedmiot studiów komparatystycznych<sup>116</sup> utworach autorów dzieł obcojęzycznych, nieznanymi lub niedokładnie znanymi awangardzistom polskim, acz pisujących w tym samym czasie<sup>117</sup>, jak Michaił Seipel (w porewolucyjnej Czuwaszji)<sup>118</sup>, Pablo Neruda (w Chile).

Z drugiej strony polska awangarda XX w. znajduje swoje przedłużenia w przeszłości i w przyszłości literatury rodzimej. Stopniowo redukując nastawienie antytradycjonalistyczne, coraz jawniej kontynuuje wybrane modele literatury minionej, a jej antenatami stają się Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid. A jednocześnie, z biegiem lat, sama bywa źródłem inspiracji dla pojedynczych nawiązań<sup>119</sup>, reminiscencji, parafraz, odwróceń w twórczości Mariana Jachimowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Zbigniewa Bieńkowskiego, Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza, Tadeusza Róże-

<sup>116</sup> Zob. P. Winczer, *Súvislosti v čase a priestore: básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo; (Čechy, Slovensko, Poľsko)*, Bratislava 2000.

<sup>117</sup> Niekiedy – w tej samej przestrzeni geopolitycznej, lecz w innym języku, zob. *Warszawska awangarda jidysz*, red. Karolina Szymaniak, Gdańsk 2005.

<sup>118</sup> Zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystki*, wyd. 3, Poznań 2011, s. 253–280.

<sup>119</sup> Zob. na ten temat: M. Delaperrière, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, w: eadem, op. cit., s. 53–70; A. Skrendo, *Przyboś i Różewicz. Paralela*; K. Krasoń, *Echa poezji Przybosia w „Żywych wymiarach” Karpowicza*; A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*.

wicza, Krystyny Miłobędzkiej, Bogusławy Latawiec, Ryszarda Krynickiego, Stanisława Barańczaka.

Oto przykład: HIPERBOLA ENUMERACYJNA (tak proponuję nazywać model kojarzący się, niemal podręcznikowo, z poezją Peipera, aktywny i modyfikowany w jego *Żyle, Nodze, Latarniach, Footballu*). Hiperbole enumeracyjne mają postać zwielokrotnionych metafor, w których jeden byt centralny, skupiający na sobie uwagę podmiotu, czyli jeden TEMAT zostaje ukazywany przy pomocy wielu następujących po sobie i niepozostających ze sobą w jakimkolwiek związku logicznym lub przyczynowo-skutkowym REMATÓW. W wierszu *Football*<sup>120</sup> tematem jest (jak się na początku wydaje) ptak, osaczony mnogością rematów. Modelowo wygląda to tak:

TEMAT	REMAT
ptak	latarnia
	łuk
	spizarnia
	światło
	zdanie
	kreska
	wodospad
	rozkaz
	kreska
	bułka

Ale to tylko punkt wyjścia, statyczna matryca. W utworze Peipera każdy kolejny remat zostaje poddany dalszej, brawurowej metaforyzacji, stając się tematem dla nowych rematów, np.:

TEMAT	REMAT
latarnia	ciekła
łuk	szeroko wykreślony biodrem najpiękniejszej kobiety
zdanie	z wiśni
rozkaz	czerwony radości w błękitnym cyrku

<sup>120</sup> T. Peiper, *Pisma wybrane*, s. 297.

Następna komplikacja: tytuł wiersza sugeruje, że ptak nie jest ptakiem, lecz futbolową „piłką dzielnie kopniętą”, a więc tematem powinna być piłka, a rematem ptak, lecz być może chodzi jednak o lot ptaka, a zarówno piłka, jak i tytułowy *football* są jego rematami. Czyli:

TEMAT	REMAT
ptak	piłka
piłka	ptak

ODWRACALNOŚĆ TEMATU I REMATU wydaje się uzasadniona, tym bardziej że w niektórych nowszych odczytaniach, napromienionych wrażliwością z kręgu *gender studies*, zarówno ptak, jak i piłka są traktowane jako eufemistyczne rematy męskiego organu, nazywanego tkliwie w potocznej polszczyźnie ptakiem albo ptaszkiem.

Peiperowy model wiersza-metafory (wielopiętrowej i odwracalnej) nie jest w dziejach polskiej sztuki słowa całkowitym *novum*. Jego wcześniejsze projekty znamy z praktyk barokowych, operujących chwytem hiperboli enumeracyjnej. Zastanawiające, że autor barokowy na tle awangardy okazuje się budowniczym światów wcale schludnych, symetrycznych, rozplanowanych z umiarem. Dzieje się tak w wierszu Daniela Naborowskiego *Na oczy królowny angielskiej, która była za Fryderykiem, falcgrafem reńskim, obranym królem czeskim*. Tu komplikację, w istocie pozorną, wprowadzają nasamprzód rematy przeczące. Oczy królowny angielskiej to „Nie oczy, lecz pochodnie dwie nielitościwe, / Które palą na popiół serca nieszczęśliwe”<sup>121</sup>. Zarazem pochodnie to „Nie pochodnie, lecz gwiazdy, których jasne zorze / Błagają nagłym wiatrem rozgniewane morze”; gwiazdy to nie gwiazdy itp. W rezultacie wszystkie, wzajem sobie przeczące rematy, zebrane w jednym wersie w zakończeniu barokowego utworu, zostają ze sobą zrównane – jako równie trafne, równie urodziwe metafory „oczu”.

<sup>121</sup> D. Naborowski, *Na oczy królowny angielskiej, która była za Fryderykiem, falcgrafem reńskim, obranym królem czeskim*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, red. A. Vincenz i M. Malicki, Wrocław 1989, s. 125.

TEMAT	REMAT
oczy	pochodnie, gwiazdy, słońca, nieba i bogowie

Opisywany tu model wiersza-metafory ma swoje kontynuacje oraz przetworzenia w utworach późniejszych niż *Football* czy *Latarnie*. Znajdujemy je m.in. w powojennej twórczości Tymoteusza Karpowicza i Stanisława Barańczaka. I tu również niektóre dawne reguły bywają wznawiane, inne ulegają modyfikacjom. Wiersz Barańczaka, choć późniejszy, przeczytajmy najpierw, gdyż jest mniej zawiły niż wiersz Karpowicza. U Barańczaka tytułowy temat – pajęczynę – definiują enumeracje osobnych, acz metaforycznie spokrewnionych, nie „dziwiących się sobie” obrazów<sup>122</sup>. Wygląda to tak:

TEMAT  
pajęczyna

REMAT  
jest żaglem rozpiętym od liścia do liścia,  
sitem świtu (więc rymujemy,  
póki czas), strzechą,  
która cedzi gwiazdy w noc sierpniową (bo  
jutro już), zimowym  
wzrokiem (nie będzie nas) na szybie;

nagle:

rozczapierzona dłoń, którą dano ci w twarz;  
koło, na którym cię łamano; tarcza  
strzelnicza z twoją zgarbioną sylwetką;  
kręgi na wodzie, w której utonąłeś;  
twój splot słoneczny, rozjarzony  
ból; celownik w samolocie,  
pikującym nad drogą, gdzie, pośród uchodźców,  
osłaniasz głowę rękami; szyba  
z siecią pęknięć, gdzie były twoje oczy

<sup>122</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 79.



Barańczak, wzorem autora *Footballu*, tytułowy temat traktuje jak zagadkę, bo nie o pajęczynę tu chodzi, lecz o śmierć (o peryfrazę śmierci). Na marginesie: utajonym cytatem z Peipera, z jego wiersza *Że*, jest sformułowanie „cedzi gwiazdy”.

Z kolei w *Nożu*<sup>123</sup> Karpowicza chwyt hiperboli enumeracyjnej obejmuje pierwszą część tekstu, przy czym już w punkcie wyjścia temat okazuje się problematyczny, nie jest nim bowiem ani nóż, ani synekdocha noża – jego grzbiet, lecz byt metafizyczny: „piękno grzbietu noża”.

TEMAT:

piękno grzbietu noża

REMAT:

chłodny szkielet po którym pną się magnetyczne kwiaty  
 grzbiet krwawej przygody grzbiet obiadu grzbiet ostrużyn  
 ścięgnio błękitu pasmo mechanizmu codziennego dnia  
 możliwości przebicia nieważkiej przesłony bielma  
 rozciągniętej między naszą kuchnią a Ameryką Łacińską  
 konstelacje baranów konstelacje befsztyków układy pięknych dusz  
 które przybrały kształty pomidorów  
 wąskie wyobrażenie głodu stężały strumyczek płaczu  
 źrenica wyciągnięta ku kromce chleba  
 język o jednym wyrazie bełkot stalowy  
 zapowiedź martwej lawiny rozpruwającej pierś ziemi

Osobliwością nagromadzenia i rozwirowania rematów w wierszu Karpowicza są gwałtowne, zaskakujące, poddawane zmiennym regułom przenikania rzeczy i pojęć, bytów materialnych i niematerialnych. Z jednej strony jest to świat kuchni, obiadu, ostrużyn, befsztyków, pomidorów, z drugiej wymykające się wizualizacji zdarzenia, jak „krwawa przygoda”, lub projekcje zdarzeń, jak „możliwość przebicia”, „wąskie wyobrażenie głodu”. Równoległe napięcia tworzą się pomiędzy małym a ogromnym, litotą a hiperbolą, „naszą kuch-

<sup>123</sup> T. Karpowicz, *Dziela zebrane*, t. 1, Wrocław 2011, s. 127.

nią” a „Ameryką Łacińską”, „kromką chleba” a „martwą lawiną rozpruwającą pierś ziemi”. Czy centralny temat tego wiersza-metafory, owo „piękno grzbietu noża”, uwyrażnia się w zawrotnym planetarium zdarzeń, czy – odwrotnie – wymyka się kolejnym definicjom? Oto jest pytanie – najważniejsze w zaprojektowanym przez autora scenariuszu lektury *Noża*.

Jak wielkie owe „rozzucenia” awangardowej nomenklatury, poetyki, a wreszcie jej czasoprzestrzeni powodują spustoszenia? Moim zdaniem niewielkie, epizodyczne. Każde z omówionych tu „rozzuceń” ma charakter modalny, dotyczy sposobów, metod, zabiegów taktycznych, które okazują się nie tylko różne, ale i sprzeczne, są ponadto modelami przenośnymi poprzez czasy i przestrzenie historycznoliterackie. Rozzuceniu nie podlegają pryncypia awangardowej strategii. „Nieubłagany nakaz nowatorstwa” (sformułowanie Przybosa) można spełniać na różne sposoby. Lecz sam nakaz pozostaje wieczyście aktualny i nieodmiennie atrakcyjny, nic jak dotąd – w praktyce pisarskiej! – nie zdołało go odwołać ani unieważnić.

## Strukturalizm powrotny

Przełomy w humanistyce nie należą do rzadkości. Od początku XX w. ich hipertrofia jest kłopotliwym dylematem – a może urodą? – aktywności duchowej człowieka. „Śnił mi się wyraz *jełom*. Miało to znaczyć, że jakiś *jełop* przeżywa – czy robi sobie – *przełom*. Oh, nasze jełomy!” – szydził dawno temu Karol Irzykowski. Dziś wyraz PRZEŁOM ustępuje miejsca ZWROTOWI. Substytucje nazw wynikają z chęci odnowy słownika, lecz przede wszystkim są powodowane przez nadmiar inicjatyw metodologicznych, które – gdyby je wszystkie zaliczać do przełomowych – mogłyby zrodzić obraz iście apokaliptyczny. Jak często można łamać myślenie? zrywać ciągłość poznania? rujnować dorobek pokoleń? Rewolucyjna wrażliwość nowoczesności tolerowała takie widzenie dziejów; „poprawność polityczna” ponowoczesności zaleca łagodniejsze autokomentarze (co bynajmniej nie znaczy, że w praktyce obchodzi się z przeciwnikami łaskawiej niż rewolucyjna nowoczesność). W odróżnieniu od „przełomu” – „zwrot” brzmi lepiej, wydaje się bezkrawwy, „aksamitny”, nie przywodzi na myśl masakry, lecz manifestację pokojową.

### Zwroty, odwroty, powroty (metodologiczne)

Ogłoszono już zwrot antropologiczny, dramaturgiczny, etyczny, feministyczny, genderowy, interpretacyjny, intertekstualny, językowy, kulturowy (kulturalistyczny), lingwistyczny, narracyjny (narratywistyczny), retoryczny, performatywny, postmodernistyczny, postkolonialny, przekładoznawczy, ikoniczny, topograficzny, antystrukturalistyczny... Zapewne to nie wszystko, ale i tego wystarczy. Dominują nastawienia pozytywne, polegające na wskazaniu jedne-

go (z wielu) aspektów kultury, który uznaje się za godny szczególnej uwagi, rozstrzygający o znaczeniach i wartościach całej „reszty” badanej empirii, już to z uwagi na wcześniejsze przeoczenia roli danego aspektu, już to z powodu przeświadczenia o jego nieodmiernej dominacji w porządkach kultury w ogóle i literatury w szczególności.

Tak więc dla jednych wiedza o komunikacji literackiej powinna być ukierunkowana translologicznie, zgodnie z założeniem, że podstawowym nośnikiem kultury jest przekład<sup>1</sup>. Z kolei inni odkrywają w kulturze repertuar narracyjny; tu podstawowym nośnikiem komunikacji w przestrzeni kultury okazuje się narracja<sup>2</sup>. Jeszcze inne szkoły myślenia są nastawione na ekspresję doświadczeń związanych z płcią<sup>3</sup> (autorek/autorów i/lub bohaterk/bohaterów literackich dzieł). I tak dalej.

W zwrotach motywowanych pozytywnie wcale nie zawsze panuje tolerancja wobec kierunków konkurencyjnych. Z reguły czai się tu niebezpieczeństwo (lub błogosławieństwo) ukrytej negacji nastawień na inne aspekty kultury. Uznanie przekładu za podstawowy mechanizm komunikacji międzyludzkiej osłabia (a w sytuacjach ekstremalnych wręcz eliminuje) rolę twórczości oryginalnej. Jeżeli – zgodnie z hasłami zwrotu translologicznego – uznamy, że tłumaczami są „wszyscy”, nikt nie może stać się autorem. Nastawienie na narracyjność kultury, odwrotnie, inicjuje zmartwychwstanie autora oraz przywraca rangę oryginalnej wypowiedzi autorskiej, stawia jednak pod znakiem zapytania poznawcze funkcje tekstu (skoro „wszystko” jest narracją, nic nie może być ani prawdziwe, ani fałszywe; wszelkie sądy, nie tylko literackie, okazują się *quasi*-sądami). W ujęciach genderowych, eksponujących rolę płci jako czynnika determinującego nasze poczynania (świadome i nieświadome), upodrzędnia się lub anihiluje całkowicie wszelkie inne, w sposób bezpośredni niewynikające z płci, uwarunkowania oraz doświadczenia jednostki. Kwestionuje się (lub przemilcza) zwłaszcza te kręgi człowiecze-

<sup>1</sup> Zob. P. Torop, *Przekład całkowity*, w: P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, Gdańsk 2008.

<sup>2</sup> Zob.: *Narracja i tożsamość (I), narracje w kulturze oraz Narracja i tożsamość (II), antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.

<sup>3</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.

go doświadczenia, które są wspólne albo zgoła identyczne dla kobiet i mężczyzn.

### **Zwrot antystrukturalistyczny**

Pozycję osobną w tym potoku przemian, istotną dla poruszanych tutaj kwestii, zajmuje ZWROT ANTYSTRUKTURALISTYCZNY (jego nazwa jest nawiązaniem do przełomu antypozytywistycznego). Przedrostek „anty-” nie pozwala wywnioskować, o jakie wartości toczy się gra ani które aspekty wiedzy o kulturze literackiej są tu eksponowane jako najdonioślejsze. Negacja metod i postaw badawczych, unieważnienie leksykonów terminologicznych, dyskredytacja upodobań krasomówczych, a wreszcie odesłanie na przemiał całego dorobku strukturalizmu stanowi jedyny – wpisany w nazwę – cel tego przedsięwzięcia.

Spór ze strukturalizmem, równie skomplikowany jak sam strukturalizm, obejmuje wiele zakresów. Jedno z najpotężniejszych, a może zgoła najbardziej intensywne i głębokie źródło napięć – różnicujących badawcze postawy, określających kierunki myślenia o literaturze, a w rezultacie stymulujących techniki obcowania z sztuką słowa oraz retoryki dydaktyczno-polemiczne – stanowi tu literackość. I to jest powód, dla którego nie mogą być w tej książce pominięte konfrontacje strukturalizmu, poststrukturalizmu oraz (mniej lub bardziej ostentacyjnego) antystrukturalizmu.

### **Spór o wartościowanie**

„Język składa się z samych różnic”, miał powiedzieć w ferworze sporu z młodogramatyzmem Ferdinand de Saussure, a wierni słuchacze jego wykładów nie omieszkali skrzętnie zanotować, by w jakiś czas potem ogłosić drukiem to paradoksalne zdanie, jeden z niewielu wyimków z pism strukturalizmu powtarzanych dziś przez poststrukturalizm z atencją. To, co pierwotnie miało być figurą retoryki wykładowej, nie definicją, lecz ekspresją zmuszającą do zastano-

wienia, wytrąceniem z inercji, bywa obecnie cytowane jako myśl uskrzydlażąca dekonstrukcję. I choć w tej konkretnej sytuacji derridiańska akceptacja paradoksu de Saussure'a jest przykładem więzi przypadkowej i pozornej, a może i świadomie zmanipulowanej, to w paru innych obszarach, owszem, przetrwały istotne, wspólne dla obu kierunków przekonania. Jedno z takich przekonań, fundamentalnych dla orientacji strukturalistycznych i odnowionych w manifestach poststrukturalistów, odnosi się do wartościowania dzieł literackich. W obu kierunkach jest to daleko idąca ostrożność wobec ocen i werdyktów, ostrożność przeradzająca się nierzadko w odmowę tworzenia hierarchii talentów, poetyk, programów oraz ich realizacji pisarskich. Wszelako motywy tej postawy nie są tu identyczne. Strukturalizm opowiada się za wartościowaniem pojedynczych dzieł i rezygnuje z ocen paradygmatów czy systemów literackich, takich jak poetyka, konwencja, ideologia artystyczna, strategia pisarska etc. Natomiast post- czy też antystrukturalizm, odwrotnie, nie dopuszcza myśli o wartościowaniu pojedynczych tekstów, pozostawiając w tym obszarze czytelnikowi nie tylko pełną swobodę oceny, ale też niemalże samowolę odczytań, bez skrupułów natomiast osądza systemy, konwencje, poetyki etc., wielbiąc wszystko, co ponowoczesne, i degradując wszystko, co uchodzi za głos nowoczesności.

Dekonstrukcja derridiańska czy przyderridiańska nie jest zainteresowana komunikacyjną aksjologią literackich wzlotów i upadków, faktycznych ewolucji, historycznych przełomów, przemijających polemik. Nie wyrasta z doświadczeń sztuki słowa, ma za hetkę-pętelkę nawet „dekonstrukcyjne” tradycje piśmiennictwa artystycznego, czyli to, co pisarz sam w swoich dziełach skazuje na rozpad. Odrzuca zarówno indywidualne, jak i kolektywne (kształtujące się w kręgu pokoleń lub „izmów”) motywacje decyzji pisarskich: i konstrukcyjnych, i dekonstrukcyjnych.

Aksjologia zostaje tu zastąpiona ontologią: formułowaną w sposób nad wyraz ogólnikowy, zawile ozdobny i manifestacyjny mętny. Abstrakcyjną „odpowiedzialnością” za „obłudę”, panoszącą się na tekstowych obrzeżach w postaci drobnych a złośliwych „nierozstrzygalników”, nie ponoszą rzekomo ani użytkownicy mowy, ani

przedsiębrane przez nich środki ocalania i przekazywania sensów wprojektowanych w kompozycję wypowiedzi, ale – natura języka, który swej „niezbywalnej” hipokryzji nie traci pod wpływem historii ani nie zmienia się wskutek różnicowania się konwencji, nie słabnie zatem także w poszczególnych stylach osobniczych, jeżeli takowe w ogóle istnieją.

(Po co trudziliśmy się w czasach PRL nad zgłębieniem reguł nowomowy, skoro dziś każą nam wierzyć, że wszelka mowa jest i zawsze będzie nowomową?)

Zarazem spór o wartościowanie wykracza poza konfrontację strukturalizmu z poststrukturalizmem. Jest tak stary, jak refleksja literaturoznawcza. W czasach współczesnych odnawia się w dialogach między wszystkimi doktrynami badawczymi. Dylematy aksjologiczne zna szkoła badań marksistowskich, przy czym najciekawsze są tu pytania nie o literaturę postępową i wsteczną, skompromitowane w krytyce socrealistycznej, ale o relacje między wartościami formującymi się w ideologicznej nadbudowie epoki macierzystej danego utworu a tajemnicą jego trwania ponad kolejnymi epokami. Inną kwestią, podnoszoną przez marksistów, są kolizje między porządkami wartości, wyznawanymi przez autora, a wartościami wynikającymi z niekontrolowanego przez niego wpływu rzeczywistości społecznej na przedstawiony w jego dziełach obraz świata. Z kolei formalistyczne – wspomniane tu przy innej okazji – kryterium uniezwyklenia jako wyznacznika sztuki literackiej prowadzi do aksjologicznej taksonomii: dzieła, które korzystają z uniezwykleń już wypróbowanych lub nie są zdolne do własnej strategii uniezwykłej, ocenia się niżej niż artystyczne wynalazki. Nie jest wreszcie wolna od aksjologicznych niepokojów hermeneutyka: jej postulat koncentracji badań na literackich arcydziełach prowokuje do pytań o sposoby wyróżniania arcydzieła.

Podstawowy dylemat, wielokrotnie analizowany w teoriach wartościowania badawczego, jest dylematem *PODWÓJNEJ BIOGRAFII WIEDZY O LITERATURZE*. Gdy nasza dyscyplina pragnie usytuować się w obszarach nauki, a więc w systemie prawd uniwersalnych (lub długowiecznych przynajmniej), musi pogodzić się nie tylko z ograniczeniami danego momentu w historii, te bowiem są znane każdej

gałęzi wiedzy naukowej, ale z UZALEŻNIENIEM OD TEJ SAMEJ HISTORII, KTÓRA DETERMINUJE LITERATURĘ. Niekiedy mówi się w związku z tym o dwóch perspektywach poznania: zewnętrznej (czyli niezależnej od partykularnych interesów własnej epoki) i wewnętrznej (czyli sprzymierzonej z dążeniami swoich czasów). W perspektywie zewnętrznej wypowiedź badacza kształtuje się w planie metajęzyka kultury; perspektywa wewnętrzna nadaje tej samej wypowiedzi charakter sądu sformułowanego w jednym z wielu języków: obok języka poetyckiego, języka krytyki literackiej, ideologii itp.<sup>4</sup>

Rozwój wiedzy o literaturze w XX i XXI w., a zwłaszcza jej przeobrażenia w nurtach strukturalistycznych oddają pierwszeństwo perspektywie zewnętrznej. Dystans emocjonalny wobec przedmiotu poznania oraz nieingerencji w jego – jak by powiedział Witkacy – „takość, a nie inność”, to najzupełniej elementarne normy etyki naukowej. Najaktywniejsze w dawniejszych i nowszych mutacjach strukturalizmu dziedziny badań literackich, poetyka teoretyczna i historyczna, nie zajmują się wartościowaniem. Obszary ich zainteresowań pozostają poza oceną badacza. Znaczy to, że systemy porozumień literackich, konwencje pisarskie, style odbioru, wszelkie gramatyki komunikacji literackiej, jej paradygmaty – są dla strukturalisty przestrzeniami poszukiwań reguł funkcjonowania literatury, a tych nie dzieli się na „lepsze” i „gorsze”, „wyższe” i „niższe”, „wsteczne” i „postępowe” itp.

---

<sup>4</sup> Tę dwuaspektowość wiedzy humanistycznej dostrzega się nie tylko w doktrynach głoszących idee historyzmu, ale także w manifestach strukturalistycznych, czyli w metodologii pomawianej często o ahistoryzm. Oto stanowisko twórców szkoły tartuskiej: „Badania naukowe to nie tylko instrument poznania kultury, ale i obiekt wchodzący w jej skład. Teksty naukowe, choć funkcjonują jako metateksty kultury, mogą być rozpatrywane jednocześnie w charakterze jej tekstów. Z tego względu wszelka doniosła idea naukowa podlega badaniu zarówno jako wysiłek poznania kultury, jak i fakt jej życia, poprzez który uwidoczniają się generujące tę kulturę mechanizmy” (W. W. Iwanow, J. M. Łotman, A. M. Piatigorskij, W. N. Toporow, B. A. Uspienski, *Tiezisy k siemioticzieskomu izuczeniju kultur*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1973, s. 32). Poststrukturalizm zachodni lub krajowy (na zachodnim wzorowany) upomina się o to samo – bez świadomości, że powtarza wcześniejsze, a przede wszystkim KLASYCZNE tezy strukturalizmu wschodnioeuropejskiego.



Czymś nad wyraz niestosownym – powiada Janusz Sławiński – byłyby tu ewaluacje dotyczące dyrektyw gatunkowych, założeń systemu wersyfikacyjnego czy kategorii estetycznych<sup>5</sup>.

Zbyt dotkliwie w pamięci naszej dyscypliny utrwaliły się kompromitacje poprzedników, którzy usiłowali „naukowo” udowodnić wyższość rymu dokładnego nad asonansem, niewydolność kompozycji rozchwianych w stosunku do kompozycji harmonijnych<sup>6</sup> albo „niesłuszność” psychologizmu – wobec „jedynie słusznej” metody pisarstwa realistycznego. Przykłady powyższe mogłyby wszak sugerować, że w grę wchodzi wyłącznie przeoczenia wartości stylów awangardowych: przeoczenia, które przytrafiały się filologom o gustach konserwatywnych i purystycznych temperamentach. Otóż nie. Bo i uległość wobec impetów awangardyzmu nie daje gwarancji trafnej oceny badawczej. Awangarda nie traci prestiżu, gdy jest jawnie niesprawiedliwa i gdy niechęć do pewnych konwencji (np. do leksyki symbolistycznej) przenosi na twórczość pisarzy – uchylających się od nakazów awangardowości (np. na twórczość Bolesława Leśmiana). Badacz natomiast powinien rozumieć, że – jak zauważa Michał Głowiński:

W pewnym momencie [...] traci znaczenie fakt, że wielkie dzieło uchodziło wśród części swoich współczesnych za archaiczne, staroświeckie, paseistyczne<sup>7</sup>.

Badacze przyznający się do rodowodu strukturalistycznego, nastawieni na LITERACKOŚĆ LITERATURY, są zdania, iż wiedza o konwencjach powinna znaleźć się w centrum naszej dyscypliny, gdyż odstępuje od wartościowania. Natomiast rzeczniczy badań literackich

---

<sup>5</sup> J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 33.

<sup>6</sup> Zob. na ten temat S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 5–9.

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 9. Rozwijając tę myśl, Michał Głowiński dodaje w nawiasie: „jaki miłośnik Brahmsa dzisiaj pamięta, że na tle nowatorskich tendencji w muzyce II połowy XIX w. był on kompozytorem konserwatywnym?” (ibidem).

uprawianych jako historia idei lub egzegeza twórczości wybitnych jednostek są skłonni przyznać stylistyce, genologii, socjologii form artystycznych co najwyżej status nauk pomocniczych. Dokładnie z tych samych powodów: ponieważ w obrębie tych nauk nie uprawia się wartościowania. Powiada Maria Janion, że historia gatunków literackich podpada pod oskarżenie, iż

ginie w niej to właśnie, co stanowić winno o wiecznotrwałym zainteresowaniu literaturą, o którym decydują nie jej reguły, lecz jej znaczenia – tym cenniejsze, im mniej zacieśnione do „czystej literackości”<sup>8</sup>.

Odmowa wartościowania systemów i reguł sztuki słowa jest możliwa dopóty, dopóki respektuje się próbę usytuowania wiedzy o literaturze na zewnątrz kultury literackiej. Z chwilą gdy zaczynamy wartościować pisarskie dążenia oraz repertuary ich chwytów, umiejscawiamy się w wewnętrznej perspektywie: w historii. Wiedza o literaturze potrafi odnaleźć w sobie impulsy aksjologiczne, jeżeli zaakceptuje własną – historyczną – przemijalność. Jeżeli zrozumie własną przynależność do danego momentu w dziejach kultury człowieczej, a nawet, wężiej, do momentu w dziejach danej kultury narodowej. Na tym tle nabierają szczególnej mocy słowa (wypowiedziane przez Jerzego Ziomeka, a powtórzone przez Tomasza Burka), że „każde pokolenie musi mieć swoją historię literatury”<sup>9</sup>. Takie spętanie historią uzasadnia nie tylko celowość, ale i swoistą „naturalność” przedsięwzięć aksjologicznych. Historia w ogóle, a zatem i historia literatury, to bezustanna przemiana wartości. Cokolwiek wyodrębnia się w procesie historycznym – wyodrębnia się w nim jako wartość. W pewnym sensie można by powiedzieć, że AKSJOLOGIA JEST ONTOLOGIĄ HISTORII.

---

<sup>8</sup> M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1974, s. 208–209.

<sup>9</sup> J. Ziomek, *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976, s. 35. Zob. także T. Burek, *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?*, Warszawa 1979, s. 5 (maszynopis powielany).

## Przymusy aksjologiczne

Zarazem przecież – jest historia bezustannym napięciem wolności i zniewolenia, spontaniczności i przymusu. Otóż wartościowanie naukowe, w odróżnieniu od spontanicznego (zob. *Punkt wyjścia*) znajduje się bliżej działania przymusowego niż radosnej spontaniczności.

MUSIMY WARTOŚCIOWAĆ, BO...

– ten schemat wypowiedzi okazuje się uniwersalnym schematem retoryki optującej za wartościowaniem. Musimy wartościować, bo takie są oczekiwania czytelników. Musimy wartościować, bo takie są konieczności obcowania z nadmiarem dzieł literackich.

Wobec coraz hardziej przytłaczającego nas ilościowo spadku przeszłości – pisze Henryk Markiewicz – wobec ciągłego wzrostu bieżącej produkcji literackiej i jej międzynarodowego krążenia, i to w sytuacji, gdy rola książki w ogólnej konsumpcji dóbr kulturalnych się zmniejsza – problem wyboru, a więc wartościowania, staje się coraz to donioślejszy<sup>10</sup>.

Musimy wartościować, bo nawet wtedy, gdy nie ujawniamy naszych upodobań i resentymentów, wybór dzieł szczególnie eksponowanych w interpretacjach badawczych – inspirujących niekiedy całe teorie naukowe – jest sterowany przez współczesne nam wyobrażenia o wartości.

Musimy wartościować, bo w przekazach literaturoznawczych dominują leksykony i frazeologie mowy potocznej, a ta z natury rzezy faworyzuje sądy oceniające<sup>11</sup>.

Te wezwania aksjologiczne apelują do nowych, niezauważalnych w perspektywie zewnętrznej, doświadczeń naszego zawodu. Eksponują obywatelskie powinności badacza, przypominają o jego roli w edukacji narodowej. Rodzi się przeświadczenie, iż wiedza o litera-

<sup>10</sup> H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, w: idem, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 317.

<sup>11</sup> Zob. M. Głowiński, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki i W. Panas, Lublin 1986.

turze może uprawiać wartościowanie (konkurencyjne wobec krytyki, publicystyki, ideologii), musi jednak w tym celu zostać odpowiednio zorientowana lub wręcz zreorientowana. Obraz zawodu badacza rysuje się tu inaczej, mniej abstrakcyjnie, rzecz by można, mniej filozoficznie niż w perspektywie zewnętrznych, uniwersalnych norm naukowości. Staje się obrazem empirycznej, socjologicznie sfotografowanej codzienności. Nie jest jednolity, raczej – wielokrotny, co najmniej potrójny. Widzimy go w trzech ujęciach, w trzech obiegach informacji naukowej:

1. w obiegu specjalistycznym,
2. w obiegu dydaktycznym,
3. w obiegu popularyzatorskim.

PRZYMUSY AKSJOLOGICZNE różnicują się w zależności od tego, w którym z trzech wyodrębnionych tu obiegów analizujemy ich funkcjonowanie. Ich podział ma charakter gradacyjny. Najpotężniejszą energią odznaczają się w obiegu trzecim: popularyzatorskim. Stanowią pierwszy warunek popularyzacji, która potrafi pozyskać odbiorcę o tyle, o ile okaże się jego udziałem w dialogu wartości. Presja wartościowania słabnie w obiegu drugim (dydaktycznym) i z trudem dociera do pierwszego – specjalistycznego. W każdym z tych obszarów idea wartościowania nie jest bynajmniej prostym, jednokierunkowym następstwem logicznego wynikania sądów, objawia się w postaci wewnętrznie zantagonizowanej. Poszczególne obiegi różnią się między sobą: koncepcją odbiorcy, koncepcją języka badawczego oraz stosunkiem tego, co żywiłowe, do tego, co instytucjonalne.

OBIEG POPULARYZATORSKI konstituuje się z myślą o odbiorcy-niefachowcu. Informacja naukowa jest tu kierowana do cudzych środowisk; ma na celu wyzwolenie żywiłowych uczestnictw w komunikacji literackiej, pragnie wszelako tymi uczestnictwami dyskretnie sterować. W tym obiegu partycypuje szereg innych instytucji i branż, wszystkie one (w Polsce) do niedawna<sup>12</sup> głosiły ideały ar-

---

<sup>12</sup> Sytuacja zmieniła się pod wpływem liberalizmu, który zadbał o legalizację celów komercyjnych. Być może jest tak, że spośród licznych „zwrotów” w kulturze najnowszej na najbaczniejszą uwagę zasługuje dziś ZWROT KOMERCJALISTYCZNY.

cyszalchetne, motywując – szczerze czy nieszczerze – własne poczynania nakazami literackiej edukacji narodowej, tzw. dalszego wzrostu poziomu kultury duchowej, i gdy to samo głosi badacz, gdy to samo mówimy my, nasz patos etyczny – w wielogłosie innych patosów – może być źle słyszalny. „W patosferze trudno oddychać” – napisał kiedyś Stanisław Jerzy Lec. Warto szukać odpowiedzi na pytanie o motywy pracy popularyzatorskiej (badacza, twórcy, krytyka, wydawcy, księgarza, polityka zawiadującego dystrybucją dzieł i nazwisk) na nieco niższych, partykularnych poziomach gry o przeżycie wartości. Badacz literatury popularyzuje nie literaturę samą, lecz własny do niej stosunek, własne podejście do aktów sztuki słowa. Kieruje na zewnątrz swego środowiska informację – tak czy inaczej – autotematyczną, ukazującą atrakcje poznawcze i estetyczne literatury rozumianej badawczo (co znaczy z reguły: demitologizująco). Uczy odwagi odbiorów krytycznych, które często rozbijają mity, np. mit nieskazitelnej oryginalności czy samorodności jakiegoś utworu albo mit pełnej zgodności między intencją autorską a sensem dzieła – czytelnym przez jego poetykę. Można by rzec, że pożądanym czytelnikiem prac popularyzatorskich to ktoś, kto uczy się cenić nie tylko zachwyty lekturowe, ale i prawdę zwątpienia. W tej perspektywie, dobrze znanej tradycjom wielu szkół badawczych, także strukturalistycznych, DEKONSTRUKCJA NIE JEST ŻADNĄ INNOWACJĄ, LECZ JEDYNIEM HUPERBOLĄ ODWIECZNEJ POSTAWY WĄTPIĄCEJ. Nie tylko więc w ostentacyjnych manifestach dekonstrukcji, ale i w przedsięwzięciach popularyzatorskich marksizmu, psychologii głębi, formalizmu, strukturalizmu, hermeneutyki, historii idei uwidacznia się owo – zapowiedziane tu wcześniej – pęknięcie aksjologii literaturoznawczej. Bezpośrednio formułowane oceny badacza, a one przecież mają być zwieńczeniem analizy wartościującej, okazują się już to stroniczne (gdy eksponuje się wartość utworu reprezentatywnego dla jakiejś szkoły pisarskiej, co często znaczy: najdogodniejszego do spektakularnej rekonstrukcji poetyki danej szkoły), już to różnią się od ocen krytyka literackiego tylko tym, że stoi za nimi autorytet znawcy lub instytucji akademickiej. Nadużywanie autorytetu staje się jednak zgodną na udział w mitotwórstwie kultury współczesnej (zwłaszcza gdy ów autorytet nie wynika z wcześniejszych sukcesów aksjologicz-

nych, lecz z zasług w zdobywaniu świadectw biograficznych, ustaleń edytorskich czy parametrów liczbowych wiersza sylabotonicznego).

Wartościowanie swoiście literaturoznawcze – w obiegu popularyzatorskim – ma charakter wartościowania pośredniego: projektującego zachowania odbiorcze. Najrzetelniej spełnia się w sztuce interpretacji uprawianej w sposób czytelny dla niefachowców. Demonstracja obfitości znaczeń utworu literackiego, odsłonięcie jego mechanizmów artystycznych, które nie redukują emocji, lecz wzbogacają je o nowe, niespodziewane wymiary, to są zadania wartościowania badawczego najważniejsze. Mogą one przeciwdziałać fałszom lekturowym, uproszczonym widzeniom świata – rodzącym nietolerancję i sycącym ciemnogrody (spontaniczne oraz budowane w celach indoktrynacyjnych); zależy to wszak w ostatecznym rachunku od tego, jak czytelnik będzie rozporządzał wzorami zachowania wobec wartości literatury artystycznej.

OBIEG DYDAKTYCZNY jest dialogiem znawców z przyszłymi znawcami. Tak na ogół traktujemy naszych studentów: jako badaczy *in spe*. Partykularne interesy wiedzy o literaturze odsłaniają się tu jeszcze wyraźniej niż w obiegu popularyzatorskim. Wewnętrzne zantagonizowanie procederów aksjologicznych staje się widoczne gołym okiem. Z jednej strony u podstaw wiedzy warunkującej spełnienie wymogów stawianych absolwentowi filologii jest kanon lektur, a więc wybór dzieł uznanych przez badaczy za najbardziej wartościowe. Absolwenta wyposażonego w kanon kierujemy w przestrzeń pozaśrodowiskową jako popularyzatora i obrońcę kanonu. Losy kanonu skłonni jesteśmy utożsamiać z losami kultury narodowej w ogóle. Lecz z drugiej strony obszar dydaktyczny jest obszarem instytucji, która nakłada na studenta określone obowiązki i przymusy. Otóż „przymus aksjologiczny” odnosi się wyłącznie do wiedzy o wartościach kanonu (egzekwujemy znajomość lektur, stawiamy stopnie za sprawność opisu, analizy, interpretacji, rekonstrukcji historycznoliterackiej), nie ogarnia natomiast „wiary” w wartości przez nas faworyzowane (nie stawiamy stopni za „lubienie” lub „nie lubienie” kanonu). Naprzeciw przymusu aksjologicznego znajduje się tu obowiązek tolerancji wobec cudzej wyobraźni, cudzej wrażliwości czytelniczej.

W OBIEGU SPECJALISTYCZNYM znawca komunikuje się ze społecznością znawców. W granicach autokomunikacji środowiskowej istnieje niezaprzeczalna potrzeba porozumienia co do wartości akceptowanych; takie porozumienie określa tożsamość wspólnoty badawczej. Wydawałoby się zatem logiczne, że rysuje się tu równocześnie linia porozumienia co do wartości negowanych. Lecz z tym są największe kłopoty. Pod wpływem semiotyki, z jej zachłanną ciekawością wszystkich bez wyjątku życiorysów znaku, pod wpływem socjologii form literackich – z jej programowym egalitaryzmem szanującym każdy styl odbioru, a w konsekwencji każde pisarskie nastawienie na którykolwiek ze stylów odbioru, wreszcie pod wpływem samej literatury, bezustannie nobilitującej teksty wyklęte i kody uznane wcześniej za niegodne sztuki, badacz nie potrafi orzec kategorycznie, iż ten oto tekst literacki jest pod każdym względem bezwartościowy...

Koniec i bomba,  
A kto czytał, ten trąba!

– jakież głębokie przemiany w badawczych normach oceny dokonały się w XX w., że oto bez drgnienia powiek skłonni jesteśmy dziś analizować ten sztubacki, głupawy wierszyk w planie literatury wybitnej! Bez trudu można sobie wyobrazić poważne rozprawy – wcale nie dla uciесnej parodii pisane – w których cytowane zakończenie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza będzie wyzwało wciąż nowe i nowe koncepty. A to jako sygnał delimitacyjny, a to jako skomplikowanie relacji osobowych (podmiotu czynności twórczych i narratora powieści), a to jako przypadek funkcji autotelicznej w prozie, która posługuje się mową związaną, a to jako chytre ubezwłasnowolnienie wirtualnego odbiorcy – w powiązaniu z czytaniem *Formy* i *Formą* czytania etc. Prawdopodobnie niejedyn hermeneuta znalazłby w tym dystychu kolejne potwierdzenie myśli Martina Heideggera, że żyjemy w „czasie zmarniałym”, a z kolei dekonstrukcjonista miałby w wyrazie „bomba” już to kolejny „dowód” na agresywny impet nietolerancyjnej nowoczesności, już to smakowity „nierozstrzygalnik”...

Czy należy powiedzieć zatem, że skoro dla znawcy pozytywnie wartościowe jest to, co powoduje poruszenie myśli naukowej, to nie da się o jakimkolwiek tekście z góry orzec, iż takich „poruszających” zdolności jest on całkowicie pozbawiony? Tak. Jedyna możliwość wyjątku od tej reguły to prawdopodobieństwo sytuacji, w której owo poruszenie myśli badawczej wynika z impulsów negatywnych, resp. uświadamianych jako negatywne, jest rezultatem rozczarowań, irytacji, buntów (przy czym nie chodzi o prywatne załamania samopoczucia znawcy, lecz o jego emocje profesjonalne).

### Badawcze normy stabilne

Pójdźmy tym tropem. W każdym momencie historii świadomość literacka badacza konstituuje się na podstawie zupełnie elementarnych przeświadczeń – określających tożsamość literatury. Przeświadczenia owe, po pierwsze, są wspólne dla wszystkich trzech wyróżnionych tu obiegów: popularyzatorskiego, dydaktycznego i specjalistycznego. Dają poczucie tożsamości zachowań literaturoznawczych – niezależnie od tego, w której z trzech ról uczoney występuje. Po drugie, przeświadczenia owe, wypowiedane w języku opisowym, aksjologicznie neutralnym, mają status aksjomatów, oczywistości ustabilizowanych w tradycji. W aspekcie formalnym są normami LITERACKIMI<sup>13</sup>; w aspekcie pragmatycznym – nie funkcjonują jako normy, gdyż wydaje się, że nie bywają naruszane nigdy. W odczuciu powszechnym uchodzą za uniwersalne i niezienne. Skoro jednak przyjęliśmy myślenie historyczne, powiedzmy raczej, że tożsamość poczynań badacza (w trzech przestrzeniach jego zawodu) warunkują NORMY STABILNE. Niektóre z nich pozostają poza wysłowieniem, tak bardzo banalne i żenujące byłoby „wyważanie otwartych drzwi” i tak absurdalnie brzmiałyby argumenty broniące oczywistości. Czyż

<sup>13</sup> Pojęcia „normy literackiej” używam zgodnie z koncepcją Jana Mukařovský'ego, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, w: idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 67–98.



poza jakimś dziełkiem groteskowym, przeznaczonym dla teatru absurdu, miałyby rację bytu twierdzenia, iż – dajmy na to – w komunikacji literackiej uczestniczą ludzie, a nie minerały i wyładowania atmosferyczne?

A przecież nie mniej dziwaczne konsekwencje miałyby próby podważenia takich np. pewników, jak to, że dla urzeczywistnienia aktu komunikacji międzyludzkiej niezbędny jest system znaków (wspólny dla nadawcy i odbiorcy), że konieczny jest także materialny i psychiczny kontakt między pisarzem a publicznością, że literatura bywa źródłem wielu swoistych zachowań i tekstów pochodnych, które w społeczności bez literatury byłyby nie do pomyślenia. Wizja kultury komunikującej się bez kodu lub bez kontaktu – może być co najwyżej zabawą w powiastce z kręgu *science fiction*. Do norm stabilnych, pozostających na poziomie deskrypcji badawczej, należą nadto jeszcze takie oto przeświadczenia: że utwór literacki konstryuuje się w języku; że konstryuuje się zawsze w języku czyimś – etnicznie określonym; że sensory utworu uobecniają się na tle tradycji narodowej (a zatem i sensory przekładu z języka obcego poszukują kontaktu z tradycją literatury tłumacza). I jeszcze: że utworem literackim nie nazwiemy tekstu bez nadawcy (nie jest nim zbiór wyrazów wyprodukowany przez maszynę); że literatura jest rezultatem twórczości; że cenzura jest zawsze i wszędzie przeszkodą w twórczości – i jeżeli śledzimy okaleczenia dokonane przez cenzurę, pragniemy dotrzeć do sensów utajonych przed cenzorskim okiem.

Naruszenie literackich norm stabilnych (ściślej: norm literackich – postrzeganych jako stabilne) przez uczestników życia literackiego jakiejś epoki wyzwała protesty, stając się dla badacza bodaj najsilniejszym impulsem aksjologicznym. Protestując przeciw takim naruszeniom, protestuje on w imię obrony tożsamości własnej dziedziny (o czym tutaj parokrotnie była mowa). W gruncie rzeczy jedyna ocena, jaka może pojawić się w naukowym języku literaturoznawstwa, i to ocena z gruntu negatywna, sprowadza się do konstatacji: **TO NIE JEST LITERATURA.**

Natychmiast trzeba zastrzec, że aksjologiczny wymiar takiego werdyktu nie jest obligatoryjny. Miewa on z reguły charakter czyisto deskryptywny, cel typologiczny, a w typologii zjawisk mowy nie

zakłada się, iżby coś, co do literatury nie należy, było z tego powodu skazane na „gorszość”. Z tego samego powodu zaliczenie tej czy innej grupy tekstów do repertuaru sztuki słowa pozostaje najczęściej w podobnym, aksjologicznie neutralnym, obszarze deskrypcji czy typologii. Sąd „to nie jest literatura” nabiera cech wypowiedzi oceniającej w sytuacji ekstraordynaryjnej, gdy mianowicie ktoś usiłuje wprowadzić do komunikacji literackiej teksty lub sposoby ich konstruowania, ewentualnie typy transmisji, które pozostają w jawnej opozycji do badawczych, literaturoznawczych norm stabilnych. Negatywne „ostrze” badawczego osądu będzie wówczas skierowane nie tyle przeciw danym tekstom lub generującym je mechanizmom, ile przeciw uzurpacji ich nadawców oraz popularyzatorów.

To nie jest literatura, to jest socjotechnika – mówi badacz o tekstach tendencyjnych, jednowymiarowych, ulotnych, korzystających z literackich technik w niektórych stanach napięć społecznych. To nie jest literatura, to jest czysty bełkot, powiada inny badacz, mając na uwadze twory językowe pozbawione (jego zdaniem) warstwy semantycznej. Zauważmy, że te dwa przykłady precyzyjnie wyznaczają terytorium dostępne dla naukowej aksjologii literaturoznawczej: w obu wypadkach poza granice sztuki literackiej są wydalane konstrukcje znaczeniowo miałkie lub zgoła bezznaczeniowe, przy czym ich semantyczne niedowłady wynikają z nadmiernej bliskości wobec mowy użytkowej lub z całkowitej komunikacyjnej bezużyteczności.

Łatwo podać przykłady badawczych pomyłek, odnoszących się zarówno do utworów zbyt „prostoliniijnych”, jak i potępianych za niezrozumiałstwo. Rzecz w tym, że im bardziej szczegółowych kwestii dotyczą badawcze oceny, tym wyraźniej uwidacznia się GRADACYJNY CHARAKTER NORM STABILNYCH. Pozostając w znacznym oddaleniu od konkretnych poetyk i stylistyk – mają większą gwarancję trwałości (choć jednocześnie relatywnie większą ogólność, a nawet ogólnikowość). Ich zakorzenienia w estetyce dzieła, w jego poetyce, stylistyce, genologii etc., czyli w historii form artystycznych, odwrotnie: osłabiają lub zgoła niweczą stabilność. W rezultacie badacz zmienia rolę, wypowiada się już nie jako znawca, ale jako krytyk, cenzor, czytelnik.

## Odwrót od literatury

Zdaje się, że pod tak sformułowanym PROGRAMEM NEGACJI GLOBALNEJ nikt jawnie się nie podpisał. A przecież w nagromadzeniu manifestów ponowoczesności bez trudu odnajdujemy świadectwa dyskredytacji najzupełniej podstawowych dziedzin wiedzy o literaturze: poetyki literatury (zastępowanej zapisem pojedynczych przebiegów lektury), interpretacji pojedynczego utworu (zastępowanej dekonstrukcją), teorii literatury (zastępowanej „antyteorią” lub „ogólną teorią wszystkiego”), historii literatury narodowej (zastępowanej komparatystyką lub wiedzą o kulturze), krytyki literackiej (zastępowanej krytyką krytyki). W tej perspektywie gubi swe pierwotne przeznaczenie także metodologia badań literackich, skoro dla takich badań nie znajduje się uzasadnień, a na jej miejsce (często pod jej szyldem) wprowadzane są dywagacje filozoficzne, częściej *quasi*-filozoficzne, inspirowane rozmaitymi fenomenami myśli ludzkiej, z literaturą powiązane luźno albo wcale<sup>14</sup>.

Odmianą najbardziej radykalną i nieprzejednaną ponowoczesnego wielogłosu metodologicznego stał się dekonstrukcjonizm. Dekonstrukcje fundamentalnych kategorii wiedzy o literaturze, czyli próby „unieważnienia” autora, dzieła, struktury, sensu, interpretacji zmierzają – wprost lub okrężnie – do dekonstrukcji (unieważnienia) literatury, a w konsekwencji do rozproszenia literaturoznawstwa pośród innych, równie amorficznie postrzeganych dziedzin, tak szeroko – na oścież – otwieranych, że w rezultacie niezdolnych do dialogów interdyscyplinarnych<sup>15</sup>. Z reguły polega to na zagmatwaniu („do ostatecznej głątwy”, rzekłby Witkacy) relacji antonimicznych tudzież autonomicznych między autorem a czytelnikiem, zmyśleniem a prawdą, językiem a metajęzykiem, oryginałem a przekładem, wreszcie – docelowo – między literaturą, nieliteraturą oraz paraliteraturą.

Czy kwestionowane w zwrocie antyliterackim fundamentalne kategorie wiedzy o literaturze, jak autor, dzieło, poetyka, prąd, hi-

---

<sup>14</sup> Szerzej o tym piszę w książce *Zuchwalstwa samoświadomości*, Lublin 2005, s. 256–298.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 367–368.

storia literatury, a wreszcie literatura oraz literackość, to są – wedle dekonstruktorów – kategorie puste? Są puste od zarania dziejów czy może takimi się stają, a jeżeli się stają, to z jakiej przyczyny i od którego momentu? Inaczej mówiąc, czy autora, utworu, poetyki tekstu, poetyki prądu, historii literatury, a wreszcie literatury jako rozpoznawalnego i suwerennego systemu komunikacji międzyludzkiej nigdy w dziejach ludzkości nie było, czy też nie ma od jakiegoś czasu? Było i było, ale się skończyło?

Odpowiedzi płynące z tych kręgów nie mogą być nie tylko jednobrzmiące, ale nawet wystarczająco czytelne. Faworyzowana jest tu bowiem RETORYKA SYTUACYJNA, polegająca albo na mnożeniu sądów arbitralnych, bez dowodu prawdy, często bez przykładu, albo odznaczająca się dominantą funkcji perswazyjnej, gdy argumentację racjonalną zastępują strumienie poetyzmów, błyskotek werbalnych, niedopowiedzeń, uników, grymasów, zawołań i odwołań, aż do demonstracji klasycznych błędnych kół czy paradoksów kłamcy. Trudno się zatem dziwić, że narzuca się niekiedy analogia między dekonstrukcją (stanowiącą twór liberalizmu) a nowomową (czyli językiem propagandy systemów totalitarnych)<sup>16</sup>.

Osobliwością prac sztandarowych, wyznaczających kierunki zwrotu antyliteraturoznawczego, osobliwością, dodajmy, utrudniającą polemikę racjonalną, jest celowa niejasność wywodu, kapryśna chwiejność dowodzenia, ostentacyjny brak konsekwencji, odwołania do zmieniających się „w biegu” kontekstów – mogą być nimi dowolne fragmenty dziejów myśli filozoficznej, epizody z biografii duchowej autora danej wypowiedzi (częste w wywodach Jacques’a Derridy), przypadkowe cytaty, fałszywe etymologie, odwrócenia przyczyny i skutku, semantyczno-frazeologiczne uwikłania kluczowego wyrazu, i to w najzupełniej dowolnie wskazanym języku, przy czym tego rodzaju chywy prestidigitatorskie dzieją się zarówno w planie terminologicznym, jak i logicznym, a nawet składniowym.

Dekonstrukcja próbuje unieważnić, a przynajmniej zatrzeć granice między wypowiedzią metaforyczną a niemetaforyczną. Pisząc

---

<sup>16</sup> Zob. W. Skalmowski, *Dekonstrukcjonizm literacki jako „nowomowa”*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 7–17.

w *Punkcie wyjścia* o metaforyce literaturoznawczej, przeciwstawia-  
łem jej, za Sławińskim, literaturoznawczą nomenklaturę. W tej per-  
spektywie nie miałoby sensu pytanie, czy metaforą literaturoznaw-  
czą może stać się „autor”, „podmiot”, „intencja”, „dzieło”, „poetyka  
dzieła”, „chwyt”, „sens”, „interpretacja”, sama „literatura” wreszcie.  
W normalnych warunkach komunikacyjnych wydaje się to niemoż-  
liwe, a zwłaszcza nieracjonalne. Ale w momentach zamętu – inicja-  
tywy tego typu bywają podejmowane ochoczo. Dzieje się tak dzisiaj  
w manifestach doktryn, które kwestionują fakt istnienia bytów ozna-  
czanych wspomnianymi terminami. Słysz się przecież dość często,  
iż byty owe należą do „metafizycznej” nierzeczywistości, przez po-  
myłkę lub skutek zmywy manipulatorów branej za rzeczywistość,  
w związku z czym ich puste nazwy odnoszą się wyłącznie do nicości –  
i w tym szczególnym sensie stają się „metaforami”.

Gdyby propagatorzy takiego myślenia postępowali konsekwent-  
nie, mielibyśmy do czynienia z przewrotem prowadzącym do likwi-  
dacji wiedzy o literaturze, nie tylko w wirtualnym świecie myśli, ale  
i w instytucjach życia akademickiego. Eliminując z języka znawców  
nazwy elementarnych składników oraz kontekstów literatury – wy-  
znawcy dekonstrukcji literaturoznawstwa przede wszystkim sami  
nie powinni się tymi nazwami posługiwać ani zajmować ich desy-  
gnatami, podobnie jak żadna z poważnych nauk, zajmująca się isto-  
tami żywymi, nie zwraca sobie głowy anatomią syren czy chimier,  
fizjologią strzyg czy krasnoludków, śmiertelnością centaurów czy  
psiołowców. Tymczasem słowa „literatura”, „autor”, „dzieło” etc.  
bynajmniej nie znikają z prac likwidatorów. W ich tekstach poja-  
wiają się one raz opatrzone ironicznym cudzysłowem, kiedy indziej  
bez sygnałów ostrzegawczych, jak gdyby „nic się nie stało”, i „nawet  
w mordę nikt nie dał nikomu” (by zacytować *Generała Barcza* Juliu-  
sza Kadena-Bandrowskiego). O cóż więc chodzi? Wygląda na to, że  
nie o spór merytoryczny, lecz o ROZRYWKĘ UMYŚLOWĄ, dość osobli-  
wie pojętą. W imię „zasady przyjemności”, uznawanej przez post-  
modernizm za wartość prymarną kultury, dyskurs naukowy staje się  
tutaj tworzywem towarzyskiej konwersacji.

To samo wypada zauważyć w kwestii metafor charakterystycz-  
nych dla retoryki ponowoczesnej, która w swych najgłośniejszych

wypowiedziach o literaturze odpowiada wszelkim wyznacznikom literaturoznawstwa emocyjnego. Oto w pracach „późnego” Rolanda Barthes’a przypisuje się tekstowi literackiemu zdolność do „rozwieżdzenia się”, „plenienia” i „łamania”. Komentując, a w zasadzie powtarzając „wdzięczne metafory” francuskiego semiologa, Ryszard Kazimierz Przybylski zamiast na interpretację racjonalną (do której nie nadają się te wyrażenia) decyduje się na jawnie arbitralne odróżnienie wizji oczywistych od nieoczywistych. Za oczywistość uznaje, że tekst może się rozwięźdzać oraz łamać, jak gdyby rozwięźdzenie i łamanie tekstu dało się obserwować na co dzień. Dopuszczalną, acz krótkotrwałą wątpliwość budzi natomiast plenie się tekstu. Aliści i tę wątpliwość mój młodszy kolega z Poznania natychmiast rozwiewa, bowiem – rozumuje – „jeśli tekst może się rozwięźdzać czy łamać, to może się również plenić”<sup>17</sup>.

Jakoż w kolejnych akapitach jego pewność okazuje się labilna. Nasamprzód postanawia wzmocnić poczucie oczywistości rozwięźdzenia się tekstu. Odwołuje się, co znamienne dla retoryki ponowoczesnej, nie do tematu, lecz do rematu metafory, zatem nie do doświadczeń obcowania z tekstem literackim, lecz z gwiazdami:

Rozwięźdzający tekst nie staje się wszak w procesie, lecz objawia. Dopada nas niby epifania. Nieoczekiwanie i gwałtownie. Jak wtedy, gdy w nocy wychodzimy przed dom pod niezachmurzone niebo. Po chwili, gdy oko przyzwyczai się już do ciemności – jest – w całej okazałości. Im dłużej zaś patrzymy, tym więcej, tym szczegółowiej widzimy.

Acz za chwilę rozwięźdzanie się tekstu, nie nieba, zostaje podważone jako „zbyt metaforyczne, zanadto zjawiskowe”. Wśród pewników ostaje się w końcu jedynie łamanie się tekstu.

To przestrzenne zmaterializowanie tekstu mogłoby się jednak komuś wydać zbyt metafizyczne, zanadto zjawiskowe. Być może dlatego posługujący się *S/Z* tą „wdzięczną metaforą” Barthes w kolejnym rozdziale mówi już o tekście połamany<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> R. K. Przybylski, *O (z)metaforyzowaniu pojęcia tekstu*, w: *Porwani przez przenośnię. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan i A. Kwiatkowska, Poznań 2001, s. 13.

<sup>18</sup> Ibidem.

Przybylski w swojej parafrazie nie opuszcza zaczarowanego kręgu semiotycznej baśni Barthes'a, zadowalając się streszczeniem myśli i pastiszem stylu. Lecz metaforyka ponowoczesna POTENCJALNIE wyzwala niekończące się potoki metafor analogicznie arbitralnych oraz wnioskowań podobnie pozornych. Baśń generuje baśń. Gdybym miał serio traktować twierdzenia, że „tekst może się rozgwieżdżać czy łamać”, a ponadto „może się plenić”, nic nie stałoby na przeszkodzie, by kontynuując tę grę, wyobrażać sobie tekst w innych sytuacjach, gdy np. zaczyna on zapuszczać korzenie, pączkować, oddychać, prątkować, pikować, a – zanurzony w nicości – traci na własnym znaczeniu tyle, ile wynosi nicość przez niego wchłonięta...

Poezja obfituje w podobne (auto)metafory. Pisałem już o tym w podrozdziale poświęconym awangardzie – gromadząc metaforyczne określenia poezji, wiersza, liryki w utworach Juliana Przybosa. Zwracałem uwagę na to, że w świecie poetyckim autora *Jaskółki* te abstrakcyjne pojęcia stają się obiektami licznych, brawurowych baśniowo-poetyckich wizualizacji, dodajmy – gwałtowniejszych niż to się dzieje z wyrazem „tekst” w *S/Z* Barthes'a. Lecz co wolno poecie, to niekoniecznie przystoi uczonemu. Liryka – zwłaszcza w dorobku takiego autora, jak Przyboś – nie podlega normom traktatu ani nawet bardziej kapryśnego niż traktat eseju. Jej zasady koherencji nie muszą w jakikolwiek sposób przypominać wykładu czy podręcznika – pojawiają się w innych miejscach wypowiedzi. Próżno by szukać reguł wynikania tam, gdzie „wiersz” – a tak się dzieje u Przybosa – bywa „niemowlęciem”, „racą”, rośliną uprawną „na kawałku ojcowizny” etc. Tutaj łączą się chwile liryczne, „sytuacje liryczne”, jak je nazywał poeta, a każda z tych i tym podobnych metafor ma jednorazowe poetyckie uzasadnienie w strukturach semantyczno-obrazowych pojedynczych utworów.

Skoro filozofowanie przypomina poezjowanie, to być może są to podobieństwa systemowe? I kto wie, czy nie należy uznać trafności sądu Derridy, że filozofia jest rodzajem pisarstwa, a pisarstwo jest rodzajem filozofii<sup>19</sup>. I tak, i nie. Filozofia swoje chwile poetyckich zbli-

---

<sup>19</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 30.

zeń i uniesień miewała także w przeszłości. Nierzadko artyzm mowy filozofującej widać gołym okiem (czytelnikom Johanna Gottlieba Fichtego, Friedricha Nietzschego czy – późnego – Ludwiga Wittgensteina nie trzeba zapewnień Derridy). Na tych samych „falach” języka „nadają” dziś dekonstrukcyjniści (Derrida, Jean Baudrillard, Tadeusz Ślawek). Stało się tak dlatego, że literatura, nim stanęła na nogi po „ukąszeniach” heglowskich i leninowskich, znów została wmiieszana w spór filozoficzny; na dobrą sprawę nie chodzi tu o nią, ale o jej wykorzystanie (czy „użycie”) jako sposobu na kryzys filozofii. Dzieje owego kryzysu najlapidarniej można opowiedzieć tak, iż filozofowie dawniej wyjaśniali świat, potem próbowali go zmieniać<sup>20</sup>, dziś ani go nie wyjaśniają, ani nie kształtują, lecz skupiają się głównie na własnym języku – w którym mieli odnaleźć podniety odnowicielskie, ale dokumentnie się w nim zagubili.

Nie jest to jednak reguła uniwersalna. Lektura wielu innych, jakże licznych traktatów, pisanych przez filozofów czy historyków filozofii, w niewielkim stopniu przypomina emocje wywoływane przez poemat liryczny czy powieść (niech za dowód wystarczą tu takie dzieła Leszka Kołakowskiego, jak *Jednostka i nieskończoność* czy *Główne nurty marksizmu*, a jeżeli i te książki nie przekonają wyznawców Derridy, niech zajrzą do filozoficznego „główniaka” Stanisława Ignacego Witkiewicza).

## Ogród rozkoszy prywatnych czy nowy instytucjonalizm?

Współczesne ruchy likwidatorskie, a osobliwie idee dekonstrukcyjne, zrodzone parę dziesiątków lat temu z doświadczeń innych niż polskie czy środkowoeuropejskie, obiektem krytyki uczyniły zarówno literaturoznawstwo akademickie, jak i jego odniesienia do twórczości pisarskiej, w istocie zaś – zakwestionowały istnienie samej literatury, proklamując zniesienie granic między obszarami artystycznych i nieartystycznych form komunikacji międzyludzkiej i od-

<sup>20</sup> „Filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, by go zmienić” (K. Marks, *Tezy o Feuerbachu*).



mieniając sensy pojęć fundamentalnych, tak by – coraz efektywniej gmatwane – wymykały się wszelkim poczynaniom interpretacyjnym, rekonstrukcyjnym i porządkującym rozległe obszary kultury. Tym, którzy poddali się presji tych ruchów, cóż pozostaje? – pytał Janusz Sławiński.

Pozostaje [...] tylko wyć z rozpacz, albo rozejrzeć się za grubym sznurkiem konopnym. Cokolwiek chciałoby się pochwycić, natychmiast umyka w nieokreśloność, przeistacza się w fantom, chowa się w nieobecności; najprostsze działania badawcze okazują się niewykonalne, nieprawomocne albo absurdalne; każde zadanie wydaje się ponad siły – obciążone monstrualną niemożnością jego podjęcia. Można by sądzić, że rozplynął się po prostu jakikolwiek przedmiot dociekań literaturoznawczych, że dyscyplina nasza roztrwonila wszelkie konstytuujące ją dotąd upewnienia poznawcze, że utraciła grunt, na którym się wspierała, a wraz z nim – rację bytu<sup>21</sup>.

Tej czarnej wizji, z maestrią zainscenizowanej, badacz przeciwstawił się natychmiast, powołując się na najzwyczajszą codzienność literaturoznawstwa akademickiego, które ani na moment nie zrezygnowało ze swoich stałych zadań i form wypowiedzi – badawczych, seminaryjnych, konferencyjnych, wydawniczych, popularyzatorskich, recenzenckich, towarzyszących dopuszczaniu młodszej kadry do kolejnych etapów przewodu doktorskiego czy habilitacyjnego etc.

Gdy patrzeć na teraźniejszą wiedzę o literaturze od strony jej powszednich zadań, rutyny podejmowanych zobowiązań i robót, może ona wydawać się instytucją osobliwie stabilną – uodpornioną na zagrażające jej zewsząd przełomy, przewroty, akty likwidacyjne czy nihilistyczne zamachy<sup>22</sup>.

Lecz zagrożenie destabilizacją wcale nie minęło. Codzienność życia umysłowego środowisk akademickich podlega dziś ostrym podziałom i polaryzacji konfliktowym.

---

<sup>21</sup> J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 85.

<sup>22</sup> Ibidem.

„Dekonstrukcja jest rozkoszą, *jouissance*, a rozkosz jest nieprzechodnia, samolubna, zamknięta w sobie”<sup>23</sup>. Zapewne jako fenomen AUTOKOMUNIKACJI dekonstrukcja może być właśnie tak przeżywana. Dlaczego jednak rozkosz miałaby być odczuwana jedynie w demontażu, a nie – na równych prawach – w tworzeniu? W gruncie rzeczy odnaleźlibyśmy ową „samolubną, nieprzechodnią błogość” we wszelkich fazach procesu myślenia, frenetycznych i depresyjnych, zastrzegając, że „radość pisania” konkuruje zwykle z przykrością pisania, odpowiedzią na lekturowe odurzenie bywa wyczerpanie, zachwytowi zagraża nuda, „skokowi barbarzyńcy, który poczuł Boga” (Julian Tuwim) – przeciwdziała „okłapnięcie z natchnień” (Miron Białoszewski); krótko mówiąc – i w tej dziedzinie, w punkcie wyjścia, obroną przed mistyfikacją okazuje się DIALEKTYKA NAPIĘĆ, ważna jako podstawa, gdyż pomiędzy biegunami rozkoszy i zniechęcenia mieści się całe spektrum emocji wszelakich. Zarazem z chwilą gdy proces twórczy zostaje zapisany i udostępniony ogółowi zainteresowanych, staje się faktem komunikacyjnym: cytowanym, reprodukowanym. Recepcja dokumentów dekonstrukcji, kształtujących zwrot antystrukturalistyczny, nie jest spod tych ogólnych praw komunikacji wyłączona. Nawiasem mówiąc, w manifestach zwrotu antystrukturalistycznego zarówno literatura, jak i literaturoznawstwo są nazywane instytucjami<sup>24</sup> (trzymającymi,  *nolens volens*, władzę).

<sup>23</sup> E. Kuźma, *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 203.

<sup>24</sup> „Literatura, by zaryzykować najogólniejsze sformułowanie, daje się dziś określić JEDYNIEM [wyróż. E. B.] JAKO ZINSTYTUCJONALIZOWANA SZTUKA WYPOWIADANIA LUDZKIEGO DOŚWIADCZENIA RZECZYWISTOŚCI – w całym jego zróżnicowaniu i specyfice” (R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Sporne i bezsporne problemy*, s. 360). To sformułowanie, stanowiące parafrazę słów Jacques’a Derridy, nazywającego literaturę instytucją, w której wszystko może zostać powiedziane, odnosi się w równym stopniu do literatury, jak i nieliteratury, trudno bowiem nie dostrzec specyfiki wypowiedziania ludzkiego doświadczenia rzeczywistości w encyklopediach, pracach mikrobiologów, studiach astronomów, w konstytucjach państw, książkach kucharskich, instrukcjach obsługi telefonów komórkowych, aż do rozrywek umysłowych i wulgarnych napisów na murach domów. Cytowane zdanie Ryszarda Nycza – owszem –

Dziś w instytucjach uniwersyteckiej polonistyki teksty dekonstrukcjonistów należą do lekturowego kanonu, ich nieznamość grozi studentowi „oblaniem” egzaminu, a nawet pożegnaniem ze studiami, co nijak się nie ma do uroków „nieprzechođniej, samolubnej, zamkniętej w sobie” rozkoszy.

Konflikt wyobraźni, wrażliwości, samopoczucia badaczy, zrazu traktowany jako rzecz gustu, wydarzenie jednostkowe, a nawet intymne, nieoczekiwane „nabrał mocy urzędowej”, przeniósł się z sal wykładowych i konferencyjnych<sup>25</sup> do urzędów zarządzających instytucjami, w których rozwija się literaturoznawstwo. Zaatakowane zostało najsłabsze ogniwo kultury literackiej – szkolna polonistyka (obiekt bezustannych interwencji ideologicznych w kolejnych przełomach i zawirowaniach historii narodowej), a ucierpiała najbardziej historia literatury jako fundament edukacji licealnej. Spowodowało to postępującą z roku na rok fragmentaryzację wiedzy o literaturze, jej rozdrobnienie na osobne wiązki tematyczne, bez wzajemnego rytmu wynikania, nie mówiąc o jakimkolwiek porządku wyższego rzędu. „Czytankowy” model wiedzy literackiej, obowiązujący w klasach wyższych szkoły podstawowej, okazał się „poprawnym politycznie” paradygmatem ponowoczesności, z jej upodobaniem do sylw i kolaży, z jej awersją do wszelkiej systematyki; ugruntowuje się on coraz pewniej nie tylko w gimnazjum, ale i w liceach. Nie dość na tym. Odzywają się głosy nawołujące do zainstalowania owego mo-

---

mogłoby się odnosić do literatury, gdyby: 1. zwrócić uwagę na opozycję między tym, co instytucjonalne, a tym, co w literaturze osobne, nieoczekiwane, „dzikie”; 2. wyeksponować napięcie między „zróznicowaniem ludzkiego doświadczenia rzeczywistości” a zróznicowaniem i specyfiką SZTUKI WYPOWIADANIA. Ale to by oznaczało powrót do dyskusji o literackości, czyli odwrót od zwrotu.

<sup>25</sup> A przecież w przestrzeniach konferencyjnych ten niepokój wcale nie znika, o czym świadczy choćby Zjazd Polonistów (Kraków, wrzesień 2004) i otwierające obrady plenarne referaty Włodzimierza Boleckiego (*Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska et al., t. 1, Kraków 2005, s. 3–14) i Ryszarda Nycza (*O przedmiocie studiów literackich – dziś*, w: *Polonistyka w przebudowie*, s. 15–27).

delu (rodem z dawnej szkoły podstawowej) w programach polonistyki uniwersyteckiej. I to już się dzieje<sup>26</sup>.

Rzecznicy odwrotu od literaturoznawstwa nie chcą dla własnych poczynań statusu obiektywnej nauki, upatrując w niej zamachu na wolność. Któż ma prawo do ustalania kryteriów obiektywnej prawdy naukowej? – pytają. Jakie to instancje – z jakiej racji? – miałyby zostać obdarzone przywilejem wydawania nakazów lub zaleceń w kwestiach badawczych, metodycznych, metodologicznych? Retoryczność tych często powtarzanych pytań trafia na podatny grunt psychologiczny, rozbudzając – podobnie jak to czynią partie polityczne – żale populistyczne. Gdy się jednak wnikliwiej wczytamy w proklamacje antyliteraturoznawcze, znajdziemy w nich wcale liczne zalecenia, polecenia, nakazy – z reguły, co znamienne, nieuzasadnione, apodyktyczne *par excellence*.

W *Tekstowym świecie* Ryszarda Nycza, stanowiącym jedno z pierwszych polskich powiadomień o zachodnim poststrukturalizmie i postmodernizmie, znajdujemy liczne – nieodległe od retoryki rozkazodawczej – generalizacje. Z niektórymi uroszczeniami dekonstrukcjonistycznych sądów generalizujących Nycz polemizuje. Lecz bywa, że pozostawia bez zastrzeżeń takie wypowiedzi, które w samym sposobie formułowania, w słowach typu: „każdy”, „żaden”, „nic”, „wszystko”, pretendują do bezwyjątkowych, uniwersalnych prawd. Na przykład „błądność czy dewiacyjność każdego odczy-

<sup>26</sup> Szkolna polonistyka już się z historią literatury niemal w stu procentach rozprawiła. Czy taki sam los ma spotkać inne dziedziny literaturoznawcze: teorię, poetykę, interpretację? Przeciw „tyraniu” tych dyscyplin, niszczących ponoć lekturowe satysfakcje, czyli absolutną swobodę wyboru sposobu obcowania z dziełem literackim, protestuje Michał Paweł Markowski w artykule pt. *Interpretacja i literatura*, w: *Sporne i bezsporne problemy*, s. 405. (Zob. tego samego autora *Nieswój po swoje*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 241–246). Jego zdaniem jedyną postacią interpretacji, którą można zaakceptować, jest „możliwością sformułowania dowolnej wypowiedzi na temat innej wypowiedzi” (idem, *Interpretacja i literatura*, s. 396). Niestety, w tym poprawnym politycznie zdaniu (wolność ponad wszystko!) gorzej przedstawia się jego poprawność logiczna. Albo dana wypowiedź jest rzeczywiście „dowolna”, w takim razie nie może być wypowiedzią ograniczoną przez inną wypowiedź (ani cokolwiek innego), albo jest wypowiedzią „na temat innej wypowiedzi”, co oznacza ograniczenie, czyli faktyczną utratę upragnionej dowolności.

tania”<sup>27</sup>, „każde odczytanie jest nieodczytaniem”<sup>28</sup>, „nie ma nic poza tekstem”<sup>29</sup> etc. Tym razem, rzecz jasna, nie pojawia się pytanie, kto tu komu daje prawo do głoszenia takich werdyktów. Prywatna rozkosz dekonstrukcjonisty uzyskuje status szczęśliwości instytucjonalnej.

„Granice mojego świata są granicami mojego języka” – pisał Ludwig Wittgenstein. W jego czasach ten aforyzm miał jeszcze świeżość i moc inspirującą<sup>30</sup>. W czasach Derridy to samo przesłanie znaczy już tylko tyle, że granice języka stały się murami granicznymi filozofii uwięzionej w samej sobie, pozbawionej zdolności do kontrolowania napięć między światem doświadczanym w całej złożoności ludzkiej egzystencji a opowieściami („narracjami”) nie wiadomo o czym; owe bezprzedmiotowe, atematyczne lub w najlepszym razie samotematyczne narracje filozofia zaczęła traktować jako zdolne jedynie do produkowania kolejnych narracji – w nieskończoność. W zakłętym kręgu „tekstowego świata” motto do *Rewizora* Mikołaja Gogola, wypożyczone z zasobów mądrości ludowej, „Nie sarkaj na zwierciadło, kiedy gęba szpetna”<sup>31</sup>, musi być dla wyznawcy idei dekonstrukcyjnych całkowicie niezrozumiałe. Dekonstrukcyjniści „wiedzą”, że tak naprawdę żadnej gęby nie ma, jest tylko lustro, które zgodnie z własnym, niepojętym widzimisię „stwarza” gębę<sup>32</sup>...

Jednym z najczęściej podnoszonych argumentów w tych teoriach jest niemimetyczny czy niereferencjalny charakter całego ję-

<sup>27</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, s. 20.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>30</sup> Nowe, oryginalne spojrzenie na myśl Wittgensteinowską znajdziemy w studium Feliksa Przybyłaka *Inskrypcje ulotności. Przemiany w polu tworzenia*, Wrocław 2002.

<sup>31</sup> W oryginale: „Na zierkało niecza peniat’, koli roża kriwa” (N. W. Gogol, *Sobranije soczinenij*, t. 4, Moskwa 1949, s. 6). Polski odpowiednik tego przysłowia podaję według: R. Stypuła, *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Warszawa 1974, s. 132.

<sup>32</sup> Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 175–177. (Baudrillard posługuje się metaforą mapy zrośniętej z terenem, który ona sama sobie wyznaczyła. Ten urodziwy obraz znalazł u Borgesa, ale czy sam po takiej mapie kiedykolwiek w swoim życiu chodził?). Z najnowszych refleksji z tego kręgu na uwagę zasługuje Andrzeja Niewiadomskiego *Mapa. Prolegomena*, Lublin 2012.

zyka, a nie tylko językowych tworów literackich. To, co znamy z literatury, znamy także z form, których do literatury się nie zalicza. Kreacyjne, fikcyjotwórcze, wreszcie figuratywne osobliwości (energie) dzieła literackiego, mające służyć jego odróżnieniu od innych form komunikacji słownej, zostają tym sposobem zakwestionowane. Oto i powód, twierdzą wątpiący w suwerenność fenomenu zwanego „literaturą”, iż żaden twór werbalny nie odnosi się do otaczającego nas świata, jeno ów świat kreuje, a że wszelkie słowa w identyczny sposób „nami mówią”, wszelkie w praktyce komunikacyjnej podlegają któremuś z „dyskursów”, wszelkie układają się w „narrację”, a swe znaczenia określają tylko i wyłącznie wobec bytów językowych czy tekstowych, czyli „intertekstualnie”, a skoro literatura także jest „dyskursem”, „narracją” oraz „intertekstem”, nie ma ani szans, ani konieczności, by odróżniać ją od innych „mgławic” słownych.

### Dekonstrukcja? – Raczej eksperyment

Gdyby „dekonstrukcję” pojmować słownikowo, etymologicznie, jako odnajdywanie i demaskowanie – mimowiednych albo umyślnych – uchybień czy niekonsekwencji w figurach myśli i figurach mowy, należałoby stwierdzić, iż Derrida niczego nie odkrył, mamy bowiem do czynienia z procederem notorycznym i odwiecznym w ewolucjach wszystkich bez wyjątku paradygmatów komunikacyjnych. Bez dekonstrukcji (czy dekompozycji)<sup>33</sup> systemów naukowych, filozoficznych, ideologicznych, artystycznych, dzieje kultury nie znałyby polemik między epokami oraz doktrynami, ubożsi byłibyśmy zwłaszcza o impety antytradycjonalizmu, o euforie łamania schematów, o „rozbijanie tworzydeł”, o spektakularne „zmiany wart” (Jan Błoński) i wędrowanie wiar (Czesław Miłosz). Analogicznym rewizjom i reorientacjom są poddawane nie tylko skomplikowane cało-

---

<sup>33</sup> Pojęciem dekompozycji posługiwał się m.in. Karol Irzykowski.

ści, ale i myśli potoczne, osobne, wędrowne, funkcjonujące jako steereotypowe pewniki wiedzy o świecie<sup>34</sup>.

Na tym tle literatura piękna – czymże się wyróżnia?

Po pierwsze, upodobaniem do stylizacji prześmiewczej, parodystycznej i trawestacyjnej (osobnego studium wymagałaby odpowiedź na pytanie, czy parodia i trawestacja nie stanowią mocnych sygnałów literackości, bo choć są znane też niektórym nieartystycznym systemom komunikacji werbalnej, to ilekroć w nich się pojawiają, rozpoznajemy je jako cytaty z konwencji literackiej, naśladowanie gier i zabaw sztuki słowa).

Po drugie, w literaturze – jak nigdzie indziej – mamy do czynienia z nagminnym stosowaniem MECHANIZMÓW AUTODEKONSTRUKCJI, polegających na tworzeniu – w obrębie jednego utworu – struktur wadliwych, celowo mylących odbiorcę, zrazu (na niby) traktowanych przez podmiot dzieła jako w pełni wiarygodne, aż do momentu, w którym zostaną demonstracyjnie unicestwione. Jest to mechanizm wielu gatunków i odmian literackich, m.in. fabuły komponowanych jako zagadki (detektywistyczne, baśniowe, psychologiczne) czy dygresji autotematycznych, powodujących szok deziluzyjny. „Bądź nieufny, nie bądź zadufany”, ostrzega twórca swojego odbiorcę, „nic nie jest takie, jak ci się na pierwszy rzut oka wydaje” (ta zasada swoje apogeum osiągnęła w dzisiejszej sztuce rozrywkowej).

Presja języka na ludzki umysł i wyobraźnię została odkryta dawno i dla literaturoznawcy nie jest żadną rewelacją. Pozostaje jednak kwestia zakresu i mocy tej presji, a także, jakich dotyczy relacji między słowem a światem, światem a użytkownikiem mowy, wobec jakich się określa sytuacji, do jakich subkultur i kultur apeluje. Dla badań nad literaturą całkowicie niewystarczające są ogólnikowe hasła na temat człowieka (w ogóle) zniewolonego przez język (w ogóle). Ten sam język, za każdym razem inaczej, pozwala się wypowiedzieć Leśmianowi i Helenie Mniszkównie, awangardzie i socrealizmowi, Białośzewskiemu i Jerzemu Putramentowi, autorom prozy *science*

---

<sup>34</sup> „Myśli chodzą po głowie / mówi wyrażenie potoczne // wyrażenie potoczne / / przecenia ruch myśli” (Z. Herbert, *Pan Cogito a ruch myśli*, w: idem, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 215).

*fiction* i ucieśnych wierszyków dla dzieci. W literaturze – powtórzyć to po raz kolejny – liczą się napięcia między wieloma energiami, w tym także między energią bezimiennej i niczyjej mowy z jednej, a indywidualnym stylem twórcy z drugiej strony. Gdzie twórczość literacka operuje grą sprzeczności i wielości (funkcji, aspektów, kierunków), dekonstruktorzy widzą jeden aspekt, jedną funkcję, jedną orientację. *Ergo*: nie widzą literatury.

Z reguły dekompozycje czy destabilizacje literackie, zarówno wtedy, gdy ich obiektem stają się konstrukcje cudze, jak i (pozorowane, tymczasowe) własne, są dokonywane po to, by na ich miejscu ukształtowały się nowe, odmienione, lepsze. „Rozbijanie tworzydeł” jest artystycznie sensowne, gdy umożliwi spełnienie „postulatu budowy” (obydwa hasła pochodzą z pism tego samego autora – Tadeusza Peipera); tutaj chaos obraca się w nowy rodzaj ładu; chodzi o to, by – jak w *Reducie Orдона* – dzieło zniszczenia, czynione w dobrej wierze, okazało się tak samo święte, jak dzieło tworzenia.

Literackie lub krytycznoliterackie dezawuowanie chwytów czy całych konceptów kompozycyjnych wynika z założenia o intencyjnym charakterze tekstu, który ma w sobie – w swej poetyce umocowany – własny projekt autora (wewnętrznego) oraz fenotypowo odmienny model (wirtualnego) czytelnika. Można powiedzieć, parafrazując Cypriana Norwida, że w literaturze nie tylko dzieła sądzą dzieła, ale i autorzy – autorów.

Tego rodzaju roszady mają swe konsekwencje praktyczne. Jeżeli strukturalizm chce postrzegać każde dzieło literackie w planie arcydzieła (bo tylko arcydzieło może sprostać założeniu absolutnej funkcjonalności każdego elementu – na wszystkich kondygnacjach tekstu – i tylko do arcydzieła może się odnosić teza, iż jest „modelem świata”), to poststrukturalizm zmierza w kierunku odwrotnym – każdy tekst pragnie uwikłać w niedoskonałość, szkicowość, wymiennosc i nieostateczność, zgodnie z przekonaniem, że w każdym tekście dają się odnaleźć elementy zagrażające rozpadem (pozornej) struktury, zwane nierozstrzygalnikami.

Nie są to nastawienia pozbawione tekstowych podstaw. I nie ma powodów, by takie widzenie utworu odrzucać *a priori*, jakkolwiek jest jednostronne i wymaga własnej przeciwwagi. Jeżeli w li-



terackich strukturach będzie się konsekwentnie poszukiwało RÓWNO-CZESNOŚCI WIELU ANTYNOMII (a nie jednej dominanty, już to stuprocentowej funkcjonalności wszystkich elementów, już to bezapelacyjnej destabilizacji wewnętrznej każdego utworu), wybór między nastawieniem na porządek lub na nieporządek – jako wartości jedynej – przestanie obowiązywać. Rozpoznawanie destabilizacyjnych przedsięwzięć pisarskich w ich dziełach nie musi ograniczać się do działalności krytycznoliterackiej, może znaleźć – i od dawna znajduje – swoje miejsce w procesach badawczej interpretacji<sup>35</sup>. A czy interpretator sam, w granicach własnych powinności, może zajmujący go utwór zniekształcać, nicować, kaleczyć, słowem – dekonstruować? To zagadnienie próbowałem dawno temu rozwiązać, mając na względzie jednak nie takie lub inne postaci dekompozycji, dekonstrukcji czy zgoła destrukcji dzieła, lecz INTERPRETACYJNY EKSPERYMENT<sup>36</sup>.

Punktem wyjścia była dla mnie idea rosyjskiego językoznawcy, Leonida Szczerby, który w 1931 r., w retoryce manifestu ogłaszał:

Do językoznawstwa zostaje wprowadzona ZASADA EKSPERYMENTU. Jeżeli mamy jakieś przypuszczenie dotyczące sensu tego czy innego słowa, tej czy innej formy (gramatycznej), tego czy innego prawa słowotwórczego itp., należy sprawdzić, czy istnieje możliwość zbudowania szeregu różnorodnych zdań (który można mnożyć w nieskończoność), stosując to prawo [...]. Nie oczekując, że kiedyś pisarz użyje danego zwrotu, danego połączenia, możemy łączyć słowa arbitralnie i – zastępując systematycznie jedno przez drugie, zmieniając ich szyk, intonację itp. – obserwować powstające po tych operacjach różnice znaczeniowe, co też nieustannie czynimy, ilekroć cokolwiek piszemy (340)<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Naczelna teza książki Anny Burzyńskiej (*Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001), ukazująca dekonstrukcję jako zaprzeczenie, a w istocie wyeliminowanie interpretacji (kto interpretuje, ten nie dekonstruuje, kto dekonstruuje, ten nie interpretuje), oczywista na gruncie poststrukturalizmu, traci moc w myśleniu strukturalistycznym.

<sup>36</sup> E. Balcerzan, *Eksperyment w interpretacji dzieła literackiego*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Wrocław 1966. Przy cytatach z tego artykułu podaję numery stron.

<sup>37</sup> Cyt. za: I. Riewzin, W. Rozenkwejg, *U podstaw teorii przekładu*, przeł. M. Wryk, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 255–261.

Nawiązując do tych słów, definiowałem eksperyment interpretacyjny jako „operację intelektualną, w której gotowy utwór literacki poddaje się pewnym odkształceniom w celu skontrolowania – potwierdzenia lub obalenia – danej tezy interpretacyjnej” (s. 341), proponując zarazem odróżniać EKSPERYMENT JAWNY OD UTAJONEGO. W tej perspektywie eksperyment interpretacyjny okazywał się szczególnym wariantem przekładu wewnątrzjęzykowego i – w związku z tym – korzystając z pojęć translologicznych, nazywałem utwór gotowy, stanowiący obiekt zabiegów eksperymentalnych, PIERWOWZOREM, natomiast TEKST CHWIŁOWO I CELOWO ZNIEKSZTAŁCONY WARIANTEM EKSPERYMENTALNYM.

Po operacji eksperymentalnej badacz ma do dyspozycji pierwowzór K oraz wariant K<sub>1</sub>. Jeżeli pierwowzór będzie ulegał dalszym zmianom, schemat sytuacji badawczej opiszemy jako: K i K<sub>1</sub>, K<sub>2</sub>, K<sub>3</sub>,...K<sub>n</sub> [...] (s. 341).

Szczególnym wypadkiem opisanej wyżej sytuacji jest brak pierwowzoru K, tj. przypuszczenie, że dany tekst gotowy jest utworem już przez kogoś innego zniekształconym. Wówczas rzekome K traktujemy jako K<sub>1</sub>, a uzyskane eksperymentalnie warianty K<sub>2</sub>, K<sub>3</sub>,...K<sub>n</sub> porównujemy ze sobą w celu określenia inwariantu i hipotetycznej rekonstrukcji prawdziwego K.

[...] sytuacja badawcza wynikająca z eksperymentu ma tradycję bez przesady olbrzymie, z tą istotną różnicą, że zarówno K, jak i pozostałe warianty, albo same warianty, zachowujące inwariant nieznanego K, są bezpośrednio dane, są gotowe. Opisany schemat sytuacji badawczej obowiązuje zarówno analizę baśni i podań ludowych – dla których inwariantem jest model fabuły, natomiast poszczególne warianty różnią się między sobą elementami narracyjnymi, charakterystyką postaci, ujęciem pewnych epizodów itp.<sup>38</sup> – jak i porównywanie różnych transformacji literackich mitu. Jeszcze wyraźniej, bo z bezpośrednio danym K, realizuje się ów schemat badawczy przy porównywaniu tekstu gotowego z jego adaptacją, np. adaptacją *Guliwera* dla młodzieży, reżyserską adaptacją *Dziadów* Mickiewicza wykonaną przez Wyspiańskiego czy dramatyczną przeróbką poematu Jasieńskiego *Słowo o Jakubie*

<sup>38</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Stara odmiana nowej metody literackiej*, w: *Teoria badań literackich w Polsce*, red. H. Markiewicz, t. 1, Kraków 1960, s. 229–230.

*Szeli* w teatrze Dejmka. Podobne wypadki „adaptacji”, cenzury czy drukarskich zniekształceń tekstu pozostają w kręgu zainteresowania edytorów. Nieco inna problematyka pojawia się w analizie porównawczej dwu lub kilku wersji autorskich tego samego utworu; jeszcze inna – przy zestawianiu tłumaczeń tego samego dzieła obcojęzycznego, wykonanych przez różnych tłumaczy. Pytania stawiane w tych wszystkich wypadkach mogą być różnorakie. Schemat pozostaje ten sam.

Nie jest to wszakże jedyny schemat sytuacji badawczej po eksperymencie i, co za tym idzie, nie na tym kończą się tradycje metody eksperymentu. Trzeba bowiem przewidzieć wypadek, w którym zmiana pierwowzoru K okaże się tak gruntowna, że zamiast wariantu K1 powstanie utwór niedający się zidentyfikować z K bezpośrednio. [...]

Schemat ten realizuje się w badaniu wszelkiego typu parafraz, a więc pastiszu, parodii, trawestacji, gdy dany jest tekst parodii [...] (np. *Lipa* Swinarskiego), którego nie można odnieść bezpośrednio do jakiegoś konkretnego utworu parodiowanego autora, można natomiast zidentyfikować go z wieloma utworami tego autora (np. *Leśmiana*). Podobnie dzieje się w badaniu dzieł epigońskich.

I wreszcie trzeci schemat sytuacji po eksperymencie: zmiana pierwowzoru K powoduje zniszczenie wszelkich elementów identyfikacji; pozostają pewne elementy wspólne dla K i nowego S, występują one jednak w takiej funkcji, że nikt poza badaczem nie jest w stanie stwierdzić podobieństwa między K i S. Pozostaje jedynie świadomość badacza, że S było kiedyś K.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że ten schemat nie ma precedensu w interpretacji dzieł literackich. [...] Tymczasem pewna dziedzina badań literackich dostarcza wiele przykładów takiej właśnie sytuacji, w której porównuje się ze sobą K i S, a jedynym identyfikatorem jest wiedza o genezie S, które kiedyś było K. Tą dziedziną badań jest krytyka tłumaczeń poetyckich.

Istotnym momentem zmiany K w S jest to, że zniekształcenie wcale nie musi dotyczyć większości elementów pierwowzoru (s. 342–343).

Innego typu tradycją metody eksperymentu jest wspomniany na wstępie eksperyment utajony. Przez eksperyment utajony rozumiem pewien sposób myślenia o dziele literackim, uwzględniający możliwość zniekształcenia tego dzieła jako operację czysto teoretyczną, do której w rezultacie nie dochodzi i której się nawet nie nazywa wprost. Operacja ta istnieje w podtekście sądów wyrażonych o danym utworze. Istnienie owego podtekstu można wykryć, gdy dane rozumowanie

spełnia dwa warunki: wychodzi z przeświadczenia o całościowym charakterze dzieła, o jego systemowości, i dochodzi do interpretacji pojętej jako rozkład akcentów ważności na poszczególnych elementach dzieła [...] (s. 344).

Usunięcie z utworu jakiegoś elementu czy fragmentu, zmiana układu elementów w utworze, wymiana elementów (czyli przykład wewnątrzjęzykowy) i wreszcie uzupełnienie utworu o elementy nowe – te cztery typy operacji eksperymentalnych, wyróżnione przeze mnie oraz ilustrowane przykładowymi działaniami w referowanym artykule, odpowiadają redukcji, inwersji, substytucji i amplifikacji, które – za Wiktorem Koptiłowem – traktuję jako podstawowe warianty transformacji translatorskiej<sup>39</sup>.

Niezamierzoną przez badacza ilustracją przedstawionych tu przeze mnie tez na temat eksperymentu interpretacyjnego znajduję w *Tekstowym świecie* Nycza. Niezamierzoną, gdyż Nycz podąża bynajmniej nie ku eksplikacji, ale właśnie ku dekonstrukcji. Daje próbę „pokazowej” dekonstrukcji wiersza *Modus tollendo nolens* z *Odwróconego światła* Tymoteusza Karpowicza.

w wielkim słowie  
wszystkie drzwi są na bakier  
wychodź z niego  
po przeciwnej stronie  
by wytrzebić niepotrzebny brzeg  
**a światłość wiekuista**  
**niechaj płacze**  
**o oczodole z którego**  
**nie najlepiej wypadł**  
**ziemski padół**<sup>40</sup>

Krakowski badacz zajął się FRAGMENTEM przytoczonego wiersza, jego drugą połówką (zaznaczoną wyżej drukiem wytłuszczonym). Zatajając przed czytelnikiem okrojenie tekstu – Nycz okazał się nie-

<sup>39</sup> E. Balcerzan. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 27.

<sup>40</sup> T. Karpowicz, *Odwrócone światło*, Wrocław 1972, s. 397.

wiernym egzegezą dekonstrukcji, skoro dla udokumentowania „niejasności” całej struktury utworu (a o to w dekonstrukcji przecież chodzi) postanowił ograniczyć się do udającej całość „niecałości”. Gdyby natomiast na początku swej analizy wyznał, że celowo okroił wiersz, czyli, mówiąc naszym językiem – zastosował jeden z czterech podstawowych chwytów eksperymentu interpretacyjnego, a mianowicie redukcję, by ustalić, jak dalece dany fragment może być – a z jakich względów być nie może – artystycznie odrębną całością, jego obserwacje, dociekliwe i trafne, nie miałyby z ideą dekonstrukcji nic wspólnego.

A jak przedstawia się faktyczna, przez poetę zmontowana całość?<sup>41</sup>

Nie przeczę: wśród zawitych kompozycji poetyckich Karpowicza, poczynając od *Odwróconego światła*, natrafiamy na niejeden utwór, o którym powiemy, że jest „w pierwszej lekturze całkowicie niezrozumiały [...] wobec nieuchwytności przedmiotu odniesienia”, a także, że narzuca się w nim jakaś szczególnie kłopotliwa „nierozstrzygalność semantycznej budowy”<sup>42</sup>. Odnosi się to zwłaszcza do

<sup>41</sup> Traktując przytoczony wiersz jako zamkniętą całość – ja także, w jakiejś mierze, postępuję wbrew woli poety, bowiem *Modus tollendo nolens* stanowi składnik (przedostatni) czterotekstowej kompozycji *Redyk światła*, przy czym tekst końcowy *Powrót prokonsula (coraz pewniejszy)* stanowi polemiczne – w istocie szydercze – odwołanie do znanego wiersza Zbigniewa Herberta, co nakłada na interpretację dodatkowe obowiązki; wyjaśnienia wymagałyby także gra między logicznymi pojęciami – zaznaczonymi w tytułach kolejnych tekstów: *modes tollendo ponens*, *modus tollendo tollens* i *modus tollendo nolens*. Ibidem, s. 395–398. Tymoteusz Karpowicz protestował przeciw rozrywaniu takich właśnie kompozycji. W odpowiedzi na propozycję wydrukowania w „Arkuszu” *Szczeniąt białej czarownicy* pisał do Bogusławy Latawiec i do mnie: „Być może pamiętacie, że na wieczorze poezji u Kenara mówiłem, że będę czytał coś, co nie jest jeszcze mną: kawałki wyrwane z kontekstu. Do »alf«, które gwałcą siebie, przedstawiłem słuchaczom niedołączone, są jeszcze »wymiaru pokątne« i »paralaksy« (Boże!). To co było już scalone, wydrukował Więckowski w »Archipelagu«, a z tego NOWA zrobiła tomik, nie ma tam »paralaks«. *Szczenięta białej czarownicy* żyją dotychczas tylko jako »alfa«. Jak się »okokoniać« innymi wymiarami (funkcjami), staną się całością – przyrzekam, że będą natychmiast u Was. Jak i inne »alfy«. Ale to potrwa. Jestem w tym obszarze zupełnie bezradny” (cyt. za: B. Latawiec, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012, s. 80–81).

<sup>42</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat*, s. 114.

całość skupiających kilka wierszy, zwanych przez poetę „kalkami logicznymi”, „paralaksami” itp. Kłopot w tym, że wybrany przez autora *Tekstowego świata* utwór, czytany bez skreśleń, czyli razem z pominiętą przez Nycza częścią, odznacza się wewnętrzną artystyczną logiką, czyli – rozstrzygalnością. Stanowi konsekwentne rozwinięcie (żartobliwej!) peryfrazy z pierwszego i drugiego wersu: „w wielkim słowie / wszystkie drzwi są na bakier”. Oto cechą „wielkiego słowa” jest błąd (z Norwida?), wada totalna, zwichnięcie całkowite, wypaczenie zupełne (skoro „na bakier” nie są tutaj niektóre drzwi, lecz – „wszystkie”). Pytania naiwne i proste: „dlaczego poeta widzi w słowie drzwi?” oraz „dlaczego to słowo jest wielkie?”, nie wymagają odpowiedzi aroganckich czy wymijających, przeciwnie, są przez tekst uszanowane i rozstrzygnięte. Mówi się o drzwiach w przestrzeni słowa nie tylko dlatego, że tak się poecie podoba, ale dlatego, że pozwala na to frazeologia: wszak się ze słowa „wychodzi” (por. Miirona Białoszewskiego *Którędy wyjść ze słowa*). Słowo jest „wielkie”, bo jest słowem genezyjskim, kosmogonicznym, rozciągającym się między „ziemskim padołem” a „światłością wiekiustą”. Cały tekst mówi o skazie patosu, która okazuje się skazą dzieła stworzenia: skoro świat nam „nie najlepiej wypadł”, trudno żądać, by słowo o nim prezentowało się nienagannie.

Fragment wykrojony z wiersza Karpowicza przez Nycza pozostaje zagadkowym urywkiem dopóty, dopóki nie zostanie połączony z „resztą” wiersza. Stąd wniosek, że ciemności poetyckiej mowy Karpowicza są – w niektórych utworach na pewno – pozorne, udawane.

Warunkiem dekonstrukcji, jak wynika z tekstu Nycza, jest założenie iście fundamentalistyczne, że każdy bez wyjątku utwór literacki, niezależnie od własnej poetyki ani od uwarunkowań czasoprzestrzennych swej genezy, ani wreszcie od autorskich celów komunikacyjnych, **PRETENDUJE** do strukturalności tyleż doskonałej, co i wyzwolonej z historii, a doskonałość owa winna się uobecnić i potwierdzić na każdym poziomie, w każdym fragmencie, w każdej relacji między dowolnymi fragmentami oraz poziomami dzieła. A ponieważ żaden przekaz literacki, uformowany w wieloznacznym materiale językowym, zdeterminowany przez cele własnej poetyki, nigdy tak pojmowanej strukturalności nie osiągnie, jest bowiem ska-

zany na sprzeczne style odbioru, zatem dekonstrukcja – jako czytanie ostentacyjnie nierozumiejące – musi wszędzie i zawsze triumfować. Automatyizm takiego triumfu – paraliżuje. Dlatego tak niewiele pojawiło się prób dekonstrukcji konkretnych utworów, a coraz szerzej rozrasta się otchłań dywagacji na temat dekonstrukcji.

Dopóki tego rodzaju redukcje będą ogłaszane jako obowiązujące w CAŁEJ wiedzy o kulturze (także literackiej), dopóty między poszczególnymi zwrotami metodologicznymi kontrowersje pozostaną nieuniknione. Z chwilą jednak gdy inicjatorzy poszczególnych zwrotów rozumieją, że ich projekty nie muszą (w istocie nie są w stanie) wyrugować perspektyw komplementarnych, albowiem każde nastawienie na wybrany aspekt komunikacji międzyludzkiej DA SIĘ OBRONIĆ TYLKO I WYŁĄCZNIE JAKO EKSPERYMENT, CZYLI CHWILOWE, TYMCZASOWE WYŁĄCZENIE W BADANEJ STRUKTURZE PEWNYCH PODZESPOŁÓW, wówczas wszelkie wojownicze zwroty i przełomy metodologiczne będą miały szansę – po okresie inwazyjnym – przemienić się w SUBDYSCYPLINY BADAWCZE, o raczej skromnym, świadomie ograniczonym, acz rzeczywistym zasięgu. W historii nauki nie jest to żadne *novum*. Tak jak w obszarze dziedzin tradycyjnych, ukonstytuowanych wieki temu, genologia nie eliminuje badań nad procesem twórczym, socjologiczne rozpoznania źródeł sztuki słowa nie unieważniają wersologii, a rekonstrukcje jednostek procesu historycznoliterackiego, takich jak prąd czy okres, nie zagrażają analizom onomastycznym (wszystkie te i tym podobne dyscypliny mogą się wzajem wspierać i oświeślać), podobnie nowe, proklamowane dziś zwroty mogą obronić własne racje bytu, stając się eksperymentami poszerzającymi przestrzeń humanistyki.

Rysuje się tu perspektywa wykorzystania skłonności dekompozycyjnych, w pewnym sensie naturalnych dla niektórych stylów odbioru, w których decydującą rolę odgrywa ostentacyjne nierozumienie tekstu, polegające na nieznanomości lub bagatelizowaniu jego kontekstów, w uformowaniu jednej z wielu, o skromnym potencjale badawczym, acz w jakiejś mierze pouczającej, DYSCYPLINY EKSPERYMENTALNEJ. Można sobie nawet wyobrazić wyspecjalizowane placówki uniwersyteckie, noszące nazwy „sekcja dekonstrukcji”, „pracownia dekonstrukcji”, „zakład dekonstrukcji” itp.

## Miejsce w historii

„Nazwa »literatura« jest całkiem niedawnym wynalazkiem” – powiada Derrida i proponuje odróżnienie jej nie tylko od „poezji”, ale także od „beletrystyki”<sup>43</sup>. Myliłby się ten, kto by sądził, że ograniczenie zakresu tych pojęć wzbogaci treść każdego z nich, zapewniając im precyzję oraz jednoznaczność. Tego rodzaju ambicje są dekonstrukcjonistom z gruntu obce, obce jest im bowiem widzenie różnorodności literackich inicjatyw, które byłyby systemowo czytelną wielością w jedności. Na pytanie o kryteria Derrida odpowiada, że tych „możliwości nie da się wyraźnie od siebie odróżnić”, bowiem: „Nawet jeśli powiemy, że zjawisko zwane »literaturą« pojawiło się w historii Europy wtedy a wtedy, to i wówczas nie oznacza to, że potrafimy w ścisły sposób rozpoznać przedmiot literacki. Nie oznacza to, że istnieje istota literatury. Nawet wręcz przeciwnie”<sup>44</sup>.

Próba demontażu systemu (literatury) sprzyja demontażowi porządku jego istnienia w czasie (historii). Wizje komponowane w tym kręgu nie są jednorodne.

Jedni opisują „literaturę”, ujmowaną nieodmiennie w ironicznie cudzysłów, jako konstrukcję metafizyczną, wymagającą pilnej dekonstrukcji (cokolwiek by to miało znaczyć). Wedle innych żaden twór werbalny nie odnosi się do otaczającego nas świata, jeno ów świat kreuje, a że wszelkie słowa niosą ten sam ładunek literackości, jakżeż można, pytają, nieliteraturze przeciwstawiać literaturę? Również „historia” bywa dekomponowana rozmaicie. Jako fikcja literacka – wytwór kolejnych narracji; jako energia do niedawna wszechpotężna, a dziś wyczerpana; lub odwrotnie – jako siła przewodnia językowego uniwersum, która z trzęsawiska tekstów wyłania odpowiednią do jej potrzeb „literaturę” lub spycha na powrót do tekstowej chaosferi, a zachowuje się tak w imię potrzeb doraźnych, za nic mając intencje pisarskie oraz poetykę wierszy i powieści, więc i całą wiedzę na ten temat. Kto zawierza wszystkim tym teoriom, ten godzi

---

<sup>43</sup> *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 185.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 186.



się nie tyle na „tekstowy świat”, ile na tekstowy rozgardiasz, w którym rozplywają się i „zawiewają na siebie” – jak chorągwie w żałobnym rapsodzie Cypriana Norwida – wszelkie komunikacyjne odrębności, style i konwencje.

Konglomerat ponowoczesnych retoryk, leksykonów, nastawień badawczych i antybadawczych (przekładających niefrasobliwą rozrywkę nad żmudne trudy naukowego poznania), da się sprowadzić do czterech jednozdaniowych manifestów:

1. Nie ma ani literatury, ani historii – jest tylko czytanie i pisanie tekstów.
2. Nie ma literatury – jest tylko historia.
3. Nie ma historii – jest tylko literatura.
4. Literatura i historia były, ale się skończyły.

Hiperbole ponowoczesności są nie do przyjęcia dopóty, dopóki redaguje się je tak, jak gdyby miały zapanować nad całą wiedzą o komunikacji międzyludzkiej. Panowanie to musiałoby się zakończyć nie postulowaną przebudową polonistyki<sup>45</sup>, ale jej ruiną. Jeżeli coś dojrzeza dziś do przebudowy, to przede wszystkim gmach postmodernizmu – osypujący się niczym Pałac Kultury w *Małej apokalipsie* Tadeusza Konwickiego. Jego hasel nie trzeba odrzucać, warto je natomiast przetłumaczyć z retoryki manifestu na retorykę podręcznika. Podobnie jak – o czym tu już była mowa – badawcze praktyki dekonstrukcyjne mogą obronić się i sprawdzić w granicach lekturowego eksperymentu, tak i inne, „wywrotowe” pomysły oraz zalotne aporie anty(historyczno)literackie staną się paradygmatami odrębnych zadań badawczych; mogą się z nich wyłonić dziedziny „laboratoryjne”, w których – jak w fonologii, metryce czy narratologii – abstrahując od skomplikowanych stanów rzeczy, będzie poddawało się obserwacji wyselekcjonowane właściwości, momenty, cząstki, aspekty empirii.

Idąc tą drogą, pierwsze zawołanie ponowoczesności: „nie ma ani literatury, ani historii – jest tylko czytanie i pisanie tekstów” zapisalibyśmy tak: „czytanie i pisanie tekstów językowych może być w pewnych dziedzinach badawczych obserwowane poza historią i anali-

---

<sup>45</sup> Oficjalne przesłanie Zjazdu Polonistów w Krakowie.

zowane z wyłączeniem kwestii ich literackości”. Językoznawstwo deskryptywne postępuje tak od dawien dawna<sup>46</sup>. Hasło drugie – „nie ma literatury – jest tylko historia” – sprowadzałoby się do założenia, iż historię jako mechanizm generujący sztukę słowa można poznać, przyjmując hipotezę roboczą o wyłączności tego mechanizmu – nie po to, by dowieść jej bezdyskusyjnej prawdziwości, lecz by w literaturze odnaleźć energie stawiające historii opór. (Tak notabene rozumował Karol Marks, na którego powołują się wyznawcy ponowoczesnego pragmatyzmu). Z kolei pogląd odwrotny, iż „nie ma historii – jest tylko literatura”, musiałby przybrać kształt ostrożnego pytania o granice wpływu literatury na historię, tj. zarówno na faktyczne dzieje narodowe, jak i sposoby ich postrzegania. (W tym ujęciu okazałyby się pomocne rozpoznania wcześniejszych szkół semiotyecznych).

Wreszcie czwarty „manifest” ponowoczesności: „literatura i historia były, ale się skończyły”. I to mniemanie da się potraktować jako eksperymentalne założenie jednej ze specjalistycznych dziedzin – w ramach socjopsychologii – zajmującej się SUBIEKTYWNYMI REGUŁAMI POSTRZEGANIA granicy między terażniejszością a przeszłością literacką. Przeszłość odczuwana na postmodernistyczną modłę jako ciąg przemian, przełomów, eksplozji i przeciwstawiana terażniejszości, którą postrzega się jako stabilną konfigurację samopowielających się poetyk, okazałyby się jednym z kilku wariantów widzenia procesu historycznego. Należałoby uwzględnić kierunek odwrotny, gdy układem znieruchomiałym wydaje się przeszłość, natomiast terażniejszość jest przeżywana jako rewolucja przeistaczająca się w niepowstrzymanym pędzie. Trzeba wreszcie pamiętać i o tych, którzy ani w dziedzictwie przeszłości, ani w dążeniach najnowszych nie znajdują granic ni kordonów, a w całej literaturze dopatrują się już to jednolitych praw wielkiej synchronii, już to – odwrotnie – żywiołów bezustannej, galopującej diachronii.

---

<sup>46</sup> Inną możliwością daje ujmowanie literatury jako jednego ze składników różnorodnych paradygmatów *quasi*-rodzajowych; „zawieszenie” literackości – w tym szczególnym porządku – bynajmniej nie oznacza jej zanegowania; zob. rozważania o genologii multimedialnej w rozdziale 7.

Impetowi zwrotów antyliteraturoznawczych sprzyja fakt, że są – lub wydają się – tworem świeżej daty, a w dzisiejszych środowiskach naukowych, jak w całym społeczeństwie ery transformacji, sprawnie funkcjonuje mit marketingowy, który każe wierzyć, iż asortyment późniejszy musi być od wcześniejszego doskonalszy. Na tej samej zasadzie – niemal automatycznie – ponowoczesność wydaje się krokiem naprzód w porównaniu z nowoczesnością: wszak przedrostek „po-” sugeruje udoskonaloną wersję wynalazku „sprzed”. Nie bez znaczenia dla aktualnej świadomości literackiej pozostaje pokora społeczeństw postkomunistycznych wobec – uznawanych za wiarogodniejsze – poglądów wytworzonych w społeczeństwach postindustrialnych, a do takich należy dekonstrukcja oraz splatające się z nią nurty oraz rozwidlenia ponowoczesności<sup>47</sup>.

A przecież nie ma powodów, by podlegać presji diachronii, w której koncepcje późniejsze muszą być automatycznie lepsze, trafniejsze, bogatsze niż wypracowane wcześniej. Gdyby tak łatwo dało się wartościować literackie, filozoficzne oraz badawcze systemy, należałoby bez sprzeciwu uznać, że w dziejach myśli ludzkiej niemożliwe są regresy, zatem filozofia średniowiecza musiałaby się rzeczy zostąć uznana za doskonalszą niż filozofia starożytności, poezję polską lat pozytywizmu musielibyśmy  *nolens volens*  cenić wyżej niż poezję odrodzenia oraz romantyzmu, radziecki socrealizm lat trzydziestych musiałby mieć lepsze notowania niż kubofuturyzm, akmeizm oraz ekspresjonizm powieściowy lat dwudziestych, a wreszcie Awangarda Krakowska, uformowana przed autentyzmem, znalazłaby się o szczebel niżej niż autentyzm, a uniwersalnym mechanizmem wartości byłoby następstwo pokoleń (jak to notabene często bywa w krytyce bieżącej różnych epok). Wymiana narzędzi cywi-

---

<sup>47</sup> Psychologiczny mechanizm „nawrócenia” (nie tylko na dekonstrukcję) polega na tym, że przyjmuje się prostą negację wartości, których do niedawna byliśmy stuprocentowo pewni – prawdopodobnie dlatego, że zaprzeczenie wartości akceptowanych tkwiło w naszym umyśle potencjalnie, jak w niewierze tkwi wiara, w miłości nienawiść etc.; w pewnych okolicznościach rozpoznajemy je jako nasze – dotychczas tłumione i oto triumfalnie wyzwolone. Wiktor Szklowski – nawiązując do *Retoryki* Arystotelesa – ten właśnie mechanizm „oszukiwania słuchacza” przypisywał metaforze (W. Szklowski, *Chudożestwiennaja proza. Razmyslenija i razbory*, Moskwa 1959, s. 21).

lizacji technicznej (też nie do końca konsekwentna), podobnie jak dramatyczna wymiana sierpa na kosę w *Konopielce* Edwarda Redlińskiego, bardzo rzadko sprawdza się jako model „przełomów” czy „zwrotów” w dziejach ludzkiej wiedzy, wyobraźni, wrażliwości. W kulturze, zwłaszcza w KULTURZE TWÓRCZOŚCI, „później” wcale nie musi być lepsze niż „wcześniej”, o czym świadczą liczne społeczne, w tym literackie i literaturoznawcze powroty do stanów przedwcześnie uznanych za gorsze czy nieproduktywne. Neoarystotelizm, neoromantyzm, neoklasycyzm, neoawangarda. Ewolucji myśli humanistycznej nie obowiązuje jednolinitarność, przeciwnie, splatają się w niej DZIEJE ORIENTACJI RÓWNOLEGŁYCH, wzajem niezastępowalnych, sukcesywnie, skokowo, naprzemiennie zanurzanych w tradycji i wynurzających się z niej wbrew nadziejom pogromców.

Przedwcześnie, na jakże kruchych podstawach, ogłasza się upadek wiedzy o literaturze, równoznaczny z upadkiem strukturalizmu. Strukturalizm – wraz ze swoim nastawieniem na literackość literatury – jest zarówno doświadczeniem przeszłości, *sui generis* archiwum nauki, jak i nadal w pełni aktywnym, dynamicznym fragmentem teraźniejszości wiedzy o kulturze, a w tym także wiedzy o literaturze XXI w.

– Co nam zostało ze strukturalizmu? – pytała konferencyjna ankieta. – Wszystko – odpowiedział Sławiński<sup>48</sup>.

To retoryczna przesada. Strukturalizm mieści w sobie taką obfitość rozgałęzień i wariantów, faz i przemian, wizji i rewizji, tak wiele poglądów trudnych do pogodzenia lub zgoła sprzecznych, że wszystkiego, co stworzył i stwarza, nie da się jednocześnie zaakceptować ani tym bardziej uruchomić. Jego wielowariantowość oraz dynamika wymagają wielości oświeleń.

## Oświelenia strukturalizmu

1.00. Wielość opisów, oświeleń i ocen „działalności strukturalistycznej” (formuła Rolanda Barthes’a) nie jest niczym wyjątko-

<sup>48</sup> J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy*, s. 11.

wym<sup>49</sup>. Analogiczne konstelacje tekstów tworzą się wokół wszelkich formacji badawczych, filozoficznych, artystycznych. Oświetlenia pozytywizmu, marksizmu, psychologizmu, hermeneutyki, jak też formacji strukturalno-semiotycznej komplikują się już w chwili podjęcia decyzji co do wyboru wspólnej dla nich nazwy.

1.01. To nieobojętne, czy będziemy nazywali je „zjawiskami”, „fenomenami”, „izmami”; takie nazwy nie są całkowicie przezroczyste, wchodzą w niebezpieczne związki z własnymi etymologiami i macierzystymi ideologiami. Gdy strukturalizm nazwiemy „szkołą”, „doktryną”, „ruchem”, „orientacją”, „kierunkiem”, „dążeniem”, „konwencją”, za każdym razem dopuścimy do głosu odmienne formy wewnętrzne, asocjacje, dominanty semantyczne. „Orientacja”, „dążenie”, „ruch” eksponują żywiołowy impet, nastawienie futurologiczne, nieprzewidywalność ostatecznych rezultatów. W „szkole” poszukujemy mistrza, hierarchii pokoleń, w „doktrynie” głównym autorytetem staje się skład zasad. Mówiąc o „konwencji”, zakładamy, że doszło w niej do stabilizacji pojęć i zachowań, „bunt się ustatednił” (tak Stanisław Grochowiak określił stan własnej szkoły poetyckiej).

Bogatszą informację o przedsięwzięciach badawczych wyławiamy z nazw starych, acz odnowionych, jak „paradygmat”, „dyskurs”, „typ kultury”, „formacja”, „narracja”, „projekt”. Ale i one, gubiąc pamięć genetyczną, podlegają polisemantyzacji<sup>50</sup>. Janusz Sławiński, wzorem Witkacego, proponował jedną z nich („awangardę”) zdeponować w magazynie „nazw-worków”<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> W tym podrozdziale pozwałam sobie na PASTISZ KONSTRUKCJI charakterystycznej dla prac szkoły moskiewsko-tartuskiej.

<sup>50</sup> Jakiś czas temu uległem powabom paradygmatu, który wydawał mi się dobrym pośrednikiem między dyscyplinami humanistyki. Po odczytaniu referatu w Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie zostałem zasypany teoriami i definicjami paradygmatu – w liczbie unicestwiającej ów fenomen. A Erudyta Wszechczasów, najzyczliwszy pod słońcem profesor Henryk Markiewicz, parokrotnie w listach do mnie uzupełniał rejestr znaczeń przypisywanych paradygmatowi, odwołując mnie – po przyjacielsku – od zajmowania się tą kategorią.

<sup>51</sup> J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 46. Zob. także E. Balcerzan, *Wieloznaczność „awangardy”*, w: idem, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 317–330; w ten krąg wpisuje się podrozdział *Wielka interpretacja awangardy*.

1.02. Każda nazwa zbiorcza, skupiająca w sobie treści kalejdoskopowo zmienne, odsyła nas do swoistej wizji kultury. Może to być wizja fantazmatyczna albo przybierająca postać typologii<sup>52</sup>, porządkującej stosunki między całością kultury a jej fragmentami. Z kolei znaczenia owych fragmentów różnicują się w zależności od ich celów promocyjno-recepcyjnych. Niebagatelną rolę odgrywają tu realia czasoprzestrzeni. Barwy „światła” kierowanego na poszczególne „izmy” zależą w znacznej mierze od obserwatora, jego horyzontu lekturowego, od jego językowych kompetencji, zaangażowania „za” lub „przeciw”.

2.00. W proponowanym przeze mnie modelu OŚWIETLENIA<sup>53</sup> strukturalistycznej panoramy wyróżniam cztery kryteria: podmiotowe, aksjologiczne, komunikacyjne i retoryczne, które wzajem się przecinają, nakładają, nie tracąc cech podstawowych. Jest to model INICJALNY, pomyślany nie po to, żeby sam siebie potwierdzał, ale po to, żeby się problematyzował, komplikował, uwieloznaczniał, a nawet zacierał. Oto on:

PODMIOTY

własne <------(nieokreślone)-----> cudze

AKSJOLOGIE

ofensywne – rozrachunkowe – defensywne  
 empatyczne – dyskusyjne – likwidatorskie

OBIEGI

otwarte <---> zamknięte------(półzamknięte/  
 /półotwarte)-----otwarte <---> zamknięte

RETORYKI

(wszelkie)

<sup>52</sup> Ta druga pasja stanowi charakterystyczny atrybut wyobraźni strukturalistycznej. Zob. J. Łotman, *O typologicznych studiach nad literaturą*, przeł. T. Orzechowski, w: *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977.

<sup>53</sup> Gdy mówimy „rzucić światło”, „w nowym świetle”, „światło pada z dokumentów na nas” albo „z nas na dokumenty” (Manfred Kridl), mamy na myśli badawcze narracje. Lecz „narracja” stała się kategorią apodyktyczną: każde mi wierzyć, że wszelka prawda na temat zajmującej mnie rzeczywistości może być tylko werbalną kreacją. Taka „psalmiczna” antynomia: tak albo nie, zmyślenie albo prawda, *Dichtung* albo *Wahrheit*, bez gradacji, wariantów, wyjątków, bez „subtelności koloru »może« i »pod pewnym warunkiem« o perlowym połysku” (Zbigniew Herbert) jest nie do przyjęcia.

Podstawą modelu recepcji są zróżnicowania PODMIOTOWE. O znaczeniach i miejscach poszczególnych świadectw decyduje nasamprzód to, kto wypowiada poglądy na temat strukturalizmu, od wewnątrz lub z zewnątrz oświecla jego cele, kategorie, instrumenty<sup>54</sup>. Tak pominięcie, jak upodrzednienie głosów „cudzych” lub „własnych” skazuje wszelki rekonesans na niepowodzenie. Zarazem obie perspektywy wyznaczają nieidentyczne porządki lektury. W spostrzeżeniach osób „niezrzeszonych”, znajdujących się poza publikacyjną, konferencyjną, dydaktyczną, popularyzatorską aktywnością strukturalistów, ważne stają się typy oraz gradacje „cudzości”. Tu nie zawsze są dobrze widoczne granice między autorstwem jednostkowym a grupowym, a i dystans opiniodawców do opiniowanej formacji bywa nieuchwytny.

2.01. Przeciwwagą dla świadectw RECEPCJI są świadectwa AUTO-RECEPCJI, czyli podejmowane przez twórców, spadkobierców, kontynuatorów idei strukturalizmu próby zakomunikowania kształtu własnej tożsamości: manifesty, autorefleksje, autocharakterystyki, autointerpretacje, życiorysy zawodowe – przechodzące w opowieści autobiograficzno-wspomnieniowe o rozmaitych kształtach i wyglądach (książeczka o Włodzimierzu Majakowskim Szklowskiego, *Wprowadzenie do badań nad konferencjami teoretycznoliterackimi* Sławińskiego).

2.02. Po obu stronach opozycji „własne–cudze” podmiotami są ludzie znani z nazwiska, z pseudonimu, uczeni, krytycy, nauczyciele, publicyści, w ustrojach represyjnych politycy, (współ)pracownicy tajnych służb. Między biegunami dychotomii trzeba oznaczyć trzecie miejsce – dla opinii osobowo NIEOKREŚLONYCH, o zatartym wizerunku mówiącego „ja” (informacje encyklopedyczne, podręcznikowe, sądy obiegowe, teksty folkloru środowiskowego). Niekiedy mają one status aksjomatów, na moment wyłączonych spod wery-

<sup>54</sup> Dla strukturalistów opozycja „cudze”–„własne” stanowi jedno z głównych „dualnych modeli” kultury. Zob. J. Lotman, B. Uspienski, „*Izgoj*” i „*izgojnichestwo*” *kak socialno-psichologičeskaja pozicija w russkoj kulturie preimuszczestwienno dopietrowskogo pierioda* („swoje” i „czużoje” w historii russkoj kultury), „Trudy po Znakowym Sistieman” 1982, N 15: *Tipologija kultury i wzaimnoje wozdejstwije kultur*, s. 110–121.

fikacji. Równie często te same teksty okazują się pustymi stereotypami, a ich krytyka przydaje się w dydaktycznych uprzystępnieniach też danej doktryny. W pracach strukturalistów znajdujemy symptomy zainteresowania stereotypami, zbiorową „utrata pamięci” o autorskich i historycznych źródłach popularnych poglądów i form. Dawno temu Roman Jakobson określał to zjawisko, w ślad za ówczesną etnografią, mianem „zdegradowanej wartości kulturalnej”<sup>55</sup>.

2.03. Czy podmiot bezimienny pozostaje podmiotem? Tak, gdyż w strukturze każdej wypowiedzi tkwi PODMIOTOWOŚĆ WIRTUALNA, konieczna dla rozpoznania tekstu jako tekstu. Intrygującą kwestią w tym kręgu jest relacja między podmiotem jako WIRTUALNĄ ROLĄ (cudzą albo własną) a FAKTYCZNYM AUTOREM analizowanej wypowiedzi. Role wirtualne podlegają innej dynamice niż role konkretnych autorów. Tworzą się „automatycznie” wraz z proklamacją nowej szkoły. Ich dialogi odbywają się w wirtualnym świecie idei, uznawanym niekiedy za jedyny, godny trudu poznawczego, przedmiot zainteresowań humanistyki. Dla nas jest on niesłychanie ważny, ale nie jedyny. Styl to człowiek, „izm” to człowiek, rzecz w tym jednak, że ten sam człowiek, w różnych okolicznościach życiowych, może wobec danego „izmu” zajmować pozycję raz zewnętrzną, a kiedy indziej wewnętrzną. Nikt nie rodzi się strukturalistą (freudystą, marksistą, dekonstrukcjonistą), wielu wchodzi w te role – rozstając się z rolami wybranymi wcześniej.

3.00. Dokumenty ukazujące drogę do strukturalizmu nowicjusza, który kształtował własny światopogląd humanistyczny, ucząc się, czytając, słuchając wykładów i konferencyjnych dysput, gubiąc się i odnajdując pośród sprzecznych sądów oraz przypadkowych lektur, krążąc między wiedzą źródłową a serwowaną w streszczeniach lub w przekładach z języków obcych, popełniał błędy, wpadał w pułapki (doświadczałem tego za młodu), zgoła inaczej oświetlają strukturalizm niż sądy wypowiedziane przez dojrzałych znawców – świadomie zmieniających orientację, przechodzących z „izmu” do „izmu”.

---

<sup>55</sup> R. Jakobson, *Co to jest poezja*, przeł. M. R. Mayenowa, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 141–142.



Lecz tego typu inicjacje i transfery, wynikające z gry o wartości, prowadzą nas ku szeregowi aksjologicznemu.

3.01. AKSJOLOGICZNE zaognienie sporu uczonych Europy Wschodniej i Środkowej przez wiele lat było ważne w spotkaniach marksizmu ze strukturalizmem (Michaił Bachtin, Jurij Łotman, Stefan Żółkiewski<sup>56</sup>, Jerzy Ziomek). I tu również dawała o sobie znać nietożsamość ról wirtualnych i faktycznych. Jeżeli ten czy ów znawca w swym epizodzie marksistowskim nie zabierał głosu w sprawie strukturalizmu, a utożsamiał się ze szkołą badań marksistowskich, *nolens volens* identyfikował się – choć bezgłośnie – z marksistowską krytyką formalistyczno-strukturalistycznych ograniczeń i uchybień. Warto przy tym pamiętać, że faktyczne transfery z „izmu” do „izmu” bywały w erze socjalizmu nad wyraz zawile. Akces do strukturalizmu oznaczał zawodowe ryzyko, raz mniejsze, raz większe. W Polsce Ludowej po 1956 r. strukturalizm krytykowano „z pozycji marksistowskich”, głównie „twardogłowych”, lecz tolerowano „pracowniczo” i publikacyjnie. (Nie wyrzucano z pracy). W końcu także strukturalistom radzieckim udało się zainstalować oficjalnie w instytucjach akademickich Moskwy, Leningradu, Tartu, pod warunkiem, że rezygnując z proklamacji nowej METODOLOGII (ta mogła być wyłącznie marksistowska), strukturaliści godzili się na wpisanie swojej orientacji do rejestru „normalnych” dyscyplin badawczych, obok botaniki, fizyki, matematyki, ułaskawionej cybernetyki. Inne losy zgotowali Czesi Czechom, Słowacy Słowakom po zdławieniu Praskiej Wiosny. Strukturaliści w kraju zasobnym w tradycje rodzime tracili posady i możliwości międzynarodowych kontaktów, zarabiali na życie, pracując fizycznie, a niektórzy (Lubomír Doležel) emigrowali na Zachód.

3.02. W tekstach tworzonych wewnątrz orientacji strukturalno-semiotycznej godne wyodrębnienia są trzy warianty manifestacji własnej hierarchii wartości: OFENSYWNY, ROZRACHUNKOWY ORAZ DE-

---

<sup>56</sup> Stefan Żółkiewski pod koniec życia stał się żarliwym orędownikiem badań semiotycznych i autorem specjalistycznych rozpraw, dystansując się zarazem wobec szczegółowych, modelowych, fenomenologicznych i strukturalistycznych morfologii dzieła literackiego „w ogóle”.

FENSYWNY. Także po stronie „cudzej” wyróżniam trzy warianty, ale nazywam je inaczej: EMPATYCZNYM, NEUTRALNYM I AGRESYWNYM.

3.03. U podstaw antynomii działań ofensywnych i defensywnych znajduje się uniwersalny czynnik sprawczy (kto zaczął). Ofensywę inicjuje krąg „własny”, defensywę wymusza krąg „cudzy”. Z reguły IMPET OFENSYWNY cechuje narodziny nowego kierunku. Jest to czas proklamacji, era manifestów. Formacja *in statu nascendi*, brawurowo włamująca się do twierdzy starych „izmów”, dokonaniom cudzym, podawanym w wątpliwość, przeciwstawia projekty własne, kuszące „rajskie dziedziny uludy”. Niewiele ma do obrony, wiele do zarzucenia poprzednikom, stąd krótkotrwała przewaga ofensywy nad defensywą.

3.04. W kolejnych ewolucjach i wciąż bardziej zawiłych labiryntach strukturalizmu zmieniały się cechy i cele obu nastawień. Zmieniało się tło, przestrajały się konteksty – i tak jest do dziś. Dzieje strukturalizmu, opisywane z perspektywy ofensywnej, odznaczają się znamioną nieciągłością. Ta formacja rozwija się skokami, co jakiś czas wydaje się unicestwiona, a jednak POWRACA (stąd propozycja nazwy STRUKTURALIZM POWROTNY, a nie np. NEOSTRUKTURALIZM); jej kolejnym wznowieniom paradoksalnie sprzyjają okoliczności negatywne, zwłaszcza uwiąd myślenia teoretycznego. Wiktor Szklowski o narodzinach OPOJAZ-u: „Uniwersytet, gdzieśmy się wtedy uczyli, nie zajmował się teorią literatury, Aleksander Wiesiołowski od dawna nie żył. Zostawił uczniów, którzy już posiwieeli, ale wciąż nie wiedzieli, co robić, o czym pisać”<sup>57</sup>. W podobnym duchu wspomina narodziny szkoły moskiewsko-tartuskiej Boris Jegorow. Wskazuje na

dość szeroko rozpowszechniony w ostatnich latach „impresjonizm”, subiektywistyczną, woluntarystyczną interpretację dzieł artystycznych, samowolne wykorzystywanie terminów, które stawały się „rozmyte” i niejednoznaczne – te niedostatki naszego literaturoznawstwa [...] wpływały stymulująco na ustanowienie metod strukturalistycznych<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> W. Szklowski, *O Majakowskim*, przeł. i wstępem opatrzyła K. Pomorska, Warszawa 1960, s. 126.

<sup>58</sup> B. Jegorow, *K 60-letiju Jurija Michajłowicza Łotmana*, w: *Finitis duodecim lustris. Sbornik staniej k 60-letiju Ju. M. Lotmana*, Tallin 1982, s. 12.

Z biegiem czasu radość z dyskredytacji „cudzego” ustępuje miejsca dydaktycznym emocjom pracy u podstaw, polemiki ideologiczne stają się polemikami merytorycznymi, ogólniki są wypierane przez konkrety.

3.05. Nastawienie polemiczne wobec cudzych metod i hierarchii, zrazu emfatyczne i bezceremonialne, zmienia się z biegiem czasu. Konkrety wypierają ogólniki. Gdy Jurij Tynianow wytyka błędy „obrazowej” teorii literatury, gdy Roman Ingarden gromadzi argumenty przeciw psychologizmowi w postrzeganiu struktury dzieła literackiego, gdy Jan Mukařovský i Feliks Vodička wypominają tradycję pozytywistycznej ograniczenia poznawcze<sup>59</sup>, gdy Jurij Łotman – nie nazywając po imieniu krytykowanej doktryny – protestuje przeciw sprowadzaniu realizmu do prezentacji socjologicznych uwarunkowań bohatera, gdy Michał Głowiński kwestionuje zasadność traktowania poezji jako dziedziny ilustrującej myśli filozofów, wreszcie, gdy Włodzimierz Bolecki i Stanisław Barańczak sięgają po ironię i groteskę w celu obnażenia absurdu ponowoczesnego przeswiadczenia o bezgranicznej samowoli czytelnika, to w takich „ofensywach” mamy do czynienia nie tyle z usystematyzowanym oglądem cudzych inicjatyw, ile z ich wykorzystaniem dla uwyrażnienia konceptów strukturalizmu. Wszak cel finalny stanowią strukturalistyczne kontrapozycje, przekazywane wedle schematu:

nieprawda, że Y – prawda, że Z

Nieprawda, że czytelnik ma nieograniczoną pełnię swobód – prawda, że wszelka lektura jest zdeterminowana przez sposób organizacji tekstu. Nieprawda, że pisarz ilustruje gotowe idee socjologii czy filozofii – prawda, że tworzy własne socjologie oraz filozofie, specyficznie powieściowe czy liryczne. I tak dalej.

3.06. Świadectw aksjologii DEFENSYWNEJ znajdziemy w archiwum ruchu strukturalno-semiotycznego mniej niż dokumentów ofensywy (głównie edukacyjnej). Postawa obronna okazuje się

<sup>59</sup> Zob. P. Gierowski, *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce*, Kraków 2013.

mniej skuteczna niż zaczepna. Obrona źle się kojarzy: z pozycją obwinionego, osaczonego przez moce potężniejsze; każe także pamiętać o starej maksymie, że im dokładniej tłumaczymy się z naszych zachowań, tym głębiej zapadamy w semantyczne trzęsawisko.

Cechą charakterystyczną większości gestów defensywnych w dziejach strukturalizmu przez długi czas musiała być mimikra, czyli aksjologia pozorowana, w której przeciwnikowi sugeruje się rolę sprzymierzeńca. Pojęcia „naszej współczesności”, „współczesnej nauki”, „współczesnego uczonego” – nagminne w pracach Łotmana – miały spektakularnie jednoczyć stanowiska cudze i własne, mimo że w rzeczywistości pozostawały one ze sobą w konflikcie<sup>60</sup>. Również w Polsce nie zawsze udawało się upublicznić nazwę „strukturalizm” – postrzeganą (zresztą słusznie) jako metodologiczną opozycję wobec oficjalnego marksizmu<sup>61</sup>.

3.07. Między nastawieniami ofensywnym a defensywnym sytuują się dyskusje wewnętrzne, wypowiedzi zdominowane przez cele ROZRACHUNKOWE. I tu obcujemy z różnorodnością wariantów. W „domowych” sporach strukturalistów ze strukturalistami przeważają cele REFORMATORSKIE (nie konserwatywne, nie zachowawcze). Nauka wedle Łotmana pozostaje nauką, dopóki zgłasza pytania. Nauka, wbrew potocznym mniemaniom, „nie stanowi instrumentu dla otrzymywania odpowiedzi, bo gdy tylko ten czy inny problem zostaje ostatecznie rozstrzygnięty, wypada ze sfery nauki w dziedzinę

<sup>60</sup> Identyczną rolę w ostatniej dekadzie PRL odgrywało hasło demokratycznej opozycji, korzystającej z legalnych, „pierwszoobiegowych” form komunikacji: „literatura polska jest jedna i niepodzielna”

<sup>61</sup> Wydawnictwo Literackie nie zgodziło się na tytuł mojej książki *Obiad strukturalistów*, mimo że wcześniej, i to w aurze pomarcowej, pod tym tytułem udało mi się w miesięczniku „Nurt” (1968, nr 12) ogłosić esej wspomnieniowy o spotkaniu z grupą badaczy moskiewskich, a w opublikowanej w końcu przez WL książce, zatytułowanej „bezpiecznie” (?) *Kręgi wtajemniczenia*, czyli w przesłrzeni mniej niż tytuł wystawionej na widok publiczny, zmieścił się bez problemów artykuł *I ty zostaniesz strukturalistą* (przedruk z „Tekstów” 1973, nr 6), w którym nie tylko sympatyków ruchu, ale w zamyśle także jego adwersarzy, próbowałem przekonać, że strukturalizm dzisiaj „jest i nie jest izmem”, a skoro tak, zatem w kręgu wtajemniczeń strukturalno-semiotycznej zbiegną się wkrótce wszystkie ścieżki naukowej myśli. Takie były zabawy, spory w one lata.

wiedzy postnaukowej”<sup>62</sup>. Nie musi to być kres życia danego problemu, w nauce wczorajsze rozwiązania – dziś okazują się wątpliwe i od nowa mobilizują naukowców. Oto przykład jednej z wielu inicjatyw strukturalistycznej autokorekty:

Tradycyjny strukturalizm wychodził z zasady sformułowanej jeszcze przez formalistów rosyjskich: tekst rozpatrujemy jako system zamknięty, samowystarczalny, zorganizowany synchronicznie. Jest to struktura odizolowana nie tylko w czasie od przeszłości i przyszłości, ale także przestrzennie – od auditorium oraz wszystkiego, cokolwiek znajduje się poza nią.

Współczesny etap analizy strukturalno-semiotycznej skomplikował te zasady. Tekst postrzegany w czasie jako swego rodzaju stop-klatka, sztucznie „zasztumpowany” moment między przeszłością a teraźniejszością. Stosunek przeszłości do przyszłości nie jest symetryczny. Przeszłość przejawia się dwojako: wewnętrznie – jako bezpośrednia pamięć tekstu, ucieleśniona w jego strukturze, w jej nieuchronnej sprzecznościowości [przeciwnościowości], w immanentnej walce z własnym, wewnętrznym synchronizmem, i zewnętrznie – jako stosunek do pamięci pozatekstowej<sup>63</sup>.

3.08. W dziejach polskiej powojennej orientacji strukturalno-semiotycznej rewizje i korekty wcześniejszych (własnych) teorii stanowiły bodaj najpotężniejszą energię dynamizującą rozwój. Takim impulsem stało się uchylenie „ostracyzmu” w ocenie korzyści płynących z badań nad osobą, zwłaszcza nad biografią pisarza; a korzyści owe okazywały się wciąż bardziej atrakcyjne w miarę doskonalenia instrumentów semiotycznej analizy życia jednostek i grup<sup>64</sup>. Dalej: myśl i oddech naukowy odświeżało rozwinięcie (rysujących się już wcześniej) intuicji na temat aktywności czytelnika w komunikacji li-

<sup>62</sup> J. Łotman, *Analiz poezyjskiego teksta. Struktura sticha*, Leningrad 1972, s. 4.

<sup>63</sup> J. Łotman, *Siemiosfera. Kultura i wzryw. Wnuri myślaszczich mirow. Stat'ji. Issledowanija. Zamietki (1968–1992)*, red. N. G. Nikołajuk i T. A. Szpak, Sankt-Peterburg 2000, s. 22 (jeżeli nie podaję nazwiska tłumacza, przekład cytowanego fragmentu jest mój).

<sup>64</sup> Zob. *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975.

terackiej i w poetyce dzieła. Kolejnym wykroczeniem poza (własny) kanon stała się teoria intertekstualności – dla strukturalizmu bodaj najtrudniejsza, gdyż oznaczała zgodę na czytanie tekstów nie w relacji do systemów, lecz na tle repertuarów semiotycznych – skupiających znaki i znaczenia przypadkowe, rozpoznawalne indywidualnie, w zależności od przygodnych horyzontów każdorazowego odbiorcy.

3.09. Szczególnie dramatyczny wariant refleksji rozrachunkowej w dziejach „izmów” zazwyczaj polega na tym, że o postawie zrodzonej w kręgu „własnym” mówi się tak krytycznie, bezwzględnie, demaskatorsko, jak gdyby faktycznym przedmiotem polemiki były dzieła należące do formacji „cudzej”. Dzieje się tak, jeżeli oba porządki myślowe, krytykowany i krytykujący, są realizacjami odmiennych koncepcji w ramach tej samej formacji, przy czym ową odmienną przynajmniej jeden z badaczy postrzega jako złamanie normy (błąd, zdradę, herezję). Tak można czytać pamflet Michała Głowińskiego na – bliskiego strukturalizmowi – Tymoteusza Karpowicza, w związku z jego poświęconą Bolesławowi Leśmianowi *Poezją niemożliwą*<sup>65</sup>. Zapewne specyficzny idiolekt badawczy autora *W imię znaczenia*, operujący skrajnościami tak samo zaskakującymi jak jego idiolekt poetycki, uniemożliwiały porozumienie.

3.10. Dramatyczne kolizje, nieobojętne dla świadomości strukturalno-semiotycznej, obserwujemy w biografii naukowej Michaiła Bachtina, poszerzonej o zawiłe „szumy, zlepy, ciągi” recepcji jego dzieła. Na początku swej drogi badawczej autor *Problemów poetyki Dostojewskiego* ostro negował idee traktowane jako centralne, lub przynajmniej charakterystyczne, dla zajmującej nas tutaj formacji. Odrzucając podstawowe kategorie lingwistyki de Saussure’a, przeciwstawiał jej swoją metalingwistykę; atakował idee formalistów. Miał się za hermeneutę. Mimo to rosyjscy i polscy spadkobiercy myśli de Saussure’a i OPOJAZ-u chcą traktować dorobek Bachtina jako własny, bez zahamowań adaptując jego terminy, rozróżnienia, wizje antropologiczne. W Polsce do jego prac nawiązywali Maria Renata Mayenowa, Kazimierz Bartoszyński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Michał Głowiński, Ewa Wiegandt, Jerzy Faryno, Stanisław

<sup>65</sup> M. Głowiński, *Poeta w potoku świadomości*, „Literatura” 1975, nr 47.

Barańczak, Włodzimierz Bolecki, nie wyłączając piszącego te słowa. Janusz Sławiński korzystał z bachtinowskich inspiracji, zajmując się przestrzenią i opisem<sup>66</sup>. W *Semiosferze* Łotmana, stanowiącej antologię jego tekstów z wielu lat, znajdujemy liczne odwołania do Bachtina, antropologii karnawału, karnawalizacji powieści, „pamięci gatunku”, opozycji polifonia–monofonia, która jest klasycznie strukturalną opozycją dwóch przeciwstawnych poetyk<sup>67</sup>. Nie ma w tym niekonsekwencji, jest postrzeganie własnego dziedzictwa jako rzeczywistości dynamicznej, poddającej się i poddawanej energiom kontynuacji i weryfikacji:

Rzucając retrospektywne spojrzenie na drogę, przebytą przez semiotykę od momentu, w której ta dziedzina, w znacznej mierze dzięki wysiłkom R. O. Jakobsona, z jednej strony, a z drugiej zgodnie z ogólnym kierunkiem myśli, wzbudziła w drugiej połowie 1950 r. szerokie zainteresowanie, można określić czołowe tendencje słowami: przedłużenie i pokonanie. To odnosi się i do spuścizny rosyjskiego formalizmu i do prac M. M. Bachtina lub W. Ja. Proppa. Ale w największej mierze odnosi się do dziedzictwa Saussure’a, gdyż jego prace, także po krytyce R. O. Jakobsona, który przeciwstawiał szwajcarskiemu uczonemu idee Charlesa Peirce’a, nadal są jak potężne bloki w fundamencie semiotyki<sup>68</sup>.

*Sui generis* dysonansem w polityce zbliżenia strukturalizmu i myśli Bachtina stała się Michaiła Gasparowa interpretacja teorii „cudzego słowa” oraz „dialogowości” jako koncepcji motywowanych ideologicznie (nienaukowo); miały one, zdaniem tartuskiego badacza, odpowiadać na dotkliwie odczuwaną przez generację Bachtina konieczność przemawiania mową starą (cudzą) – z braku mowy nowej,

<sup>66</sup> J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 15, 210, 215.

<sup>67</sup> Podobnie Janusz Sławiński: prezentując „różnorodne wątki poszukiwań badawczych” w obrębie „koncepcji traktującej utwór jako swego rodzaju sytuację komunikacyjną”, wskazuje na wątek związany „z tymi zagadnieniami, które dzisiejsze literaturoznawstwo zawdzięcza Bachtinowi: mam na myśli problematykę wielogłosowości i wewnętrznego udialogizowania wypowiedzi prozaiczno-narracyjnej” (ibidem, s. 14–15, w tym przypis 5).

<sup>68</sup> J. Łotman, *Semiosfera*, s. 154.

zrewolucjonizowanej tak jak społeczeństwo<sup>69</sup>. Nie podważa to jednak dialektyki „przedłużenia i pokonania”, przeciwnie, umacnia jej rytm. W przestrzeni rozrachunkowej strukturalizmu liczą się w równym stopniu dążenia do wchłonięcia jak największego zasobu tradycji (Łotman), jak też spektakularne manifestacje niezgody na zbyt szerokie otwarcie formacji strukturalno-semiotycznej (Gasparow).

3.1.1. Kryteria aksjologii naukowej w tekstach strukturalistów dominują nad kryteriami aksjologii ideologicznej. Lecz i ona daje znać o sobie: w momentach zwrotnych, kiedy to strukturalizm staje się obiektem krytyki już nie „starych”, lecz „młodych”, nie „archaistów”, lecz nowych „nowatorów”, obwieszczających przełom czy też zwrot (tym razem antystrukturalistyczny). W takich momentach część uczestników ruchu strukturalistycznego postanawia zmienić „barwy klubowe”, zgłasza akces do sąsiednich, nowszych „izmów”. Bartoszyński, przez wiele lat autor rozpraw standardowo strukturalistycznych, w aurze gwałtownych przemieszczeń metodologicznych doszedł do wniosku, że zawsze czuł i rozumował hermeneutycznie. Z kolei Bolecki, sporządziwszy listę „głównych dziś idei zachodniego literaturoznawstwa”, doszedł do wniosku, że zagadnienia przez niego wskazane

absorbowały uwagę badaczy w Rosji i Europie Środkowej – *toutes proportions gardées* – zanim (!) na Zachodzie zaczęły powszechnie obowiązywać. Przykładem klasycznym i oczywistym są koncepcje szkoły praskiej, a przede wszystkim Michaiła Bachtina, znane i komentowane w Europie Wschodniej na długo przed ich zachodnioeuropejską i amerykańską recepcją. Z kolei w Polsce ta POSTSTRUKTURALISTYCZNA perspektywa metodologiczna – choć przez samych badaczy nazywana „strukturalistyczną” – jest od wielu lat podstawowym wyznacznikiem prac Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego, Edwarda Balcerzana, Zdzisława Łapińskiego i innych związanych z nimi badaczy różnych generacji<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> M. Gasparow, *M. M. Bachtin w ruskiej kulturze XX wieku*, w: idem, *Izbrannyye trudy*, t. 2, Moskwa 1997, s. 494–496.

<sup>70</sup> W. Bolecki, *Janusz Sławiński: U źródeł polskiego poststrukturalizmu*, w: idem, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 323.



Tu podstawą stało się przeciwstawienie dwu równoległych dróg strukturalizmu: lingwistycznej i kulturoznawczej.

[R]ozprawy Tynianowa, Bachtina, Mukařovskiego czy Vodički pod każdym względem są dziś wszak bliższe poststrukturalistycznym problemom „krytyki kulturowej” czy „tekstualności” niż strukturalizmowi w wersji Saussure’a, Hjelmsleva czy nawet Jakobsona. Zachodnia recepcja pism Bachtina jest zresztą tego najlepszym dowodem<sup>71</sup>.

4.00. Wróćmy do modelu. W szeregu aksjologicznym, po stronie „cudzej” wyróżniam nastawienia EMPATYCZNE, DYSKUSYJNE I LIKWIDATORSKIE.

4.01. Nastawienie LIKWIDATORSKIE daje o sobie znać w próbach „odwołania” strukturalizmu, przetransportowania go z „dziś” do „wczoraj”; służy temu nierzadko wysiłek dezaktualizacji jego tez, pojęć i metod. Jeżeli taka formacja, jak strukturalizm, nadal jest aktywna, przeciwnicy próbują zepchnąć ją w przeszłość muzealną, a sposobem skuteczniejszym niż merytoryczna krytyka bywa triumfalne „nieodczytanie”<sup>72</sup> (Derrida).

Sprzyja temu aksjomat – wspomniany na początku tego podrozdziału – tożsamości okresu i kierunku, gdy zakłada się, że każdym fragmentem historii „rządzi” tylko jeden światopogląd, kartezyjański lub antykartezyjański, nowoczesny lub ponowoczesny, strukturalistyczny lub poststrukturalistyczny, bez możliwości ciągów równoległych, równoczesnych, znajdujących się we wzajemnej opozycji. Pojawienie się poststrukturalizmu traktuje się jako automatyczny,

<sup>71</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>72</sup> Przykładem najjaskrawszym może być niegdysiejsze, kuriozalne oświadczenie Stanisława Lema, że strukturalizm wymyślili Francuzi (!). Zdaje się, że podobnie myślał Czesław Miłosz, pisząc wiersz-pamflet *Strukturalizm*, który pasuje jak ulał do... poststrukturalizmu! Inny przykład: wedle strukturalistów znaczenie nie może wyłonić się z jednego szeregu znakowego. Minimalny warunek stanowi spotkanie dwóch różnych szeregów znakowych. Wszelako ponad tym elementarnym minimum strukturaliści rozpatrują kombinacje trzech, czterech, pięciu, sześciu etc. składników (Charles Morris, Jerzy Pelc, Roman Ingarden, Jurij Łotman), co nie przeszkadza adwersarzom w powtarzaniu, że strukturalizm nie wychodzi poza dychotomie.

niewymagający uzasadnień sygnał „wyczerpania” strukturalizmu. Fakty przestają się liczyć.

4.02. Recenzent EMPATYCZNY także umieszcza strukturalizm w historii, czyni to jednak inaczej niż likwidatorzy. Postrzega strukturalizm temporalnie i pokoleniowo, jako ruch syjący się doświadczeniami jego poprzedników; tych doświadczeń nie jest w stanie przemienić we własne przeżycie generacyjne; przeżywa je inaczej niż uczestnicy minionych wydarzeń, zarazem pragnie rozumieć najpełniej, rekonstruować rzetelnie, by odtworzyć intencje zakodowane w terminach, metaforach, gatunkach, retorykach – dajmy na to – przedwojennej szkoły wileńsko-warszawskiej, szkoły praskiej, szkoły moskiewsko-tartuskiej.

A przecież badania tego typu, prowadzone przez Jerzego Świącha (który stwierdza dobitnie: „bronię strukturalizmu”<sup>73</sup>), Jacka Bałucha, Bogusława Żyłkę, Danutę Ulicką, Tamarę Brzostowską-Tereszkiewicz, Piotra Gierowskiego, mają suwerenne cele naukowe, niedające się sprowadzić do aktywności w przestrzeni recepcji. Nastawienie empatyczne zbiega się w nich z inicjacją suwerennej dziedziny badawczej, która staje się wartościową konsekwencją ZWROTU ARCHIWISTYCZNEGO.

Ten kierunek celnie określa Danuta Ulicka: „interesuje mnie nauka o literaturze jako pamięć”<sup>74</sup>. Autorka *Literaturoznawczych dyskursów możliwych* ukazuje zarówno ciągłość literacką oraz literaturoznawczą, od pierwszych dekad XX w. do dziś, jak i momenty jej osłabienia lub zerwania. Ciągłość dominuje. Jest wspomagana przez strukturalizm oświetlany MULTIMEDIALNIE, skupiający prace znawców sztuki słowa, utwory literackie, idee utrwalone w piśmie i w biografjach twórców nowoczesnej nauki o literaturze i nowoczesnej literatury, co każe brać pod uwagę nie tylko ich perypetie zawodowe, ale także – obserwowane ostrożnie, bez „psychologistycznej” afekcji – osobiste dramaty, ideologiczne „ukąszenia”, sytuacje rodzinne, kondycje finansowe, cechy temperamentów. Nie są tu obojętne przy-

<sup>73</sup> J. Świącha, *Strukturalizm na cenzurowanym*, w: idem, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 339.

<sup>74</sup> D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 88.

jażnie i animozje w kręgu formalistów rosyjskich, skandale i ekstrawagancje awangardy, wykłady Michaiła Bachtina w szkole partyjnej wydziału politycznego V dywizji piechoty, dyplomatyczna służba Romana Jakobsona, jego małżeństwo z Krystyną Pomorską, narkotyki rujnujące zdrowie Jewgienija Poliwanowa, moralne upadki i wzloty usiłującego współżyć ze stalinizmem Dymitra Szostakowicza etc. Strukturalistyczna semiotyka nie od dziś ciąży ku powieściowemu realizmowi, który rozumie jako próbę uchylecia/rozchylenia systemów uprzednich wobec życia, czyli ciągu nieprzewidywalnych koincydencji. „Bo realizm to dla mnie zwrócenie się ku temu, co niesystemowe, pojedyncze, lokalne, szczegółowe, dosłowne – wyznaje Sławiński. – Ja tego realizmu szukałbym w dość dziwnych miejscach i prawdopodobnie nie dogadałbym się z nikim, co do jego ścisłej definicji”<sup>75</sup>. (Co do zasady – dogadałby się z Łotmanem)<sup>76</sup>.

4.03. Nastawienie DYSKUSYJNE, sytuujące się pomiędzy dążeniami antynomicznymi, jest niestabilne, zbliża się albo do wariantu empatycznego, albo agresywnego. Im więcej empatii, tym łatwiej o dialog partnerski, w którym zakłada się finalne prawdopodobieństwo porozumienia<sup>77</sup>. Im więcej ironii, szyderstwa, złej woli, tym mniejsza użyteczność sporu, który musi przeistoczyć się w agon krasomówczy<sup>78</sup>.

4.04. Trzeci szereg w prezentowanym modelu różnicuje OBIEGI sądów na temat strukturalizmu: obiegom OTWARTYM przeciwstawiam ZAMKNIĘTE. Otwarte są komunikacyjnie jawne, potencjalnie dostępne dla „oświeconej części społeczeństwa”. Ich wyróżnienie nie wymaga uzasadnień. Sytuując – na drugim biegunie – obiegi za-

<sup>75</sup> *Potrzebujemy nowej zasadniczości* – twierdzi Janusz Sławiński, badacz literatury, rozmowę prowadzi M. Nowicki, „Europa” 2005, nr 44, s. 11.

<sup>76</sup> Zob. E. Balcerzan, *Vers un réalisme semiologique*, w: „*Theorie – Litterature – Enseignement*” pour ouri Lotman (trad. Olga Scherer), Paris 1995, s. 133–150. Oryginał polski *W stronę realizmu semiologicznego. O pewnej strategii lektury*, w: idem, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997, s. 173–190.

<sup>77</sup> Por. np. H. Markiewicz, *Pytania do semiotyków*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986, s. 61–78.

<sup>78</sup> D. Lewiński, *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po roku 1958*, Kraków 2004; M. Głowiński, *Gang strukturalistów*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2.

mknięte, uwzględniam (gwoli oświetleniowej pełni) AUTOKOMUNIKACJĘ osobniczą, dziejącą się w umyśle człowieka, niedostępną *in statu nascendi* nikomu prócz danej jednostki. Jej odmiany, stanowiące przedmiot badań psychologów, to proces twórczy, uczenie się, wnioskowanie, przewidywanie<sup>79</sup>.

4.05. Światło przed nami zamknięte – cóż oświetlić zdoła? Nie-mało! Autokomunikacja warunkuje komunikację, uwewnętrznia ją i przetwarza. W przeplotach obiegów otwartych i zamkniętych tkwi istota funkcjonowania kultury. Bez zamkniętych nie istniałyby otwarte, fenomen kultury nie mógłby się ukonstytuować. Jednostkowe zdarzenia autokomunikacyjne są otwarte choćby tylko dla ich sprawców, z których każdy „sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem i morzem” (znany passus z *Ody do młodości* uzupełniony przez Jona-sza Kofę o „morze”). Dla obserwatorów – są odgadywane, domysł-ne, wyławiane z idiolektów, gdy czytając świadectwa otwarte, usiłujemy rozpoznać ukrytą intencję autorską: świadomą lub mimowiedną. Biorąc pod uwagę wszelakie włamania do tego, co myślowo, wyobra-żeniowo intymne, należy w szeregu komunikacyjnym wyróżnić stre-fę pośrednią, zarezerwowaną dla obiegów PÓŁOTWARTYCH.

4.06. Żadna z naszkicowanych tu perspektyw, zewnętrzna czy wewnętrzna, empatyczna czy likwidatorska, komunikacyjna czy autokomunikacyjna, nie jest wolna od ograniczeń. Żadnej nie uda się uniknąć rozprożeń czy zakrzywień „światła” rzucanego na obserwowaną przestrzeń. Zarazem każda z nich jest systemowo nie-odczowna: pozostałe perspektywy muszą się z nią liczyć, korzystając z jej oświetleń, przeciwstawiając się im wojowniczo lub „strategicz-nie” ignorując ich rolę.

5.00. Pozostaje szereg czwarty: retoryczny. Własne i cudze RE-TORYKI strukturalizmu różnicują się SYTUACYJNIE. Trzeba o nich pamiętać, analizować, systematyzować, przypominać zapominane, odkłamywać ze stereotypów, wchodzić w gąszcz szczegółowych analiz, a nade wszystko unikać przypisywania obu stronom sporu –

<sup>79</sup> Fenomen autokomunikacji stanowi przedmiot refleksji badaczy z kręgu strukturalistycznego, zob. J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 79–89.

form „wieczyście” dla nich reprezentatywnych. Różne figury retoryki krążą pomiędzy „izmami”, po ten sam scenariusz wypowiedzeniowy formacje odmienne sięgają – pragmatycznie, w zależności od aktualnych potrzeb, także od umiejętności krasomówczych danego autora.

Szczególnie interesujące dla obrazu recepcji są stylizowane teksty strukturalistów, pisane w dniach politycznej opresji. O wymuszonych przez historię retorycznych dwuznacznościach decyduje sytuacja. „Sytuacja ma rację” (rzekłby Miron Białoszewski). Plan zawartości „buntuje się” tu przeciw planowi ekspresji. Nierzadko związek między obowiązującą retoryką, hołdowniczo „intertekstualną”, inkrustowaną cytatami z klasyków marksizmu, a kierunkiem myśli badawczej, miał cel wyłącznie taktyczny. Widzimy to (nie tylko) we wczesnych rozprawach Łotmana<sup>80</sup>.

6.00. Pytania zawarte w modelu recepcji strukturalizmu muszą się powtórzyć, gdy przyglądamy się innym ruchom badawczym: hermeneutyce, krytyce feministycznej, antropologii literackiej, historii literatury narodowej, komparatystyce, translatologii, genologii, wer-sologii, starym i nowym technikom obcowania z literaturą: opisowi, analizie, interpretacji, rekonstrukcji. Czy którakolwiek z tych domen ma prawo uchodzić za jedynie reprezentatywny głos naszej epoki? Wolne żarty! WSPÓŁCZESNE LITERATUROZNAWSTWO NIE JEST MONOFONICZNE, LECZ POLIFONICZNE – PO WIELEKROĆ. Jako całość ani innowacyjne, ani zachowawcze, ani bez reszty nieprzekładalne na inne doświadczenia kultur sąsiednich, ani od stóp głów skażone grzechem plagiatowego połogu; nie jest w każdym calu ani nowoczesne, ani ponowoczesne, ani nieprzerwanie strukturalistyczne, ani totalitarnie poststrukturalistyczne. Dla nas, bytujących wewnątrz owej zawrotnej wielości, jeżeli wyłaniają się z niej systemy, to chwilowe i fragmentaryczne, natomiast całość, z bliska i od wewnątrz nieprzewidywalna, bliższa jest wizji Łotmanowskiej semiosfery niż wcześniejszej, tartursko-moskiewskiej „geometrii” systemu systemów<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> E. Balcerzan, *W stronę realizmu semiologicznego* (op. cit.).

<sup>81</sup> Zob. B. Żyłko, *Od koncepcji wtórnych systemów semiotycznych do pojęcia semiosfery*, w: J. Łotman, *Uniwersum umysłu*, s. 23–31.



## Paraliteratura. Obszar trzeci, a właściwie pierwszy

Opozycje literatura–nieliteratura, poezja–niepoezja, sztuka–nie-sztuka wyznaczają centralny kierunek badań nad artystyczną działalnością człowieka i porządkują niejako u podstaw różnorodność podmiotów oraz instytucji w przestrzeni kultury. Na poziomie elementarnym antonimy te decydują o „jedności w wielości” ról i zadań twórców, krytyków, naukowców, filozofów, czytelników-amatorów, wydawców, księgarzy, bibliotekarzy, bibliografów, redaktorów odpowiednich czasopism czy działów, nauczycieli, uczniów, cenzorów, sponsorów konkursów na powieść czy dramat, recytatorów, ludzi teatru, twórców adaptacji filmowych i telewizyjnych, ilustratorów, pracowników odpowiednich resortów rządowych i urzędów niższego szczebla, a w niektórych ustrojach – polityków. Mimo iż powyższe oraz tym podobne dychotomie, porządkując widzenie kultury, są wszechobecne w świadomości i mowie potocznej, to ich aktywność, zamykając ponoć dostęp modelom bardziej złożonym lub mniej „sztywnym”, przypisuje się uparcie strukturalizmowi. Czy proponowane tu przeze mnie zastąpienie dychotomii „literatura–nieliteratura” trychotomią „literatura–paraliteratura–nieliteratura” oznacza rewizję kanonu strukturalistycznego? I czy taki kanon kiedykolwiek obowiązywał? Zanim zajmę się osobliwościami paraliteratury – kilka słów na temat współczesnego sporu na ten temat.

### Jeszcze jeden spór: o dychotomie

Bogusław Żyłko, omawiając współczesne spory metodologiczne, tak oto przedstawia znamioną dla zawirowań naszej epoki ewolucję poglądów Wiktora Żywowa, który

pod okiem starszych kolegów, przede wszystkim Borisa Uspienskiego, zaczynał od językoznawstwa teoretycznego spod znaku strukturalizmu, a potem wraz z nimi zajął się semiotyką kultury. Obecnie dystansuje się wobec tamtego okresu i do siebie samego z tamtych czasów, kiedy wszystko próbowano ujmować „w sztywnych systemach opozycji binarnych”<sup>1</sup>.

Chodzi o wypowiedź rosyjskiego uczonego z 2009 r.<sup>2</sup>, kiedy to stereotyp strukturalizmu jako metody znajdującej w opozycjach binarnych uniwersalny instrument „ujmowania wszystkiego” stał się stałym hasłem zwrotu antystrukturalistycznego, sloganem powracającym „jak bumerang pod nasze pole karne” (by posłużyć się metaforą sprawozdawcy sportowego z czasów PRL).

Protest wobec porządkowania świata przy pomocy modeli dichotomicznych to „flagowy” manewr dekonstrukcji<sup>3</sup>. Stanowią one łatwy obiekt krytyki, znacznie łatwiejszy niż skomplikowane modele czy wielostopniowe wnioski. Nie po raz pierwszy w historii kultury nowe prądy zdobywają rozgłos, ukazując groźbę światów czarno-białych, budowanych na przeciwstawniach typu naturalny–sztuczny, fałszywy–prawdziwy, pożyteczny–zbyteczny etc. Tak postępował nadrealizm, obiecując wyzwolenie ludzkiej *psyche* spod tyranii ostrych antynomii. Opozycje binarne są bezimienne, jawne, zerojedynkowe, zgrzebne niby psalmiczne „tak, tak – nie, nie” – ze znanego wiersza Zbigniewa Herberta. A ponieważ założone w nich uproszczenie obserwowanej empirii – cóż, że celowe? – jest ewidentne, znakomicie nadają się do dekonstrukcyjnych manifestacji, które spektakularną skuteczność uzyskują jako figury retoryki moralistycznej. Utrzymuje się tu mianowicie, że skoro bezsprzeczna

<sup>1</sup> B. Żyłko, *Kultura i znaki. Semiotyka stosowana w szkole tartusko-moskiewskiej*, Gdańsk 2011, s. 170.

<sup>2</sup> W. Żywow, *Moskowsko-tartuskaja semiotyka: jejo dostiżenija i jejo ograniczenija*, „Nowoje Litieraturnoje Obozrienije” 2009, nr 4(98).

<sup>3</sup> „Dekonstrukcjonizm, ze swą krytyką binarnych opozycji...” – pisał Ryszard Nycz w książce *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 15; dziś to wyrażenie jest już niemal frazeologizmem, podobnie jak skojarzenie „zupa – pomidorowa” w krotochwilnym tekście Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.



udręką życia społecznego są hierarchie, czyli nierówności, winniśmy mieć baczenie na to, iż rysują się one, umacniają i narzucają myśleniu już na elementarnym poziomie opozycji binarnych. Opozycje owe, twierdzą krytycy strukturalizmu, sprzyjają nieetycznym skłonnościom do oceny jednych fenomenów kosztem innych, a w konsekwencji do hierarchizacji istnień – bezzasadnej i niesprawiedliwej (niepoprawnej politycznie). Usiłują one w sposób niebezpiecznie „podprogowy” nakłaniać ludzkie umysły do tego, by akceptując sens dowolnego przekazu, wyznaczony przez opozycję binarną, jedną jej stronę nieodwołalnie wywyższały, drugą zaś degradowały bezkrytycznie.

Autor czy krytyk „postmodernistyczny” – pisze Włodzimierz Bolecki – nie chce więc być dysponentem sensu, bo sens oznacza wybór między jakimiś przeciwieństwami, a wybór jednego z przeciwieństw oznacza z kolei „represjonowanie” pozostałych. Wybór to hierarchia, hierarchia to „utopia”, „utopia” to dominacja, a dominacja to władza<sup>4</sup>.

Jeżeli na strukturalizm spojrzemy jako na żywy ruch intelektualny, określany przez sytuacje oraz ewolucje konkretnych środowisk badawczych, podlegających presji swoistości geopolitycznych, obyczajowych, językowych, także przez własne hierarchie i spory, i uwzględnimy pełną skalę aktywnych gatunków i idiolektów<sup>5</sup>, zauważymy, że w dorobku szkół strukturalnych pojawiają się wszelkie możliwe, zweryfikowane w praktyce potocznej sposoby posługiwania się opozycjami binarnymi. Niektóre MODELE DUALNE<sup>6</sup> (termin Jurija Łotmana) służą wartościowaniu, inne nie. Wykorzystywane

---

<sup>4</sup> W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 38–39.

<sup>5</sup> Właśnie tak postępuje Danuta Ulicka w parokrotnie przywoływanej tu książce *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej* (Kraków 2007).

<sup>6</sup> Wielość i różnorodność ujęć, bliska potoczności i wiążąca strukturalizm z głębokimi tradycjami humanistyki, znajduje odzwierciedlenie w mnogości nazw, określeń, parafraz, odnoszących się do zajmujących nas tu relacji dwuczłonowych. Posługuję się tu bliskoznacznymi pojęciami typu: opozycje binarne, modele dualne, dychotomie, dualizmy, przeciwstawnie, napięcia, antonimy etc., by

w manifestach, polemikach, recenzjach, zwłaszcza w okresach „burzy i naporu”, ze zrozumiałych powodów uzyskują wymiar stronnicy. Ich aksjologiczne ukierunkowanie nie dziwi w proklamacjach nowej wyobraźni<sup>7</sup>. Chodzi o PRESTRUKTURALIZM szeroko pojęty, jednoczący doświadczenia artystyczne i badawcze; niech przykładem będzie opozycja literatury metafizycznej i bebechowatej Stanisława Ignacego Witkiewicza, przeciwstawienie płacznego moralizmu radosnemu formalizmowi w felietonie *Dwóch Czechowów* Włodzimierza Majakowskiego lub – wyrażone w tytułach – antymonie *Archaistów i nowatorów* Jurija Tynianowa czy *Współczesników i synchronistów*<sup>8</sup> Wiktora Szkłowskiego.

Niekiedy taktyka polemiczna skłania – nie tylko strukturalistów! – do agresywnej mimikry. W szkicu Łotmana na temat wstydu i strachu można doczytać się UKRYTEJ wiwisekcji totalitaryzmu (operującego strachem) – przeciwstawionego NIENAZWANEJ PO IMIENIU demokracji, sankcjonującej regulowanie społecznych zachowań przez mechanizm wstydu (czytaj: sumienia). Chwył Łotmana jest zamierzony. Tutaj autor steruje dualizmem, a nie dualizm autorem, który przez pozornie neutralny opis chce pośrednio, perswazyjnie oddziaływać na „czytelników radzieckich”. Kto z zachodnich krytyków strukturalizmu nie musiał posługiwać się retoryką mimikry, nie zrozumie tej gry; i niech to stanowi przestrożę przed mechanicznym przenoszeniem doktryn między z gruntu odmiennymi doświadczeniami historii najnowszej.

W większości rozpraw szkoły praskiej czy tartusko-moskiewskiej, podobnie w powojennych naukowych pracach polskiej, sło-

ukazać dynamikę omawianego zjawiska – nie do ogarnięcia jednym, „sztywnym” terminem.

<sup>7</sup> Młodość idei, motywująca skłonność do obrony własnych racji przy pomocy dychotomii wartościujących, odradza się nierzadko wtedy, gdy daną ideę zaczynają oswajać i popularyzować nowe, młode generacje. Tak więc i w moim uczeniu się strukturalizmu zdarzyły się retoryki manifestowe, operujące przeciwstawieniami wartościującymi, zob. E. Balcerzan, *Poetyckość i poetyzacja*, w: idem, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971. (Poetyckość chwaliłem, przed poetyzacją przestrzegałem).

<sup>8</sup> W. Szkłowski, *Sowriemienniki i sinchronisty*, w: idem, *Gamburgskij szciot*, Moskwa 1990, s. 370–376.

wackiej, czeskiej orientacji semiotyczno-strukturalnej nie znajdziemy śladów nagminnego „używania” dychotomii w celach innych niż typologiczno-deskryptywne. Typowe dla rozwoju szkół strukturalno-semiotycznych – omawiane w rozdziale poprzednim – próby wyeliminowania lub ograniczenia sądów oceniających powodowały daleko idącą ostrożność aksjologicznej instrumentalizacji opozycji binarnych, traktowanych jako czysto opisowe podstawy modeli dualnych, mających na celu poznanie, a nie wartościowanie napięć typu *signifiant–signifié* (Ferdynand de Saussure), zamierzone–niezamierzone (Jan Mukařovský), przyległość–podobieństwo (Roman Jakobson), początek–koniec (Jurij Łotman), fenotyp–genotyp (Janusz Sławiński), informacja stematyzowana–informacja implikowana (Aleksandra Okopień-Sławińska), tryb lektury samoistnej–tryb lektury związanej (Stanisław Barańczak) i wiele innych.

Mechanizmy znaczeniowótórcze urządzeń tekstowych zakładają, w równym co najmniej stopniu, zarówno OBECNOŚĆ eksplicytnych znaczeń, jak i ich widoczny BRAK. Mechanizm REFERENCJI pozostaje nieodłącznie sprzężony z mechanizmem INFERENCJI<sup>9</sup>.

„W równym co najmniej stopniu”, zastrzega Stanisław Balbus, by wyeliminować podejrzenia o sugerowaną milcząco przewagę obecności nad brakiem tudzież referencji nad inferencją (i odwrotnie).

Dodajmy, że strukturalizm NAUKOWY traktuje BINARNOŚĆ JAKO PUNKT WYJŚCIA DLA TYPOLOGII WIELOWARIANTOWYCH. Dotyczy to zarówno znaczeniowych drobin tekstu, jak i dualnych modeli kultury. Teza Łotmana o konieczności konfrontacji dwóch szeregów znakowych, nieodzownych w swojej podwójności dla formowania się tekstowych znaczeń, wynika z przekonania, że jeden „łańcuszek” znakowy nie jest zdolny do wygenerowania treści. Dopiero dwa elementy stanowią semantyczne minimum. Tu liczba „dwa” rozpoczyna – niekoniecznie kończy – „odliczanie”. A ponieważ krytykom strukturalistycznej binarności najwyraźniej nie chciało się liczyć

<sup>9</sup> S. Balbus, *Od tekstu do „tekstu” (i z powrotem)*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 125.

(bodaj do dziesięciu), proszę mi wybaczyć, że powołam się na (znanie!) strukturalistyczno-semiotyczne trychotomie (*langue–langage–parole* Ferdynanda de Saussure’a, estetyczna funkcja, norma i wartość Jana Mukařovský’ego, trzy wymiary znaku Charlesa Morrisa, trójkąt metaforyczny Jerzego Pelca), kombinacje czteroskładnikowe (warstwy budowy dzieła według Romana Ingardena, struktura tekstu w ujęciu Louisa Hjelmsleva), układy zawierające sześć elementów (a w istocie sześć razy dwa), jak to ma miejsce w jakobsonowskim modelu, rozbudowywanym przez teoretyków teatru (Edward Csató), znawców przekładu (Anton Popović), teoretyków łączących elementy komunikacji międzyludzkiej z elementami poetyki dzieła literackiego (Aleksandra Okopień-Sławińska); dorzucimy do tego ciągi siedmioskładnikowe (style odbioru Michała Głowińskiego) i zakończmy na niepoliczalnej, prezentowanej enumeracyjnie mnogości wtórnych systemów modelujących.

Legendom o bezwzględnym podporządkowaniu myśli strukturalistycznej „sztywnym systemom opozycji binarnych” przeczą dzieje przeciwstawni tak fundamentalnej, jak synchronia–diachronia, poddawanej stopniowemu „rozmiękczeniu” oraz wzajemnemu przenikaniu, by w synchronii odsłaniały się pierwiastki diachroniczności, a w diachronii – synchroniczności (praska szkoła strukturalna, Eugenio Coseriu, Janusz Sławiński). Mamy wreszcie przykłady uchylania opozycji binarnych, które się nie sprawdziły, jak np. przeciwstawienie badań zewnętrznych – badaniom wewnętrznym, zakwestionowane przez Michała Głowińskiego. Gdy swego czasu polemizowałem z Jana Błońskiego koncepcją dwubiegunowości w dziejach poezji (biegun Sergiusza Jesienina – biegun Majakowskiego, biegun Juliana Przybosa – biegun Czesława Miłosza), nie przekonało mnie radykalne uschematyzowanie procesu historycznoliterackiego, który – nadal jestem o tym przekonany – w XX stuleciu stał się skomplikowaną siecią wielu polaryzacji jednoczesnych i nieoczywistych.

„Nie przeciwieństwa, ale wieloaspektowe ZRÓŻNICOWANIA: nie dychotomie, lecz INTERFERENCJE – gdzie negowanie pozostaje konstytutywnym składnikiem negującego – stają się uprzywilejowanym składnikiem analiz [postmodernistycznych]”, utrzymuje Ryszard

Nycz<sup>10</sup>. To samo można powtórzyć w odniesieniu do interpretacji strukturalistycznych, pod warunkiem, że w miejsce „nie..., ale...” wpisujemy „nie tylko..., lecz także...”.

### Załamania dychotomii

W pewnych okolicznościach, w szczególnych kontekstach i uwarunkowaniach, mają rację bytu umyślne załamania równowagi między literaturą a nieliteraturą, na korzyść albo jednej, albo drugiej strony. Z reguły nie narusza to podstaw modelu dualnego, lecz wskazuje na jego incydentalne odchylenia. Gdy o nierzetelnym, nasyconym fabulacją sprawozdaniu z jakiegoś biegu wydarzeń mówimy: to nie jest prawda, to jest literatura, w domyśle przeciwstawiamy sobie literaturę zgodną z własnymi celami – pseudoliteraturze udającej nieliteraturę. Gdy Sławiński, o czym wspominałem przy innej okazji, literaturę przeciwstawia socjotechnice, by w krąg drugi, socjotechniczny, wpisać wiersze i powieści socrealistyczne, nie chodzi mu o uniwersalną „niższość” wszelkiej socjotechniki i „wyższość” wszelkiej literatury, lecz o wprowadzające w błąd czytelnika wykorzystywanie sztuki dla celów propagandowych. Wreszcie gdy Zbigniew Bieńkowski w książce zatytułowanej *Poezja i niepoezja* pisze, że niepoezja jest chorobą mowy, rzuca się na nią niczym ognicha na łąkę, degenerując słowa i odzierając je z piękna<sup>11</sup>, operuje pojęciem poezji jako synonimem estetycznego waloru wypowiedzi, a nie jako kategorią odnoszącą się do praktycznego, surowego, jednoznacznego języka fizyki molekularnej czy jurysdykcji.

Dopóki pozostajemy na elementarnym, a zarazem abstrakcyjnym poziomie alternacji znaczeń literatury i nieliteratury, dopóty oba pojęcia trzymają się mocno. Kłopot zaczyna się z chwilą, gdy bieguny tej przeciwstawni usiłujemy zagospodarować empirycznie, skontaktować z różnorodnością realiów, skonfrontować z żywiołami mowy. Okazuje się, że nieliteratura, przywołana dla wytłuma-

---

<sup>10</sup> R. Nycz, op. cit., s. 147.

<sup>11</sup> Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967.

czenia sensu literatury, sama wymaga wielorakich i to wcale nie łatwiejszych wytłumaczeń. Przy pomocy jakiej miary mielibyśmy określać odległość od literatury zbioru tekstów, w którym znajdują się skrypty do nauki języków obcych i eseje filozofów, homilie i podręczniki z mikrobiologii, umowy zawierane między firmami handlowymi i gazetowe kroniki wypadków, pamiętniki uwięzionych w ła-grach i zeznania podatkowe, reklamy i recepty lekarskie, regulaminy musztry i recenzje z wystaw plastycznych, antologie prac krytyczno-literackich i listy?

Dawni teoretycy, od Arystotelesa do Hegła, radzili sobie z tym problemem, ograniczając się do KONFRONTACJI WYBRANYCH FRAGMENTÓW LITERATURY Z WYBRANYMI FRAGMENTAMI NIELITERATURY. Uzasadnieniem takich wyborów było wewnętrzne niepodobieństwo na tle zewnętrznego podobieństwa porównywanych stanów mowy, np. epiki i historiografii albo liryki i filozofii. Przyjmowano założenie, że gdy epika i historiografia lub liryka i filozofia zostaną „odcedzone” z elementów wspólnych tudzież łądząco do siebie podobnych, wówczas to, co pozostanie, okaże się ekstraktem „epickości” oraz „liryczności” z jednej, a „historiograficzności” i „filozoficzności” z drugiej strony.

Formaliści rosyjscy posługiwali się przeciwstawieniem „szeregu artystycznego”, w którym sytuuje się literatura piękna, „szeregowi praktycznemu”, pozbawionemu zdarzeń literackich, przy czym oba szeregi (w tej wizji) nie miały być od siebie odizolowane, bowiem twórczość pisarska polega na nobilitacji doświadczeń mowy praktycznej i przenoszeniu ich do mowy artystycznej. Już w tej koncepcji, ostentacyjnie binarnej, rysowała się potrzeba – bodaj potencjalna – miejsca dla TRZECIEGO STANU MOWY, w którym doświadczenie językowe magazynuje szczególne, wyselekcjonowane cechy szeregu praktycznego, zdolne do adaptacji w szeregu artystycznym. Rzecz w tym bowiem, że bynajmniej nie wszystkie i nie z takim samym rezultatem cechy (style, retoryki, jednostki leksykalne i frazeologiczne) mowy praktycznej przenikają z równą łatwością do języka liryki czy noweli. Poważny opór tego rodzaju transferom stawia język nauk tzw. ścisłych, podczas gdy subkody komunikacji potocznej bez trudu poddają się artystycznym przetworzeniom. Z tego punktu widze-

nia „szereg praktyczny” formalistów nie jest kategorią operacyjnie wygodną: wymaga wielu typologicznych uściśleń oraz rozróżnień.

Mniejszy rozgłos uzyskało – późniejsze, a zarazem niemal synonimiczne wobec propozycji rosyjskiej – rozróżnienie między książką literacką a książką funkcjonalną Roberta Escarpita. Janusz Lalewicz, polski egzegeta i popularyzator idei Escarpitowych, zastanawiał się, czy i ta dwubiegunowa wizja nie stanowi nadmiernego uproszczenia. Postulował „bogatsze i bardziej subtelne zróżnicowania między książkami”, i to – uwaga! – nie literackimi, tutaj bowiem odrębności już zostały opisane, lecz funkcjonalnymi. Pisał: „podręcznik szkolny (wg Escarpita typowa książka funkcjonalna) jest funkcjonalny w innym sensie niż książka kucharska z jednej strony, a rozprawa z zakresu mikrobiologii – z drugiej”<sup>12</sup>.

### Pogranicze czy obszary mowy w pełni suwerenne?

Strukturalizm (Roman Jakobson) skomplikował zajmującą nas tu dychotomię, nadając literackości czy poetyckości – jako jednemu z „nastawień” komunikatu językowego – charakter wyróżnika literatury i jednocześnie wskazując na jego obecność w całej przestrzeni mowy – poza literaturą<sup>13</sup>, nadto jeszcze uwzględniając postaci graniczne sztuki literackiej, które jednak, zastrzegając, nie unieważniają jej systemowych odrębności. Zauważmy, że i w tej perspektywie pojawia się możliwość przemienienia dychotomii w trychotomię. Wyróżniane są najczęściej przypadki graniczne: nieliteracko-literackie,

---

<sup>12</sup> J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, w: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger i K. Rudzińska, Wrocław 1974, s. 375 (przypis 30). Ta książka jest jedną z nielicznych publikacji, eksponujących kategorię paraliteratury.

<sup>13</sup> Funkcja poetycka „przez wysunięcie wyczuwalności znaku pogłębia podstawową dychotomię: znak–przedmiot. A więc, mając do czynienia z funkcją poetycką lingwistyka NIE MOŻE OGRANICZAĆ JEJ TYLKO DO DZIEDZINY POEZJI [wyróż. E. B.]”, stwierdza Roman Jakobson, i nim sięgnie po przykłady z literatury pięknej – będzie analizował zwyczaje mowy codziennej i polityczne slogany (R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 86–87).

hybrydalne. Wspominałem już o tym, że w zbliżonym kierunku, operując pojęciem hybrydy tekstowe, zmierza Grzegorz Grochowski<sup>14</sup>.

Czy to trafne szaszeregowanie? Zarówno postaci graniczne, jak i hybrydalne w samych nazwach oznaczają byt incydentalny, zbiór wyjątków potwierdzających regułę, która tkwi nadal w opozycji binarnej. Tymczasem rzeczywistość komunikacyjna świadczy o tym, że społeczny zasięg owych hybryd albo form granicznych, jeżeli pojmować je jako skupiska cech literatury oraz nieliteratury, jako zespolenia właściwości artystycznych z praktycznymi i jako węzły kwantyfikatorów literackich oraz funkcjonalnych, jest nieporównanie (statystycznie, funkcjonalnie) szerszy niż oddziaływanie czystych form literatury oraz czystych form nieliteratury.

Należą do nich m.in. biesiady i korespondencje, życiorysy i uzasadnienia próśb o finansowe wsparcie, zwierzenia i pomówienia, rozmowy telefoniczne i stenogramy wypowiedzi publicznych, oracje parlamentarne i intymne wyznania miłosne, homilie i spowiedzi, połajanki i flirty, przesłuchania i zmyślenia, opowieści o snach i wspomnienia z podróży, mowy oskarżycielskie i obronne, artykuły publicystyczne i reportaże dziennikarskie, streszczenia powieści i recenzje wierszy, dydaktycznie ukierunkowane wykłady z różnych dziedzin wiedzy i wyliczniki dziecięce, także cała frazeologia i cała – lub prawie cała – literaturoznawcza biografistyka etc. Nazywając je formami granicznymi albo hybrydami tekstowymi, pozbawiamy tę obfitość komunikacyjnych doświadczeń człowieka – autonomii, chronionej przez specyficzne normy retoryki i przez odrębne reguły gatunków mowy (Michaił Bachtin). Nadto jeszcze, na zdrowy rozum, pogranicze nie może być szersze od obszarów, które oddziela, a tymczasem zdarzenia tzw. granicznej komunikacji werbalnej pojawiają się w życiu człowieka „statystycznego” nieporównanie częściej, gęściej, obficiej niż fenomeny bezsprzecznej literatury lub wyrazistej nieliteratury.

Z pograniczem literatury i nieliteratury, rodzącym hybrydy tekstowe, stykamy się, ale w sytuacjach szczególnych, wymagających pisarskich umiejętności oraz stymulowanych przez normy – w gruncie

---

<sup>14</sup> G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.



rzeczy – gatunkowe, i to wcale nie mniej, a niekiedy bardziej rygorystyczne niż genologiczne wymagania, respektowane dziś choćby (lub demonstracyjnie łamane) w powieści. Grochowski sugestywnie wykazuje aktywność form hybrydalnych w *Boskim Juliuszu* Jacka Bocheńskiego, *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego, *Narkotykach* Stanisława Ignacego Witkiewicza i *Szczelinach istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Gatunkowe hybrydy prowokują do wznowienia sporu o fikcję jako stałego lub fakultatywnego wyróżnika wypowiedzi literackiej. Co do nagminnej i nad wyraz ważnej roli fikcji jako wyróżnika fakultatywnego sztuki słowa – nie ma wątpliwości. Pozostaje natomiast różnica stanowisk w traktowaniu literatury *non fiction* jako jednej z pełnoprawnych (?), granicznych (?), peryferyjnych (?), odmian literatury artystycznej, a może – niezależnie od ambicji twórczych – znajdujących się zdecydowanie poza granicami sztuki literackiej.

Zauważmy więc od razu rzecz dającą wiele do myślenia, że schematy sytuacji komunikacyjnych wszelkich form tzw. hybrydowych, funkcjonujące w tekstach literackich – owszem – mogą, ale bynajmniej nie muszą powstawać w kręgu pisarstwa niefikcjonalnego. Rozpoznany w dziele literackim komunikacyjny schemat listu, dziennika, narracji historiograficznej, oświadczyn, reportażu, recenzji, traktatu etc. może operować zarówno zmyśleniem, jak i odniesieniami do rzeczywistości empirycznej. Rzeczywiste listy Franza Kafki i imitacje listów Franza Kafki w prozie Anny Boleckiej *Kochany Franz* są listami – w sensie genologicznym – w równej mierze. Fenotypy są tu odmienne, ale genotyp ten sam. Podobnie traktat literacki miewa głębokie zakorzenienie w rzeczywistości, jak gdyby był dziełem badacza i pisarza jednocześnie (Czesława Miłosza *Traktat poetycki*), ale bywa też tworem autorskiej fantazji, jak choćby *Traktat skłamanym* (Witolda Wirpszy). Zachowanie schematu komunikacyjnego formy użytkowej, a po prawdzie: udawanie tej formy, przy jednoczesnej kreacji rzeczywistości fikcyjnej, stanowi jedną z częstych postaci ekspresji w analizowanym kręgu literackim.

Nie ulega wątpliwości, że stan zawieszenia tego typu konstruktywów werbalnych między literaturą a nieliteraturą może być odczuwany przez odbiorcę jako permanentny i nierozstrzygnięty. Z odczu-

ciaми odbiorcy wszelki spór jest daremny. Ale z punktu widzenia teorii są to odczucia uzasadnione dopóty, dopóki pytając o literackość, w tekstowym uniwersum mowy wyróżniamy zaledwie dwa przeciwstawne porządki: literacki i nieliteracki. Lecz w projekcie typologii gradacyjnej wyodrębnia się i zdobywa pełnię praw – zapowiadany tu już parokrotnie – trzeci obszar. Jego nazwa, bardziej niż (wypełnione hybrydami) „pogranicze” poręczna i celna, oddająca sprawiedliwość rozległości oraz suwerenności komunikacyjnej trzeciego stanu mowy, nieitożsamego ani z literaturą, ani z nieliteraturą, istnieje. Odzywa się co prawda sporadycznie i pokątnie, pomijana przez literaturoznawcze leksykony i indeksy rzeczowe miarodajnych prac teoretycznoliterackich<sup>15</sup>, definiowana rozmaicie, a nierzadko zgoła fantazyjnie. Jest nią PARALITERATURA. W tak zarysowanej, trychotomicznej podstawie typologii gradacyjnej, wskazane przez Grochowskiego hybrydy tekstowe nie byłyby żadnymi hybrydami lecz reprezentacjami niektórych, bynajmniej nie wszystkich form aktywności paraliterackiej.

### Paraliteratura a specjalizacje mowy

Paraliteratura – postrzegana w perspektywie semiotycznej – nie tylko POŚREDNICZY między literaturą a nieliteraturą, lecz stanowi dla obu tych zjawisk PORZĄDEK ŹRÓDŁOWY. Jest ona bowiem – w odróżnieniu od literatury oraz nieliteratury – powszechną dziedziną międzyludzkiej komunikacji werbalnej. Jeżeli prawdopodobne są LINGWISTYCZNE BIOGRAFIE osób niemających żadnego kontaktu z dziełami literatury, ani z dziełami nieliteratury, to nie jest rzeczą możliwą, by użytkownik któregośkolwiek języka naturalnego pozostawał poza formułowanymi w tym języku wypowiedziami paraliterackimi. PARALITERATURĄ MÓWIMY I MYŚLIMY WSZYSCY, Z LITERATURĄ ORAZ Z NIELITERATURĄ (jej najbardziej wyrazistą postacią są

---

<sup>15</sup> Zdarzają się wyjątki: Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz wyróżnia w *Bibliografii* swojej książki dział *Teksty literackie i paraliterackie*, w: eadem, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2011, s. 364–365.

teksty naukowe) OBCUJĄ TYLKO NIEKTÓRZY. W zarysowanej tu koncepcji LITERATURA UOBECNIA SIĘ JAKO *SUI GENERIS* SPECJALIZACJA MOWY, WYRASTAJĄCA Z PARALITERATURY I POD WIELOMA WZGLĘDAMI OD NIEJ ODMIENNA.

Podobieństwa czy wręcz tożsamości wynikają nie tylko z tego, że obie postaci komunikacji międzyludzkiej „dzieją” się w logosferze, zatem obie podlegają ogólnojęzykowym normom fonologii oraz grafii, operują tą samą gramatyką, incydentalnie naruszając jej prawa, ale i dlatego, że wymagają od użytkowników identycznie DWUSTOPNIOWYCH kompetencji językowych. Zanim kolejny fragment tekstu literackiego zaczniemy interpretować, deszyfrując w nim gatunkowe, stylistyczne czy wersologiczne normy sztuki słowa, musimy – powiada Jarzy Faryno – przeczytać go i zrozumieć jako wypowiedź uformowaną w języku rosyjskim, polskim czy hiszpańskim. To samo należy powtórzyć w odniesieniu do nieliteratury. W obu obszarach komunikacji są to kompetencje „bilingwalne”, gdyż zarówno literacki język artystyczny, jak i nieartystyczne języki fizyki, biologii, medycyny, technik inżynierskich, prawodawstwa etc. w równym stopniu mogą być określane jako „języki w języku”. Rozumienie podręcznika z zakresu mineralogii, opanowanie sensu artykułu sumującego eksperymenty przeprowadzone na nowym leku czy rozeznanie w detalach umowy między producentem a sprzedawcą urządzeń wykorzystujących światłowodowy także jest dwustopniowe. Czytanie takich i tym podobnych dokumentów w porządku języka naturalnego wyprzedza ich rozpoznawanie zgodnie ze specjalistyczną leksyką i semantyką mineralogii, farmakologii czy jurysdykcji.

W grę wchodzi także inne podobieństwa. Paraliteratura mieści w sobie akty mowy pisemnej i ustnej, a także teksty wielokodowe, synkretyczne, słowno-muzyczne, słowno-rysunkowe. W niektórych teoriach do paraliteratury zaliczane są piosenki<sup>16</sup>. Nadto jeszcze jed-

---

<sup>16</sup> Jak to wygląda w praktyce, na ten temat pisze sugestywnie i kompetentnie Piotr Łuszczkiewicz w książce *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji (1984–2009)*, Poznań 2009. Do paraliteratury bywają zaliczane także inne teksty wielokodowe (komiksy) oraz utwory literackie *minorum gentium*, w tym także płody ewidentnej grafomanii; niektóre bibliografie zakładają, że każdy tekst użytkowy, napisany przez literata, staje się tekstem paraliterackim. (Za interesujące

nym z jej mocnych żywiołów jest folklor, innym – zapewne ważniejszym – wypowiedzi improwizowane, nieodzwonne w „żywej mowie”. Natomiast literatura jest mową pisma, nieliteratura podobnie<sup>17</sup>. Obie są zatem rezultatami redukcji dyscyplinującej paraliteraturę. Mając te okoliczności na względzie, nazywam obie domeny komunikacji werbalnej – SPECJALIZACJAMI MOWY WYPROWADZONYMI Z PARALITERATURY.

To są ich podobieństwa najbardziej istotne.

Różnica fundamentalna między literaturą a nieliteraturą dotyczy wyboru oraz adaptacji biegunowo odmiennych cech komunikacji paraliterackiej, które w jej nurcie koegzystują, mieszają się, pozostając w stanie względnej równowagi.

Literatura wybiera, modyfikuje, doskonali, niekiedy kontestuje albo potęguje cechę dla niej w tym kontekście podstawową, a mianowicie WIELOFUNKCYJNOŚĆ ZNAKÓW JĘZYKOWYCH. Literatura nawet wtedy, gdy ulega pokusom prostoty, tak czy inaczej – odmownie lub ekstatycznie – określa się wobec idei wielofunkcyjności znaku, wypowiada się w związku z jej historycznymi lub eksperymentalnymi formami. Tu polisemia wyrazów, wieloznaczność zdań czy nieokreśloność wielkich figur semantycznych, istotna dla efektu nieprzewidywalności, stanowi ważny, lecz bynajmniej nie jedyny aspekt „specjalizacyjny” sztuki słowa. Chodzi nie tylko o grę znaczeń różnych i sprzecznych, ale także o rozszczepienie adresu społecznego wypowiedzi literackiej, o uwypuklenie i jednocześnie zawieszanie więzi dzieła z czasoprzestrzenią jego genezy.

Z kolei nieliteratura – odwrotnie – specjalizuje się w dyscyplinie wywodu prowadzonego w terminologii jednoznacznej, nierozszczepialnej semantycznie, niealuzyjnej, niemetaforycznej, a zwłaszcza niesprzecznościowej. I ona także znajduje wzorce dla tego rodzaju

---

świadectwa tej różnorodności ujęć fenomenu paraliteratury chcę w tym miejscu podziękować dr Zycie Szymańskiej, z którą ostatnimi czasami wymienialiśmy na ten temat poglądy i bibliograficzne adresy).

<sup>17</sup> Zagadnienia te wymagają obszerniejszej argumentacji, którą w prezentowanym tu „notatkowym” zarysie problemu niech zastąpi odwołanie do pracy Piotra Bogatyriewa i Romana Jakobsona *Folklor jako swoista forma twórczości*, przeł. F. Wayda, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka* 2, s. 331–345.

porządku – w paraliteraturze, musi ją jednak, żeby być sobą, przekształcać, selekcjonować, redukować. By w końcu porzucić.

Na tym tle eksponowane dziś namiętnie podobieństwa między literackimi a historycznymi, historycznoliterackimi, biografistycznymi, memuarystycznymi, epistolarnymi, homilijnymi, biesiadnymi etc. narracjami nie mogą już wspomagać tezy o braku różnic między sztuką słowa a zbliżonymi do niej dziedzinami. Podobieństwa wspomnianych narracji, tak samo jak podobieństwa literackich i potocznych metafor, przejęzyczeń, dziecinnych ucieczek od sensu, gry słów, gry półsłówki, świadczą o czymś innym: że TWORZYWEM LITERATURY JEST PARALITERATURA, GDYŻ ELEMENTY ATRAKCYJNOŚCI SZTUKI SŁOWA – W PARALITERATURZE MAJĄ SWÓJ POCZĄTEK, POZOSTAJĄC JEDNOCZEŚNIE POZA GRANICAMI WYSPECJALIZOWANEJ NIELITERATURY.

Proponowana tutaj trychotomia (literatura–paraliteratura–nie-literatura) nie uchyla inicjalnej dychotomii (literatura–nieliteratura), daje natomiast pod rozwagę możliwość jej typologicznej rozbudowy.

### **Próbka paraliteratury: świat w liście**

*Czekają rękopisy oprawione w skórę  
głosy zwinięte w woskowe rulony  
Bogusława Latawiec, Przyjaciołom estońskim*

Drodzy Bogusławo i Edwardzie!

Wybaczcie, że długo Wam nie odpowiadałem na uprzejme przesłanie zaproszenia: bardzo niefortunnie upadłem, złamałem sobie rękę w stawie łokciowym i zostałem wytracony na długo z trybu regularnych zajęć i epistolarnych obowiązków. Póki się nauczyłem, przynajmniej częściowo, władać swoją ręką, uzbierały się tego i owego takie góry, że uprzątnięcie ich zajmuje masę czasu. A ponieważ i sprawy, i listy nieprzerwanie narastają, to próba ich wyczerpania to tyle, co *rzeszotem wodę nosić*. Ale to, że nie pisałem do was, nie znaczy, że nie myślałem i nie wspominałem was. Przeciwnie, ja nieprzerwanie o was myślałem i myślę. Z całej duszy życzę wam wszelkiej pomyśl-

ności. Mam nadzieję, że jesteście zdrowi i że wszystko u was w porządku i będzie w porządku. My często wspominamy was, myślimy i rozmawiamy o was.

Z wielką przyjemnością czytam tom „Pamiętnik Literacki”, poświęcony 70-leciu pani Marii Renaty Mayenowej. Książka bardzo dobra. Edwarda artykuł już przeczytałem. Artykuł bardzo mi się spodobał. Ucieszyło mnie napomknięcie w zakończeniu artykułu o „Rękopisie znalezionym w Saragossie” J. Potockiego. Ten znakomity i wciąż jeszcze według zasług nieoceniony w historii literatury światowej utwór mógłby się stać swoistą chrestomatią semiotyki czasu i przestrzeni.

Nawiasem mówiąc tom, który właśnie czytam, przysłała Zare Grigorjewnie *Lucylla Przełowska*, ale ja i pozostali autorzy z uszanowaniem zapytujemy, czy moglibyśmy otrzymać po egzemplarzu, a także, czy można by wysłać egzemplarz prof. B. A. Uspienskiemu?

Chciałbym bardzo otrzymać od was potwierdzenie tego, że nie gniewacie się na mnie za długie milczenie, że pozostajecie w zdrowiu i nie opuszcza was pomyślność i jeszcze nas nie zapomnieliście.

Zara Grigorjewna przesyła wam obojgu najcieplejsze życzenia.

Proszę przekazać najcieplejsze pozdrowienia naszym wspólnym polskim znajomym – Śliwowskiemu, Faryniemu, Pszczołowskiej i w ogóle wszystkim, którzy pamiętają mnie i wierzą w niezmienną i szczerą moich przyjaznych uczuć.

Serdecznie Wasz  
(zamaszysty, nieczytelny podpis)  
Tartu, Estonia,  
21 kwietnia 1981

Дорогие Богуслава и Эдвард!

Простите, что долго Вам не отвечал на любезную присылку приглашения: я очень неудачно упал, сломал себе руку в локтевом суставе и надолго был выбит из колеи регулярных занятий и эпистолярных обязанностей. Пока я научился, хотя бы частично, владеть своей рукой, того и другого накопились такие горы, что расчистка их занимает массу времени. А поскольку и дела и письма непрерывно нарастают, то пытаюсь исчерпать их то же, что *z głęsządem wodę nosić*.

Но то, что я не писал вам, не означает, что я не думал и не вспоминал о вас. Напротив, я непрерывно о вас думал и думал. Я от души желаю вам всяческого благополучия. Надеюсь, что вы здоровы и что у вас всё в порядке и будет в порядке. Мы часто вспоминаем, думаем и говорим о вас.

И с большим удовольствием читаю том «*Pamiętniki*» *o literacki*», посвященный 70-летию пани Марии-Ренаты Майеновой. Книга очень хороша. Эдварда статью я уже прочел. Статья мне очень понравилась. Меня порадовало упоминание в конце статьи "Рукописи, найденной в Сарагосе" Я. Потоцкого. Это замечательное и все еще по заслугам не оцененное в истории мировой литературы произведение могло бы стать своеобразной хрестоматией семиотики пространства и времени.

Кстати, том, который я читаю, прислала Заре Григорьевне *Lucylla Bzjetowska*, но я и другие авторы почтительно осведомляемся, можно ли вам получить по экземпляру, а также можно ли выслать экземпляр проф. Б.А. Успенскому?

Мне очень хотелось бы получить от вас подтверждение того, что вы на меня не сердитесь за долгое молчание, что вы здоровы и благополучны и еще нас не забыли.

Зара Григорьевна шлет вам обоим самые теплые пожелания.

Прошу передать самые теплые приветия нашим общим польским знакомым - Сливовским, Варыно, Щеловской и вообще всем, кто меня помнит и верит в неизменность и искренность моих дружеских чувств.

Сердечно Ваш

Тарту, Эстония  
21 апреля 1981

Jak czytać takie listy?

Jak czytać ten list?

Można to robić przy pomocy interpretacji (w granicach poetyki) lub adaptacji (w granicach pragmatyki), lub prób lokalizacji (w granicach życia).

INTERPRETACJA (W GRANICACH POETYKI). Poetyka oznacza ze-  
spół reguł sterujących pojedynczym dziełem lub zbiorami dzieł pi-  
śmiennictwa artystycznego. Czytając listy jako akty komunikacji  
praktycznej – pozostajemy w jej obrębie, niekiedy jednak próbujemy  
metod charakterystycznych dla lektury literackiej. Jej reguły by-  
wają „przenośne”, i właśnie to pozwala teksty użytkowe potraktować  
tak, JAK GDYBY NALEŻAŁY DO LITERATURY PIĘKNEJ. O tym, że prze-  
kazy intencjonalnie Nieliterackie STAJĄ SIĘ LITERATURĄ, fachowcy  
wiedzą od dawna. Janusz Sławiński, pytany o najciekawsze nowo-  
ści księgarskie, wyznał, że dla niego są to „przede wszystkim książ-  
ki, które nie były pomyślane jako literatura, ale stały się nią”<sup>18</sup>. Tego  
rodzaju transfery – z komunikacji potocznej do komunikacji arty-  
stycznej – nie są, gdy chodzi o listy, niczym wyjątkowym, zwłaszcza  
że sam list bywa – na przemian – gatunkiem użytkowym, paralite-  
rackim i literackim *sensu stricto*<sup>19</sup>.

Niech odpowiedzią na pytanie o literackość LISTU TARTUSKIE-  
GO (nazwijmy go tak) stanie się dość prosty EKSPERYMENT. Przyjrzy-  
my się przebiegom lektury odciętej od wiedzy na temat okoliczno-  
ści zewnętrznych, w których ten list został napisany. Wolno założyć,  
że wśród jego czytelników znajdują się tacy, którzy – z uwagi na młody  
wiek, typ erudycji, wyszkolenie metodologiczne – nie zetknęli się  
z ogłoszonymi w „Pamiętniku Literackim” artykułami Zary Grigor-  
jewny czy Borisa Uspienskiego; nie domyślają się, kim jest nadawca

<sup>18</sup> *Potrzebujemy nowej zasadniczości – twierdzi Janusz Sławiński, badacz literatury, rozmowę prowadzi M. Nowicki, „Europa” 2005, nr 44, s. 11.*

<sup>19</sup> *Stąd różnorodność literackich chwytów, operujących epistolarnym materiałem. Listy fikcyjne w świecie fikcyjnych postaci (Kazimierz Brandys, *Wariacje pocztowe*), listy postaci przeniesionych z cudzej fikcji literackiej (Teodor Parnicki, *I u możliwych dziwny*), listy fikcyjne w świecie postaci realnych (Anna Bolecka, *Kochany Franz*), listy autentyczne w prozie autobiograficzno-rodowodowej (Bogusława Latawiec, *Kochana Maryniuchna*).*



ukryty za fantazyjnym podpisem, ani kim są Bogusława i Edward. List Tartuski będzie tu światem dla siebie. Jurij Łotman mówiłby o MODELU ŚWIATA. Warunkiem wejścia w „świat tekstu” drogą interpretacji jest uznanie, że WYRÓŻNIALNE W GRANICACH POETYKI jednostki mowy, które ów „świat” konstytuują, są funkcjonalne, współdecydują o kształcie całości, zarówno w sposób zgodny z regułami komunikacji praktycznej, jak i uniezwykły.

W teorii literatury pojęcie funkcjonalności ewoluowało. Zrazu funkcjonalność traktowano jako pracę składników utworu na rzecz całkowitej jedności<sup>20</sup>. Aliści element tekstu jest funkcjonalny zarówno, gdy wspomaga formowanie się utworu jako całości koherentnej, jak i wtedy, gdy inicjuje dyspersję i pęknięcia, rozregulowujące osiągnięty wcześniej ład.

Niezależnie od celów finalnych poszczególne wyrazy, wyrażenia, kombinacje znaków nie mogą być w OBRĘBIE INTERPRETACJI wymieniane dowolnie na inne jednostki, chyba że do substytucji wzywa poetyka tekstu. Spektakularne przykłady tego rodzaju „wezwań” znajdziemy w strukturze anagramu, zagadki, elipsy, mowy ezopowej, aluzji intertekstualnej.

Interpretując List Tartuski jako list literacki, poszukujemy w nim takich konfiguracji znaków językowych, które ukonstytuują obraz narratora, wyłonią wizerunek bohatera, uwydatnią relacje między postaciami, przyjazne i/lub konfliktowe, ukażą bieg zdarzeń, określą charakter czasoprzestrzeni przedstawionej. Wystarczy pobieżnie przejrzeć list, by zdobyć pewność, że osobliwości literackie PROZY FABULARNEJ widać w nim „jak na dłoni”. Centralną „instancją” jest nadawca listu, działający nie tylko wewnątrz, ale i na zewnątrz listowego świata. Ów zewnętrzny kształt jest tu tak wyrazisty, że przy pierwszym kontakcie wzrokowym list narzuca się jako RZECZ do oglądania, „list dla oka” (jak rym dla oka). Zwracają uwagę atramentowe, alfabetem łacińskim wykaligrafowane (ręko)wpisy słów polskich w tekście sporządzonym na maszynie do pisania z rosyjską klawiaturą. Jeżeli tak wyglądała praktyka dawna (przedkomputerowa),

---

<sup>20</sup> Tak w 1914 r. pojmował funkcjonalność Kazimierz Wóycicki w rozprawie *Jedność stylowa utworu poetyckiego*.

odnosząca się do łacińskich, angielskich, niemieckich, polskich etc. fragmentów w tekstach napisanych cyrylicą, to tutaj wymagała ona szczególnego wysiłku, skoro podjęła go ręka wciąż niepełnosprawna.

Wedle Jurija Łotmana bohaterem utworu fabularnego nie może zostać dowolna postać utworu, lecz ktoś, kto przekracza granicę (etyki, obyczaju, konformizmu, cierpienia). Listu Tartuskiego (wy)twórca odzywa się ze środka sytuacji konfliktowej. Jest uwięziony między ułomnościami ciała, napadniętego przez złowieszcze moce, a pragnieniem – „z całej duszy” – wznowienia kontaktu.

Póki się nauczyłem, przynajmniej częściowo, władać swoją ręką, uzbierały się tego i owego takie góry, że uprzątnięcie ich zajmuje masę czasu. A ponieważ i sprawy i listy nieprzerwanie narastają, to próba ich wyczerpania to tyle, co *rzeszotem wodę nosić*.

Lecz sam list, naoczny dowód pokonanych przeszkód, przeczy powyższej diagnozie, chyba że przysłowiowe „rzeszoto” pochodzi z baśni magicznej, skoro bohaterowi udało się „przenieść” tyle treści, ile było trzeba. Tak czy inaczej z antynomii niemożliwego–możliwego bierze się energia literacka listowego świata.

W odróżnieniu od adresatów oraz przywoływanych postaci nasz nadawca-narrator-bohater nie ma imienia, zatem jako imię zastępcze przyjdzie nam potraktować kończący opowieść zwrot *Serdecznie Wasz*<sup>21</sup>. Ten kryptonim pasuje do niego jak ulał. *Serdecznie Wasz* nie ustaje w staraniach, aby gesty mowy, które poza granicami listowego świata uznalibyśmy za konwencjonalne, zostały rozpoznane jako przyjazne i szczerze. Ocalenie wiary w „niezmiennność i szczerłość [...] przyjaznych uczuć” stanowi cel „epistolarnych obowiązków”.

Odwołując się do leksykonu rosyjskiego formalizmu, powiedzielibyśmy, że CZYTANY LITERACKO List Tartuski podlega operacji UNIEZWYKLENIA. Jej spektakularną formą staje się nadaktywność wyrażen typu „ujmujące” (miłe, uprzejme), „z wielką przyjemnością”, „bardzo dobra”, „podał mi się”, „ucieszyło mnie” (uradowa-

<sup>21</sup> Posługuję się własnym tłumaczeniem, będę, gdy zajdzie potrzeba, wskazywał na alternatywne rozwiązania przekładowe.

ło), „znakomity”, „najcieplejsze życzenia, pozdrowienia”. Pod presją tak uformowanej narracji zostają wytrącone z automatyzmu dwa konwencjonalne w retoryce epistolarnej zwroty, czyli właśnie ów „Serdecznie Wasz” oraz „Drodzy”. Stajemy się naoczniymi świadkami odzyskiwania pierwotnych wartości „bycia waszym”, „bycia drogim” i „bycia serdecznym”. Konsekwentna REAKTYWACJA semantyczno-emocjonalna znaków – w powszechnym użyciu zwierzęcych, „odwyrażnionych przez zużycie”, powiedziała by Julian Przyboś<sup>22</sup> – stanowi główny atrybut działalności specyficznie literackiej, zwłaszcza w domenie poezji.

Empatyczne gesty bohatera-narratora zostają uwiarygodnione jako symptomy hierarchii wartości – oczywiście i dla niego, i dla pozostałych postaci, niezależnie od tego, czy znajdują się po kulturowo rosyjskiej, geograficznie estońskiej, czy po polskiej stronie.

Istnienie wszystkich person listowego świata jest ISTNIENIEM KOMUNIKACYJNYM. Określenie „świat listowy” obejmuje nie tylko „świat w liście”, ale także świat wypełniony korespondencją; tu postaci, śląc zaproszenia, życzenia, pozdrowienia, zapewnienia o niegąsnącej pamięci – przekazują sobie i odwzajemniają słowa sympatii. Bezinteresne powinności epistolarne, które heroicznie spełnia nie tylko Serdecznie Wasz, ale i – przypuszczalnie – pozostałe podmioty listowego świata, choćby Lucylla Pszełowska, która tom „poświęcony 70-leciu pani Marii Renaty Mayenowej” przysłała Zarze Grigorjewnie, stanowią nad wyraz ważny, ale nie jedyny sposób komunikacyjnej aktywności.

Pole komunikacyjne rozszerza się do momentu, w którym granice międzyosobowej komunikacji nałożą się na granice listowego świata. Z jednej strony wzbogaca się ono o bezpośrednie kontakty, rozmowy Serdecznie Waszego z Zarą Grigorjewną, a także ich wcześniejsze, stanowiące temat owych rozmów wspomnieniowych, spotkania z Bogusławą i Edwardem, wreszcie zaprojektowane przez Serdecznie Waszego, reżyserowane na odległość pertraktacje Bogusławy i Edwarda z redakcją lub wydawcą „Pamiętnika Literackiego” oraz – narady? biesiady? – z Wiktorią i René Śliwowskimi, Pszczo-

<sup>22</sup> J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 12.

łowską, Faryną. Zarazem materialne postaci łączności komunikacyjnej są tu środkami prowadzącymi do celu utrzymania łączności mentalnej. Nie dość na tym: chwilowa przerwa w materialnej łączności nie powinna zagrozić pewności, że łączność mentalna wciąż trwa.

Ale to, że nie pisałem do was, nie znaczy, że nie myślałem i nie wspominałem was. Przeciwnie, ja nieprzerwanie o was myślałem i myślę. Z całej duszy życzę wam wszelkiej pomyślności. [...] My często wspominamy was, myślimy i rozmawiamy o was.

Porządek ustanowiony w świecie Tartuskiego Listu wyznaczają wartości symetryczne i zarazem zwrotne: pamięć za pamięć, przyjaźń za przyjaźń, szczerłość za szczerłość. Serdecznie Wasz, odpowiadając na zaproszenie Bogusławy i Edwarda, nie tylko z nimi dzieli się troskami, ale powierza je, jak powiada „wszystkim, którzy pamiętają mnie i wierzą w niezmiennność i szczerłość moich przyjaznych uczuć”.

Niezmiennność uczuć wydaje się wartością fundamentalną. W niej znajdują wsparcie imponderabilia, a także gesty „spinające” czas teraźniejszy (epistolarny), przeszły (wspominany) i przyszły (rezyserowany). A przecież harmonijne współistnienie w polu komunikacyjnym nie jest chronione przed Złem. Zagrożają mu nie tylko niefortunne upadki cielesne. Zarzewie rozpadu wspólnoty tli się w grzechu zaniechania komunikacyjnych powinności. Owszem, powód milczenia Serdecznie Waszego został wyjaśniony, a milczenie (z wysiłkiem) przerwane. Lecz jak wytłumaczyć bierność Strony Polskiej, w której – za wyjątkiem Lucylli Pszelowskiej – nikt nie zadbał o przesłanie egzemplarzy autorskich „Pamiętnika Literackiego” pozostałym współtwórcom tomu jubileuszowego?

ja i drugije awtory pocztitielno oswiedomlaemsia, można li nam połączit' po ekzempliaru, a także można li wysłať ekzempliar prof. B. A. Uspienkomu?

Pojawia się nowy paradygmat stylistyczny. Wyrażenie *pocztitielno oswiedomlaemsia* stanowi element archaicznej stylizacji, powodującej załamanie tonu przyjacielskiej serdeczności. Przekład: „z usza-

nowaniem zapytujemy”<sup>23</sup> nie reprodukuje pamięci etymologicznej zwrotu oryginalnego, a jest nią prośba o łaskawe oświecenie, o odsłonięcie niedostępnej wiedzy. Czy wolicie, Bogusławo i Edwardzie, zdaje się pytać Serdecznie Wasz, żebyśmy zaczęli ze sobą rozmawiać mową uprzejmości oficjalnej? Nie jest to konflikt, lecz jego demonstracja ujęta w stylizacyjny cudzysłów. Niespodziewanie rozjemcą staje się gość „z listowego zaświata”:

Ucieszyło mnie napomknięcie w zakończeniu artykułu o „Rękopisie znalezionym w Saragossie” J. Potockiego. Ten znakomity i wciąż jeszcze według zasług nieoceniony w historii literatury światowej utwór mógłby się stać swoistą chrestomatią (antologią) semiotyki czasu i przestrzeni.

Potockiego wzywa się tu przy pomocy zaklęć wypróbowanych („znakomity”), staje się on kimś bliskim jako „kolega po piórze”, i to dla niego Serdecznie Wasz w swoim świecie znajduje miejsce: *Rękopis znaleziony w Saragossie* „mógłby się stać chrestomatią (antologią)” wielce pożyteczną w kwestiach szczególnie cennych dla całej – skomunikowanej i komunikującej się – społeczności.

Mamy tu odpowiedź na pytanie, co kryje się za nieokreślonym „tym i owym” („uzbierały się tego i owego takie góry”), jakie to mianowicie obowiązki, prócz epistolarnych, wymagają sprawnej ręki w „trybie regularnych zajęć”? Przedmiotem zawodowej pasji jest literatura. Lecz okazuje się, że Drogi Edward i Serdecznie Wasz, eksponując historycznoliteracką rangę *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, pragną spożytkowania utworu z przełomu XVIII i XIX w. w funkcji „swoistej chrestomatii semiotyki czasu i przestrzeni”.

Po raz drugi nakładają się na siebie dwie formy istnienia listowego świata. Jego mieszkańcy nie tylko uprawiają semiotykę czasu i przestrzeni, ale i sami – pokonując cierpienia cielesne – pragną żyć „semiotycznie”.

Pora wskazać, gdzie biegnie „granica poetyki”, z którą winna liczyć się interpretacja. W punkcie wyjścia, nim rozpoczniemy czyta-

<sup>23</sup> Rozważałem formę „z szacunkiem” lub „z całym szacunkiem” – „z uszanowaniem” odpowiedział mi Adam Pomorski.

nie, a o danym tekście nic nie wiemy, mamy prawo brać pod uwagę prawdopodobieństwo spotkania w nim wszelkich – znanych z lektur wcześniejszych – znamion sztuki literackiej. Może to być parada gier poetyckich, aktywizujących osobliwości mowy – asystemowe w komunikacji potocznej, a jednocześnie jak najbardziej systemowe w strukturach poezji<sup>24</sup>. Może to być refleksja metaliteracka, aluzja intertekstualna, ukierunkowanie polemiczne, alegoryczne, symboliczne, topiczne. Lecz sensotwórczą i estetyczną aktywność elementów tekstu wyznacza typ organizacji danej wypowiedzi, wewnętrzna „oś kombinacji” wedle znanej definicji Romana Jakobsona. Podstawowym sygnałem literackiego znaczenia danej konfiguracji znaków staje się jej (mniej lub bardziej niedokładne) powtórzenie, wpisanie w ciągi paralel lub wskazanie *expressis verbis* przez „ja” mówiące<sup>25</sup>. W poszczególnych realizacjach pisarskich czytelność dyrektyw poetyki jest labilna. W Liście Tartuskim brałbym pod uwagę PRAWDOPODOBIENSTWO sensotwórczej aktywności paralelizmów formujących się między:

1. przymiotnikiem LITERACKI w tytule polskiego periodyku a LITERATURĄ jako kodem porozumienia postaci,
2. rzeczownikiem PAMIĘTNIK w tymże tytule a troską o PAMIĘĆ,
3. rzeczownikiem RĘKOPIS w tytule dzieła Potockiego a PISANYMI RĘKĄ fragmentami listu,
4. zagubieniem bohatera *Rękopisu znalezionego w Saragossie* w KRAJOBRAZACH ZMIENIAJĄCYCH swe wyglądy a nieoczekiwaną PRZEMIANĄ PEJZAŻU górskiego w przestrzeń akwaticzną, przy nagłej zmianie porządku wertykalnego na horyzontalny, kiedy to uprzątnięcie GÓR „tego i owego” okazuje się niespodziewanie „noszeniem WODY rzeszotem”...

<sup>24</sup> Umiejętność czytania i interpretacji „to umiejętność wydobywania z tekstu jego znaczeń wtórnych, tych, które nie są tożsame ze znaczeniami materiału językowego, użytego do budowy danego tekstu” (J. Faryno, *Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego (Dla studentów-rusycystów)*, Warszawa 1972, s. 18).

<sup>25</sup> Jerzy Faryno: „tekst literacki jest zbudowany w ten sposób, że sam ukierunkowuje odbiór swych wtórnych znaczeń i sam też informuje odbiorcę o ich powstawaniu” (ibidem).

Są to już jednak pytania graniczne, przemieszczające interpretację w stronę adaptacji.

ADAPTACJA (W GRANICACH PRAGMATYKI). Nie wszystkie skojarzenia wywoływane przez tekst znajdują uzasadnienie w granicach jego poetyki. Interpretacja operuje językiem hipotez<sup>26</sup>, lecz hipoteza hipotezie nierówna. Uwrażliwiony na znaczenia intertekstualne czytelnik każdy ciąg wyrazowy będzie podejrzewał o ukrytą aluzję do innych dzieł. Będzie pytał – czy słowa z listu: „Mam nadzieję, [...] że wszystko u was w porządku i będzie w porządku” należy czytać jako aluzję do słów Kubusia Fatalisty z filozoficznej powiastki Denisa Diderota, „że wszystko, co nas spotyka na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze”, a może jest odwołaniem do słów Anny Achmatowej „Wsio k łuczszemu”, zamykających jej wiersz *Jest tri epochi u wospominanij?* Albo: czy pielęgnowana w liście wiara „w niezmienność i szczerłość [...] przyjaznych uczuć” stanowi ukrytą polemikę z niewiarą w „stałość serc”, wyrażoną w *Niestałości serc* Pierre’a Marivaux?

Z kolei ktoś, kto pamięta rolę literackich „znaczących nazwisk”, jak Doświadczyński, Jajecznicza, Panichidin, Owsow, Genezy Kapen, Błyszczczyński, Hercowicz w utworach Ignacego Krasickiego, Mikołaja Gogola, Antoniego Czechowa, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Bolesława Leśmiana, Osipa Mandelsztama, ten w „przyrodniczych” nazwiskach „Śliwowsky” oraz „Pszczółowska” może odgadywać jakieś tajne treści...

Żarty? Niezupełnie. Moim zdaniem hipotezy te nie znajdują uzasadnień w poetyce Tartuskiego Listu. Czy należy je zignorować? Bynajmniej, gdyż nie wszystkie lekturowe doświadczenia są doświadczeniami interpretacyjnymi. Skoro należą do lekturowych przeżyć, muszą znaleźć swoje miejsce w typologii sposobów czytania.

Adaptacja lekturowa polega na swobodnym „wyzwalaniu” z czytanego tekstu i/lub dodawaniu do niego pojedynczych znaczeń, osobnych obrazów, filozoficznych sentencji, obywatelskich przesłań, ulotnych aluzji, które czytającemu przychodzą na myśl, kojarzą

---

<sup>26</sup> „Interpretacja to – mówiąc najkrócej – HIPOTEZA UKRYTEJ CAŁOŚCI UTWORU” (J. Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 12–13).

się, roją. Mamy tu do czynienia z pragmatyką radosnego egotyzmu, z wyróżnieniem rzeczywistości mentalnej, a to ona decyduje o spontanicznej radości czytania<sup>27</sup>. W rezultacie takiej adaptacji konstituje się tekst nowy, przy czym nie da się z góry określić jego związku z tekstem wyjściowym. Bywa, że „pomyślenia” odbiorcy grupują się w jego umyśle bez ładu i składu, trwają osobno, w strzępach, w rozgardiaszu. Przypomina to *écriture automatique* surrealistów. Bywa, że samowolne znaki, urojone widziadła, znikąd zjawione figury scalają się wedle reguł nowych, niekiedy bardziej „żelaznych” niż w tekście wyjściowym. Im silniej uobecnia się sens pragmatyczny tego rodzaju wyborów, tym bliżej im do adaptacji jako suwerennej dziedziny sztuki.

PRÓBY LOKALIZACJI (W GRANICACH ŻYCIA). Powszechnie znaną postacią lokalizacji tekstu, czyli sprawozdania z okoliczności jego genezy, jest EDYTORSKI KOMENTARZ. W najzwięźlejszym komentarzu do omawianego tutaj dokumentu wystarczy informacja, że adresowany do Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana list napisał Jurij Łotman. Można rzecz nieco rozszerzyć (wzorem *Ogólników* Cypriana Kamila Norwida, gdy do słów „Ziemia – jest krągła – jest kulista!” wypada dodać „U biegunów – spłaszczona – nieco”). A zatem: Łotman – profesor Państwowego Uniwersytetu w Tartu, historyk i teoretyk „systemów modelujących” kultury, inicjator wakacyjnych sympozjów („szkoły letnie”), redaktor naczelny serii naukowych, w których ukazywały się prace szkoły tartusko-moskiewskiej. Latawiec – pisarka, redagująca dział poezji w miesięczniku „Nurt”; jej mąż, Balcerzan – pracownik naukowo-dydaktyczny UAM, członek redakcji dwumiesięcznika „Teksty”. A biorąc pod uwagę istotność więzi personalnych w kręgu przyjaciół Łotmana, winniśmy nasz komentarz uzupełnić o spis nazwisk i biogramów badaczy rosyjskich (Zara Minc, Borys Uspienski) i polskich (Maria Renata Mayenowa, Wiktoria i René Śliwowsy, Jerzy Faryno, Lucylla Pszczołowska – na pierwszej stronie błąd: Pszełowska, na drugiej zapis poprawny).

<sup>27</sup> Piszę tak nie pod presją ponowoczesnych wołań o absolutną swobodę lektury, lecz zgodnie z tym, co dawno temu przedstawiłem jako przywilej „czytelniczego milczenia”, zob. E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 53–54.



Edukacyjnie pozytywne byłoby objaśnienie rodowodu i pozycji w polskiej humanistyce „Pamiętnika Literackiego”. Przydałaby się wzmianka o zawartości dedykowanego Marii Renacie Mayenowej zeszytu nr 4 z 1980 r.: uzyskalibyśmy pełną listę nazwisk i tytułów pomieszczonych tam prac. Warto byłoby wspomnieć, że artykuł, w którym znalazła się – i przypadła Łotmanowi do gustu – uwaga o *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego, nosi tytuł *Przestrzenie tekstów i teksty przestrzeni*.

Intelektualne powinowactwa rosyjskich i polskich literaturoznawców, zaświadczone (między innymi, bo przecież nie tylko) obecnością ich prac w jubileuszowym zeszycie „Pamiętnika Literackiego”, ukazywałyby coraz to inne aspekty, w zależności od tego, czy dorobek stałby się układem odniesienia: Jubilatki, Łotmana, Uspieniskiego... Zauważmy, iż obok badaczy opowiadających się za perspektywą strukturalno-semiotyczną (Pszczółowska, Faryno), znalazłby się w polu widzenia polscy rusycyści uprawiający wiedzę w mniejszym stopniu inspirowaną nowoczesnymi teoriami – związani z Łotmanami towarzysko (Śliwowscy).

I cóż? Otworzyłaby się tematyczna otchłań, wypełniona żywiołem prywatnego życia. Kilka słów na ten temat. Bogusława i ja wielokrotnie odczuwaliśmy potrzebę utrwalenia wrażeń z naszej eskapady do Tartu i Tallina przez Leningrad na przełomie października i listopada 1980 r.<sup>28</sup> Panią Zarę i pana Jurija poznaliśmy w gmachu tartuskiego Uniwersytetu, na wykładzie Profesora. Mówił – w sali wypełnionej „po brzegi” – o poezji ery Puszkiniowskiej. Eksponował refleksje metapoetyckie, korzystał z antykwarycznych, urodziwie zdezelowanych ksiąg. W jednej osobie archaista i nowator. Później mojego wykładu (po rosyjsku) słuchali razem ze studentami tartuskimi pani Zara, Łotman, Boris Gasparow, Peeter Torop. Do głowy mi nie przyszło, że w instytucji bądź co bądź radzieckiej będę mógł, bez pozwolenia władz, wystąpić publicznie: ja – przybysz z Polski ogarniętej „solidarnościową” rebelią, turysta korzystający z prywatnego, z milicyjnym imprimatur, zaproszenia matki Toropa, pra-

---

<sup>28</sup> B. Latawiec, *Powidok. Wiersze z lat 1980–1991*, Warszawa 1992, s. 17–19; E. Balcerzan, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.

cownicy zakładów mięsnych, w roli jej „bliskiego znajomego”, jak niezgodnie z prawdą – w imię wyższych racji – oświadczyła na milicji<sup>29</sup>. Na podobnych papierach funkcjonowała w Tartu moja żona, co sprzyjało uwiarygodnieniu mistyfikacji. Zaskoczony i zaszczyczony propozycją Łotmana, przygotowałem prelekcję na temat polskiej literackiej wyobraźni semiotycznej (Witkacy, Tadeusz Peiper, Miron Białoszewski).

Łotmanowie zaprosili nas do domu. Interesowali się – potocznie mówiąc – „wszystkim”. Była mowa o:

1. szansach Solidarności, którą właśnie oficjalnie zarejestrowano, o czym Łotman dowiedział się z BBC,
2. obowiązkowym udziale radzieckiej kadry profesorskiej w akcji wykopkowej (z akcji „miasto – wsi” Łotmanowie niedawno wrócili),
3. narastaniu patriotyczno-estońskich emocji w ewolucji duchowej ich syna,
4. problemach z dowodzeniem frontowym oddziałem, złożonym z kryminalistów („są histerykami”, stwierdził Łotman),
5. skłonnościach do mistyczności „tych z epoletami”, jak Łotman nazywał funkcjonariuszy bezpieki, a po zaimku „tych” palcami na własnych barkach „rysował” naramienniki,
6. proporcjach między wiśniami a cukrem w przygotowaniu domowych konfitur.

Po powrocie z Tartu do Poznania wystaraliśmy się dla pani Zary i jej męża o – notarialnie potwierdzone – zaproszenie do Polski. Zorganizowanie gościom tak znamienitym wykładów na polonistyce nie stanowiło problemu. Doprawdy, to by było coś! Żal, że się nie udało. Nie udało się też Toropowi opublikować – konsultowanej ze mną korespondencyjnie – antologii polskich prac teoretycznoliterackich.

Komentarz jest gatunkiem niewymiernym i jednocześnie transgresyjnym. Może się ograniczyć do informacyjnego minimum, lecz gdy sam siebie uzupełnia i uściśla, każde kolejne uściślenie zachęca „uściślacza” do uściśleń dalszych, te wywołują dopowiedzenia kolej-

<sup>29</sup> O początkach korespondencyjnej znajomości z Peeterem Toropem, która zaowocowała spotkaniem ze szkołą tartuską w Estonii, zob. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatoologii i komparatystyki, wyd. 3, Poznań 2011, s. 290–299.

ne, szersze, głębsze, w rezultacie – wielokrotnie przerastając objętość własnego przedmiotu opisu – tekst komentarza rozszerza się do bezkresów życia<sup>30</sup>, będąc PRÓBĄ LOKALIZACJI własnego przedmiotu opisu – wciąż NIEOSTATECZNĄ.

„Lokalizacja w granicach życia” – nie zna własnych granic.  
Na tym polega jej urok.

---

<sup>30</sup> Notabene dla Jurija Łotmana „życie” jest kategorią istotną: w opozycji „życie–sztuka”, w wyrażeniach typu „teatr życia”. „Nie literatura wosproizwodit żizń, a żizń striemitsia wossozdat’ literaturu, niepredskazujemost’ w literaturie i isskustwie – odnowriemniennno i sledstwije i priczina niepredskazujemosti w żyzni” (J. M. Łotman, *Siemiosfiera. Kultura i wzryw. Wnutri myslaszczich mirow. Stał’ji. Issledowanija. Zamietki (1968–1992)*, red. N. G. Nikołajuk i T. A. Szpak, Sankt-Peterburg 2000, s. 47, 49, 73).



## ROZDZIAŁ 7

# Sobowtóry i refleksy literackości w uniwersum semiotycznym

Trudno by było wskazać taką dziedzinę aktywności intelektualnej (szerzej: duchowej) człowieka, o której powiedzielibyśmy, że nie była nigdy i – ponad wszelką wątpliwość – nigdy nie stanie się źródłem inspiracji dla literatury. Mam na myśli inspiracje rozmaite: językowe, tematyczne, fabułowórcze, wielorako aktywne w kształtowaniu zarówno zasad konstrukcyjnych dzieła, cyklu lub serii dzieł, wielkich figur semantycznych, jak i elementarnych drobin literackich światów. Są one uobecnianie w sposób przez pisarzy zamierzony, spełniający postulaty wybranych poetyk, lecz także równie często powstają mimowiednie, podświadomie albo półświadomie. PRAWDOPODOBIENSTWO wpływu lub wyboru z repertuaru WSZEKICH znanych danej epoki obszarów nauki, filozofii, ideologii, religii oraz z konglomeratu wyobrażeń potocznych jest tym większe, im mocniej literatura różnicuje się w swych orientacjach, celach i odmianach. Nie tylko bowiem korzystają one, co zrozumiałe, z nieprzebranej obfitości – najszerzej pojmowanej – wiedzy o człowieku (psychologii, socjologii, antropologii), ale niektóre z nich – literackie biografie ludzi nauki (*Wybrańcy bogów* Leopolda Infelda), gatunki fantastyki naukowej (*Opowieści pilota Pirxa* Stanisława Lema), utopie, antyutopie, zagadki kryminalne – poszukują dla swych wizji zaskakujących podpowiedzi w hipotezach fizyki czy chemii, w nowinkach biologii, w odkryciach medycyny etc.

To samo, choć z poważniejszymi już zastrzeżeniami, można powtórzyć w odniesieniu do literaturoznawstwa. Zastrzeżenia będą dotyczyły przede wszystkim instrumentów, które przeniesione z dziedzin INNEJ WIEDZY stają się w naszym języku badawczym METAFORAMI (była już w tej książce o nich mowa).

A przecież z faktu, że każda dziedzina zewnętrzna może dostarczać idei pisarzom i/lub znawcom sztuki słowa, wcale nie wynika, że którakolwiek z nich (oprócz jednej) jest w literaturze i w literaturoznawstwie wszechobecna. Przeciwnie: ich wpływ jest fakultatywny oraz gradacyjnie zróżnicowany. Nieustające próby wpisania niejako na stałe wszystkich bez wyjątku form i przekazów literackich i literaturoznawczych do którejkolwiek (traktowanej jako podstawowa, wyjściowa, nadrzędna) dziedziny życia duchowego człowieka kończyły się i nadal kończą porażkami. Przykłady translokacji do literatury i/lub wiedzy o literaturze tematów, pojęć, ujęć, mechanizmów pochodzących z antropologii, socjologii, psychologii, zazwyczaj ograniczane do historycznych postaci tych dziedzin, a dotyczące to także kręgów takiej czy innej wiary, religii, ideologii, pedagogiki społecznej, nie powinny być lekceważone ani dezawuowane. Pozostają one jednak nieodmiennie tylko CZĘŚCIOWYMI EGZEMPLIFIKACJAMI wymiany doświadczeń między rejonami ludzkiej duchowości. W każdej takiej wymianie natychmiast rysują się różnice stopnia, od maksymalnie energicznej interakcji w jednej grupie świadectw do jej całkowitego zaniku w innych grupach. Dlatego z chwilą gdy którąś z dziedzin zewnętrznych usiłuje się za wszelką cenę uczynić wszechobecną oraz wszechaktywną w całej literaturze i/lub w całym literaturoznawstwie (próbowali tego wyznawcy koncepcji biologicznej, socjologicznej, psychologicznej, mitograficznej, sakralnej), z reguły obok interpretacji ożywczych i cennych rodzą się koncepty „naciągane”, przesadne, fałszywe, a nierzadko też humorystyczne<sup>1</sup>.

Ową wspomnianą, jedyną dziedziną – w tym zakresie – wyjątkową, literacko i literaturoznawczo wszechobecną oraz wszechaktywną, tyleż zewnętrzną, co i wewnętrzną, jest semiotyka. Jej podstawowe rozpoznania i pytania, niezmiennie mimo historycznych sporów, powikłań i zróżnicowań szkół badawczych, są w równym stopniu

---

<sup>1</sup> Przypomina się anegdotyczna, acz niezmyślona próba „marksistowskiego” wyjaśnienia złego samopoczucia podmiotu *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza – problemami bazy ekonomicznej: wzrostem cen zbóż w carskiej Rosji. Podobnie krotkochwilne egzegezy pojawiają się dziś w wielu pracach z kręgu antropologii literatury, teorii genderowych czy postkolonialnych, tropiących z rozbrajającą naiwnością świadectwa wpływów i podtekstów, których w dziele nie ma.

osobliwościami, pytaniami i rozpoznaniem literatury oraz refleksji literaturoznawczej. Mam na myśli trzy podstawowe aspekty nie tylko wspólności, ale wręcz tożsamości trzech zajmujących nas dziedzin.

Pierwszy to ich złożony SENS KOMUNIKACYJNY. Semiotyka, literatura oraz literaturoznawstwo uczestniczą w procesach komunikacyjnych, formują je, zmieniają, modyfikują i jednocześnie czynią obiektami własnej obserwacji.

Drugi to ich DIALEKTYKA PRZEDMIOTU I ZNAKU, ujmowana w kategoriach semiozy. Semiotyka mobilizuje i ukazuje dramatyczną konfrontację między rzeczywistością znakową (tekstową) a przedmiotową, oporną wobec prób uznakowania. Identyczne konfrontacje zna literatura, korzysta z ich konfliktowego charakteru, odkrywa je, uniezwykła lub odtajnia, mityzuje lub demityzuje; a w ślad za nią podąża wiedza o literaturze.

Wreszcie trzeci wspólny aspekt: OTWARCIE NA RÓŻNE IDEOLOGIE, w równym stopniu wysiłek ich pokonywania, przy jednoczesnym braku stałego uzależnienia ideologicznego.

Jak wiadomo, w tradycji strukturalno-semiotycznej język stanowi fundament dla wszelkich pozostałych układów znakowych. Jest to system powszechny, konserwatywny, stabilny, odporny na reformatorskie przedsięwzięcia. Rozwinięciem przypomnianej tutaj idei Ferdynanda de Saussure'a była tartusko-moskiewska koncepcja wtórnych systemów modelujących, w których szukano zredukowanych norm mowy. Okazało się, że żaden z systemów wtórnych, architektura, etykieta, muzyka, cyrk, film – nie wykazuje dyscypliny większej niżli język. Każdemu brakuje jakichś „językopodobnych” składników, np. w filmie łatwo wyróżnić *parole*, trudno *langue*<sup>2</sup>; w muzyce plan wyrażania (*signifiant*) tłumi lub unicestwia plan zawartości (*signifié*) etc. Mogłoby się wydawać, że co jak co, ale granice – konstytuującej się językowo – literatury pięknej będziemy umieli najpewniej wytyczyć w języku. Otóż nie. Kryteria czysto lingwistyczne okazują się zawodne, a to z uwagi na podwójną przynależność literatury: do języka, ale i do świata sztuk. (Tę podwójność traf-

---

<sup>2</sup> Zob. A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 41–76. Przebrzmiało to spory, ale godne pamiętania.

nie dostrzegali starożytni, a w czasach nowszych uczestnicy sporu o literacką lub teatralną koncepcję dramatu).

A gdyby odwrócić klasyczną, „założycielską” myśl semiotyczną? Przyjmijmy, iż u podstaw komunikacji międzyludzkiej znajduje się nie *langue*, lecz semiotyczne uniwersum, magazyn znaków zbudowanych z wszelkich (nadających się do transmisji sensu) tworzy, rozpoznawanych wszelkimi zmysłami<sup>3</sup>. Wszak edukację komunikacyjną zaczynamy, korzystając z wielu różnych materiałów i sposobów. „Na początku nie było słowa”, pisała Danuta Danek<sup>4</sup> (i miała na to dowody); na początku świadomego życia jednostki ludzkiej zwykle bywa różnotworzywowy bezmiar znaków, sygnałów, symptomów, a także sposobów posługiwania się nimi.

Co wytycza granice między semiotycznymi porządkami? Ich substancje i funkcje. Linie demarkacyjne narzucają się nam tutaj z całą mocą, gdy korzystamy z nieidentycznych materiałów – dla spełnienia rozbieżnych celów. Zarazem obie te dystynkcje nie są względem siebie równoważne. Różnicująca energia substancji (materiału, z którego „zrobione” są znaki) wydaje się nieporównanie bardziej sugestywna niż energia funkcji (celu, któremu służą). Materiałowe odrębności architektury i muzyki, fotografii i tańca, heraldyki i konwersacji towarzyskiej, mody odzieżowej i felietonistyki są oczywiste, podczas gdy ich swoistości funkcjonalne domagają się teorii i interpretacji – zawsze spornych.

Nie bez kozery napomknąłem o rozbieżnościach stanowisk w sporze między literacką i teatralną teorią dramatu. Właśnie w teatrze (najpierw, potem w filmie) widzę najwymowniejszy MODEL GRANICY ODDZIELAJĄCEJ I ŁĄCZĄCEJ LITERATURĘ Z INNYMI SUBSTANCJAMI I FUNKCJAMI ZNAKÓW. Wyobraźmy sobie takie (tradycyjne) „wystawienie” dramatu na scenie, w którym jego pierwotny kształt językowy, dostępny zrazu w lekturach indywidualnych, potem na próbach czytanych, przetrwał aż do premiery – bez ubytków i bez szaleństw „reżyserskiego ołówka”, z zachowaniem dida-

<sup>3</sup> W tej panoramie spotykają się wizje Michaiła Bachtina z teorią semiosfery „późnego” Jurija Łotmana. Zob. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. i słowem wstępnym opatrzył B. Żyłko, Warszawa 1999.

<sup>4</sup> D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997, s. 196–200.



skaliów – w niektórych typach przedstawień wypowiedianych głośno przez aktorów. Inne kody, wchodzące w skład teatralnej maszynarii, będą podlegały dyktatowi literatury, która co prawda rezygnuje tu z wyłączności swej (językowej) substancji, ale nadal decyduje o funkcjach wpisanych w całość spektaklu<sup>5</sup>.

W tym modelu, na pozór statycznym, dają się odcyfrować zapisane w nim zapowiedzi zmian, reorientacji i dehierarchizacji, czyli – procesów, które dzieje ruchomych granic literatury wypełniają nowymi sensami. Żadne z tworzyw teatralnego spektaklu (jak został tu opisany) nie traci w nim własnych, macierzystych, narzuconych mu funkcji, a jedynie marginalizuje je, utajnia, a zarazem, mówiąc Ingarde-nem, „trzyma w pogotowiu”. Historia literackich granic przemienia się prędzej czy później w historię starć i potyczek granicznych, staje się kroniką walk o dominację, opowieścią o poszukiwaniach nowych sąsiedztw. W tych procesach chodzi nie tylko o ocalenie i przetrwanie specyficznie literackich namiętności i umiejętności (twórczych i percepcyjnych), nie tylko o odświeżające ich istnienie transformacje, ale także o udział w losach literatury historii idei z jednej i historii cywilizacji z drugiej strony. Przez wiele lat w Polsce teatr literacki (repertuarowy) był skutecznym środkiem przekazu idei narodowych i obywatelskich, dziś z trudem utrzymuje swą pozycję w grze z innymi stylami widowisk, w których literatura albo znika, albo odzywa się na prawach ornamentu, a idee społeczne znajdują wyraz w inscenizacjach z dominantą znaku plastycznego, w spektaklach „pisanym na scenie”, w ulicznych happeningach czy parateatralnych instalacjach.

Niezależnie od mody na (metodologiczny) katastrofizm – nie szukajmy w tym świadectw upadku sztuki słowa. Wyzwoleńcze sukcesy teatrów pracujących w innym niż literatura materiale zbiegły

---

<sup>5</sup> Nawiasem mówiąc, triumf sztuki słowa nad jej „obsługą” inno-semiotyczną najintensywniej przeżywają nie widzowie, lecz ludzie uczestniczący od początku w pracy nad przygotowaniem spektaklu. Dialogi, repliki z tekstu dramatu wykraczają poza salę prób i premier, w życiu tych ludzi na co dzień rozmawia się cytatami, identyfikuje się aktora z rolą, przypisując mu (bodaj żartem) cechy charakteru granej postaci. Literatura graniczy tu już nie tylko ze znakami sztuk widowiskowych, ale z semiotyką życia, w obu wypadkach wciąż jako ośrodek władzy. Model literacko-teatralny nieprzypadkowo bywa modelem opisu literaturopodobnych prób „życiopisania”.

się z przeprowadzką literatury – w głównej mierze powieściowej – do filmu (kinowego i telewizyjnego). Za długa, by ją tu rekonstruować, lista utworów literackich, które w Polsce i gdzie indziej trafiły na ekran, zarówno z kręgu arcydzieł, jak i czytadeł, a i z pośrednich szczebli hierarchii wartości, ukazałaby niesamowity impet sztuki słowa w urządzaniu się w nowej semiotyce – zawdzięczającej swe kolejne fazy innowacjom cywilizacyjnym. Siła owego impetu daje o sobie znać w – podobnych do literackich serii translatorskich – seriach ekranizatorskich, na które składają się kolejne, konkurujące ze sobą, adaptacyjne wznowienia tych samych powieści (filmowe *Alijce w krainie czarów*, *Damy kameliowe*, *Zbrodnie i kary*, *Anny Kareniny*, *Przedwiośnia*, *Znachory*, *Lolity* i wiele innych). Literackie inwazyje w światowej filmotece były swego czasu argumentem koronnym tzw. przyliterackiej teorii filmu Bolesława Lewickiego<sup>6</sup>.

I te procesy są historyczne, odwracalne, sprzeczne. Właśnie je miałem na myśli, gdy wskazywałem na sytuacyjną zmienność porządków kultury jako jeden z bezdyskusyjnych składników procesu historycznego. Film udziela azylu literaturze gotowej, lecz w swych dążeniach równoległych usiłuje ją albo zastąpić (zgodnie z niegdyśiejszym hasłem „film to powieść XX wieku”, które dziś eksponowałoby pewnie telenowelę XXI stulecia: konkurencyjną wobec dawnej, prasowej powieści w odcinkach), albo wyeliminować z własnych struktur – jak to już wcześniej zrobiły niektóre rodzaje teatru.

Nie są to wszak jedyne sąsiedztwa sztuki słowa w świecie innych sztuk. Oświetlane dotychczas granice wytyczane przez literaturę na terytoriach tworzywowo obcych można zdobywać stosunkowo łatwo, gdyż ich obcość nie jest całkowita: tu i tam, w literaturze, teatrze i filmie (dźwiękowym), korzystamy z substancji werbalnej. Inaczej przedstawiają się próby wytyczania granic między literaturą a systemami porozumień oraz sztuków niewerbalnych. W obustronnych transmutacjach, literatury na muzykę i muzyki na literaturę, sztuk wizualnych na sztukę słowa (i odwrotnie), we wszelkich tego typu przekroczeniach możliwości materiału znakowego – obcości tworzyw trzeba przeciwstawić zbieżność funkcji, więc czynnik słabszy – mocniejszemu. Trans-

---

<sup>6</sup> A. Helman, op. cit., s. 91.

mutacje są zaledwie ofertami paktu synestezyjnego, umowami co do iluzji „widerzenia” zdarzeń przedstawionych w słowie literackim czy „rozumienia” dźwięków skomponowanych muzycznie etc., nie dają zatem szans zwycięstwa żadnemu z kodów tak po jednej, jak po drugiej stronie granicy znakowej i wobec żadnego z nich nie stanowią niebezpieczeństwa przegranej. Lecz właśnie one okazują się – paradoksalnie? – odporne na historię, jeżeli historię rozumieć jako eliminację porządków zużytych (jak to się dzieje w nauce i cywilizacji). Niemożliwe, nierealizowalne, kuszące – intersemiotyczne tłumaczenia powracają w różnych epokach. Inspirują nowatorskie przekroczenia granic tworzywowych: muzyka w literaturze romantyzmu i symbolizmu, malarstwo i architektura w liryce awangardowej, i jeszcze dziwniejsze dziwności, jak lucyferyczne symbole w wizjach Tadeusza Micińskiego, tajemna mowa gnozy w prozie Brunona Schulza, „ptasi język” w języku wierszy Wielimira Chlebnikowa, wronie hieroglify w zimowych epifaniach z *Oho* Mirona Białoszewskiego czy szyfry chiromancji w eksperymentach poetyckich Gennadija Ajgiego. Są to atrakcje kręgów elitarnych. Dopóki nie dojdzie do postulowanego przez ponowoczesność zrównania literatury elitarniej i masowej, dopóty nie wygasną eksperymenty zarówno z ekfrazą, jak i z wierszem bezsłownie wpisanym w ruchome obrazy (jak to się dzieje np. z koncertem Wojskiego w „leśnej”, dębowo-bukowej sekwencji z filmowego *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy).

Niezależnie od różnic między semiotycznymi granicami literatury – wszystkie one pozwalają nam uwzględnić dwa czynniki: TWORZYWOWY I FUNKCJONALNY – jako w pełni rozróżnialne. Lecz gdy o alternację tę pytamy, przyglądając się granicy między sztuką słowa a innymi dziedzinami mowy, pojawia się pewien problem. Jak odróżniać stany mowy, jej obszary literackie i nieliterackie, skoro w każdym przekazie werbalnym tworzywo jest to samo? Owszem, jest to możliwe, lecz nie do końca. Literatura nie powstaje i nie funkcjonuje w „języku w ogóle”, zawsze mamy do czynienia z literaturą konkretnego języka, która wpisuje się w paradygmaty tej, a nie innej fonetyki, leksyki, frazeologii, gramatyki. Skoro materie fonetyczne, leksykalne, frazeologiczne np. węgierskiego i polskiego, angielskiego i chińskiego, czeskiego i flamandzkiego nie są identyczne, wolno

nam podobnych, chociaż słabszych odmienności szukać w obrębie każdego z tych języków (postrzeganych „wielojęzycznie”). Subkody funkcjonalne, jak z samej nazwy wynika, różnią się funkcjami, lecz różnice te są wspierane przez charakterystyczne wyrażenia i wyrazy, intonacje i szyki zdań polszczyzny – dajmy na to – regionalnej, śródowiskowej, generacyjnej, parlamentarnej, kościelnej, fiskalnej, sądowej, sportowej, krytycznoliterackiej, kształtującej się w kręgach wąskich specjalności naukowych etc. Przypomnienie oczywistości jest konieczne, by – na tym tle – rozstrzygnąć kwestię delikatną i zawiłą, a mianowicie: czy literatura piękna, ewoluując przez tak liczne wieki w tylu naraz kierunkach, gatunkach, konwencjach, może być postrzegana jako dziedzina odznaczająca się osobnymi – sobie tylko właściwymi – substancjalnymi cechami mowy? W perspektywie teoretycznoliterackiej odpowiedź na to pytanie musi być, o dziwo, inna niż w historycznoliterackiej. Teoretyk nie znajdzie podstaw, by literaturze „jako takiej” przyznać wieczysty przywilej posiadania własnego słownictwa i odrębnej frazeologii, a zarazem odmówić prawa do nieskrępowanego przetwarzania wszystkiego, czym mowa bogata. Lecz teoretyczny model nie musi się spełniać natychmiast. Może dążyć ku całkowitemu spełnieniu – bardzo długo, a nawet bez końca. Nic też dziwnego, że historyk w każdej fazie procesów dziejowych natrafia na cechy swoiste substancji języka utworów gotowych i obserwuje w nich mechanizmy blokady, którymi literatura piękna danej epoki odgradza się od niektórych, uznawanych za niestosowne albo niecelowe, typów wysłowienia, a zarazem – łamie zbyt krępujące blokady (by przypomnieć młodego Adama Mickiewicza i jego płomienną obronę słowa ludowego i orientalnego).

### Literackość przestrzeni

Semiotyka nie jest jedyną doktryną inspirującą badania nad przestrzenią artystyczną. Równie aktywne są tradycje filozoficznych (w Polsce – fenomenologicznych) rozmyślań o SPACJALNYM porządku świata<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 287 i n.

Nie ulega jednak wątpliwości, iż to przestrzeń właśnie stała się problemem faworyzowanym w semiologicznej teorii sztuki, a w tym także teorii sztuki słowa. Poznanie przestrzennej organizacji tekstu literackiego rozwija się tu równoległe do poszukiwania wyznaczników – osobiwie rozumianej – LITERACKOŚCI PRZESTRZENI REALNEJ. Literatura jest budowaniem przestrzeni; przestrzeń jest nagromadzeniem tekstów – tak by można najkrócej sformułować jedno z fundamentalnych założeń orientacji semiotycznej. Orientacja ta chce CZYTAĆ<sup>8</sup> otoczenie człowieka, jak gdyby podlegało ono regułom systemowości języka; pragnie pojmować przestrzeń jako dziedzinę mowy. Jednocześnie dochodzi do odwrócenia tej perspektywy i oto w aktach mowy rozpoznaje się cechy systemowości przestrzennej. Skoro przestrzeń może być (pod jakimiś względami) podobna do tekstu, tekst może przypominać (w jakimś sensie) przestrzeń. Jeżeli istnieją tu uchwytnie zależności, to muszą to być zależności obustronne. Mówiąc zaś nieco dokładniej: procesom SEMIOZY przestrzeni realnej odpowiadają w historii badań semiotycznych procesy SPACJALIZACJI tekstów słownych.

Gdyby w tym właśnie kierunku miały się kiedyś rozwinąć studia nad dziejami semiotyki, doszłoby, przypuszczam, do jaśniejszego niż dotąd uporządkowania jej odmian i szkół – wciąż dezorientujących różnorodnością swoich stylów, metod, celów. Peryferiami świadomości semiotycznej okazałyby się jednostronne, niepowiązane wzajem ujęcia problemów języka oraz przestrzeni. Im „czyściej”, im „osobniej” rysowałyby się tu nastawienia na sam język lub na samą przestrzeń, tym dalej znajdowałibyśmy się od semiotyki kultury. Byłyby to, zauważmy od razu, peryferie bez granic, gdyż obejmowałyby zarówno naukowe, jak i nienaukowe zespoły przekonanych lingwistycznych bądź PROKSEMICZNYCH<sup>9</sup>. Zarazem ciężenia lingwi-

---

<sup>8</sup> „Czytanie” jako synonim „rozpoznawania sytuacji” stało się nieoczekiwanie popularne w polszczyźnie sportowej. „Źle czytałem wodę”, wyznał polski kajakarz, tłumacząc porażkę na olimpijskich igrzyskach w Londynie w 2012 r. Znakomity przykład literackości w mowie codziennej!

<sup>9</sup> Zob. E. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 23: „Głównym tematem tej książki jest przestrzeń społeczna i indywidualna oraz postrzeganie jej przez człowieka. Dla określenia powiązanych ze sobą obserwacji i teorii, dotyczących posługiwania się przestrzenią jako szczególnym wytworem kultury,

styki ku proksemice i proksemiki ku lingwistyce, potencjalne bodaj prawdopodobieństwa dialogu tych dziedzin – zbliżałyby nas do centrum semiotyki.

Z historycznego punktu widzenia nie jest rzeczą obojętną, czy światopogląd semiotyczny formuje się tak, iż punktem wyjścia są doświadczenia językoznawcze, czy odwrotnie, teoria komunikacji przestrzennej wyprzedza poznanie struktur językowych. Pierwszy kierunek zaznacza się wyraźnie w *Kursie językoznawstwa ogólnego* Ferdynanda de Saussure'a. Drugi w ewolucjach poglądów Michaiła Bachtina.

Dla de Saussure'a „znak jest najpierw pojęciem językoznawczym, które rozszerza się na niektóre rodzaje faktów ludzkich i społecznych”<sup>10</sup>; najsilniejszą pokusę stwarza odniesienie języka do zjawisk z zakresu komunikacji przestrzennej, takich jak sygnalizacja wojskowa, alegorie plastyczne, formy grzecznościowe, pantomima. To jest szansa ukonstytuowania nowej nauki: semiologii. I ona będzie musiała w przyszłości ustalić, czy wszystkie rodzaje ekspresji, a więc również te, które wykorzystują znaki w pełni „naturalne”, znajdują się w granicach jej kompetencji, a co za tym idzie, czy *langue* sprostą wymogom modelu tłumaczącego pozawerbalne systemy porozumiewania się<sup>11</sup>. W drugiej połowie XX w. tę samą, choć imponująco rozszerzoną wizję świata – jako świata znaków – projektuje teza o wtórnych systemach modelujących, które znaczą o tyle, o ile nadbudowują się nad językiem naturalnym. W praktyce wymaga to poszukiwania słownika i gramatyki oraz innych homologii lingwistycznych dla kodu architektury, malarstwa, rzeźby. Jak piszą Władimir Iwanow i Władimir Toporow:

W ten sposób potwierdza się rola języka naturalnego jako podstawowego modelu dla wszystkich tych dziedzin<sup>12</sup>.

---

wprowadziłem termin proksemika”. W takim znaczeniu będę i ja posługiwał się tym terminem w dalszym ciągu rozważań.

<sup>10</sup> E. Benveniste, *Semiologia języka*, w: *Znak – styl – konwencja*, przeł. K. Falicka, red. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 16.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 17–18.

<sup>12</sup> W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *Strukturno-tipologiczeskiej podchod k semiotycznej interpretacji proizwiedienij izobrazitelnogo isskustwa w diachronicheskom aspiektie*, w: „Trudy po Znakowym Sistemam” 1977, N 8, s. 103.

Inaczej Bachtin. Podczas gdy o koncepcji de Saussure'a oraz kontynuatorów jego idei można by rzec, iż w niej na początku było słowo, w koncepcji Bachtina słowo jest na końcu. Aby zrozumieć bohatera utworu literackiego jako „formę przestrzenną”, formę „przedstawioną słowami” i wyjaśnić przestrzenność świata wypowiedzianego w literaturze, Bachtin buduje najpierw teorię widzenia przestrzeni realnej. Myślę o jego rozprawie z pierwszej połowy lat dwudziestych. Jego opozycja „widnokręgu” i „otoczenia” różnicuje postrzeganie człowieka, który w danej przestrzeni jest „mną” lub jest „innym”, okazuje się tedy komponentem plastycznym krajobrazu – wyłącznie w oczach innego, drugiego człowieka.

Możliwe jest dwojake połączenie człowieka ze światem: od wewnątrz jednostki – jako jej widnokrąg, i z zewnątrz – jako jej otoczenie<sup>13</sup>.

Disponując rozwiniętą teorią zachowań człowieka wśród ludzi i rzeczy, Bachtin przechodzi we wspomnianej rozprawie do rekonstruowania językowej przestrzeni artystycznej. Na początku lat dwudziestych wydaje mu się, że przestrzeń artystyczna musi koniecznie oznaczać redukcję doświadczeń człowieka w przestrzeni realnej. Sądzi, że świat przedmiotów przedstawionych w tekście literackim może wystąpić tylko jako otoczenie bohatera, nigdy jako widnokrąg. Merytoryczna wartość tej koncepcji, wielokrotnie i wspaniale modyfikowanej w późniejszych pracach autora *Problemów poetyki Dostojewskiego*, interesuje nas w tym momencie rozważań mniej niż sam plan postępowania badawczego, który stanowi manifestacyjne, w pełni świadome zresztą, odwrócenie semiologii wedle de Saussure'a<sup>14</sup>. Modelem wyjaśniającym struktury werbalne, zwłaszcza literackie, okazują się u Bachtina egzystencjalne doświadczenia jednostek i grup, a w kręgu tych doświadczeń olbrzymią rolę odgrywają stosunki proksemiczne.

<sup>13</sup> N. M. Bachtin, *Estetyka słownego twórczości*, Moskwa 1979, s. 87.

<sup>14</sup> Z krytyką „obiektywizmu abstrakcyjnego” teorii Ferdynanda de Saussure'a wystąpił Michaił Bachtin w książce *Marksizm i filozofia języka* (1929; wyd. pod nazwiskiem W. N. Wołoszynowa). A w rozprawie *Słowo w poezji i słowo w prozie* (przeł. J. Walicka, „Literatura na Świecie” 1973, nr 6, s. 8) pisał: „Obchodzi nas język IDEOLOGICZNIE WYPEŁNIONY, język jako światopogląd [...]”.

Ani w powyższej opozycji historycznych szkół semiotyki kultury, ani w innych rozdwojeniach myśli semiotycznej, mniej czy bardziej zbliżonych do polemiki Bachtina z de Saussure'iem (de Saussure a Charles Peirce, Roman Jakobson a Jan Mukařovský), nie pojawia się prosta, mechaniczna symetria odwróconych perspektyw. Wydaje się, iż wybór modelu, a więc przestrzeni słowa lub pozasłownych obszarów komunikacji znakowej, decyduje o całym obrazie świata. Wszak i „słowo”, i „przestrzeń” nabierają w przywoływanych tu koncepcjach innej – jeśli nie antynomicznej zgoła względem siebie – treści. Dla de Saussure'a słowo to element systemu statycznego, podstawowa cząstka *langue*, a więc byt, który „należy do dziedziny czasu odwracalnego”, jak to sugestywnie określił Claude Lévi-Strauss<sup>15</sup>. Dla Bachtina słowo staje się atrakcyjne dopiero w momencie, gdy objawia się jako czyjeś słowo, a zatem reprezentuje nieodwracalny czas historii, jest ekranem ideologii językowej, fenomenem wyłowionym z potoku *langage*. Spadkobierców idei de Saussure'a będzie intrygowała uległość przestrzeni wobec językoznawczych kategorii opisu. Będą oni pytali: co w przestrzeni wyodrębnia się jako jej fonem? co stanowi leksykę spacyjną? a co frazeologię języka architektury czy języka wystaw sklepowych? etc. Kontynuatorzy Bachtina, odwrotnie, troszczą się głównie i ustawicznie o uległość mowy wobec wprojektowanych w nią doświadczeń człowieczego obcowania z przestrzenią. Ścisłej – z czasoprzestrzenią, z chronotopem<sup>16</sup>. Pytają: jak się zmienia struktura słowa, które „pamięta” śmiech karnawałowy? jak reaguje narracja na otwarcie, a jak na zamknięcie przestrzeni? Różnice oczekiwań okazują się nie tylko znaczne, ale wręcz fundamentalne. A mimo to semiotyka zmierza do spotkania oby-

<sup>15</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 288.

<sup>16</sup> Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, w: *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977, s. 16: „Istotne współpowiązanie relacji czasowych i przestrzennych, przyswojonych w literaturze artystycznie, będziemy nazywali CHRONOTOPEM, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza czasoprzestrzeń. [...] W literackiej czasoprzestrzeni zachodzi zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Czas tu się kondensuje, zagęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii”.



dwu tradycji. Chciałoby się rzec: „za dużo wie” o przestrzeniach tekstu i o tekstach przestrzeni, aby miała nie skorzystać z szansy badań interdyscyplinarnych, a szansę tę daje obustronne „tłumaczenie” doświadczeń tak jednej, jak drugiej strefy poznania.

### **Czas mówi przestrzenią, przestrzeń mówi czasem**

Bezpośrednia konfrontacja form przestrzeni i form mowy jest niemożliwa. Badacz musi dysponować trzecim elementem, pośredniczącym między obydwiema rzeczywistościami. Jak w translatoologii, operującej kategorią JĘZYKA-POŚREDNIKA. Tu jednak nie wystarczy element współwystępujący po jednej i po drugiej stronie badań, który pozwala co najwyżej stwierdzić, iż i tu, i tam jest „tak samo”. Co więcej, poszukiwanie tożsamości – przy jednoczesnym zacieraniu się niepodobieństw struktur przestrzennych – może budzić niepokój. Niepokoi taka spacjologia, w której „literatura nie stanowi świadectwa ani jedyne, ani nawet najbardziej osobliwego”, czyli, innymi słowy, w której rozprasza się literatury literackość.

Poetyckie czy narracyjne utrwalenia kulturowych wzorców doświadczenia przestrzeni znajdują się w długim szeregu świadectw z tego punktu widzenia analogicznych, żeby wymienić tylko opisy geograficzne, teksty historiografii czy traktaty teologiczne.

– zauważa Janusz Sławiński. I dalej stwierdza:

problematyka obecnie sygnalizowana wychodzi w ogóle poza świat tworów słownych, ponieważ żywi się w nie mniejszym stopniu manifestacjami rytualnymi, ceremoniałami, etykietami, zabawami, architekturą, urbanistyką, a także zróżnicowaną dziedziną obrazów naocznych: malarskich, rysunkowych, filmowych...<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 199–200.

Ujęcie „translatologiczne” tej problematyki powinno zmienić sytuację. Chodzi o znalezienie pośrednika, a nie jedynie podobieństwa; pośrednika aktywnego w tym sensie, że powoduje on KONTRASTYWNE widzenie empirii porównywanych, gdy podobieństwo ukazuje na tle niepodobieństwa. Takim INSTRUMENTEM-POŚREDNIKIEM w interesującym nas zakresie badań semiotycznych JEST CZAS. W grę wchodzi wiele innych czynników (ruch, rytm), ale wszystkie one dają się w końcu sprowadzić do aspektu temporalnego, podczas gdy aspekt temporalny nie da się zredukować do żadnego z nich. Elementarnym warunkiem „ujętkowania” przestrzeni realnej jest włączenie w nią czynnika czasowego. Mam na myśli przestrzeń ukształtowaną przez przedmioty podporządkowane człowiekowi, sytuujące się w systemie kultury, a zarazem pogrążone w bezruchu. Owo podporządkowanie człowiekowi jest niejednorodne, stopniowalne i odnosi się nie tylko do wytworów pracy ludzkiej, lecz także do tworów natury. Chodzi o „miejsca”, które dlatego potrafimy nazwać, że możemy zarazem przyporządkować je odniesieniom do kultury: odniesienia te, i tylko one, odróżniają jakiś obszar zadrzewiony jako „sad”, „park”, „las” czy „rezerwat przyrody”. Trzeba mostu, powiada Martin Heidegger, aby rzeka oraz jej brzegi stały się składnikami „miejsca”, które konstytuują przestrzeń kultury, przestrzeń budowania, mieszkania, myślenia.

Most „lekko i mocno” góruje nad rzeką. Nie tylko łączy on już istniejące brzegi. Brzegi ujawniają się jako brzegi dopiero wtedy, gdy są złączone mostem. Brzegi nie leżą bowiem niezależnie od siebie po obu stronach rzeki, lecz odnoszą się do siebie nawzajem – właśnie dzięki mostom<sup>18</sup>.

Na tym przykładzie – jeżeli uznamy jego trafność – można pokazać proces semiotyzacji form przestrzennych oraz jego aspekt temporalny. Dopóki most komunikuje wyłącznie własną funkcję praktyczną, własne przeznaczenie, dopóty jest „znakiem samego siebie”<sup>19</sup>, a więc

<sup>18</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 324.

<sup>19</sup> Pojęcie przedmiotu jako „znaku samego siebie” nie jest w semiotyce jednoznaczne. Czy ma rację Roland Barthes, który twierdzi, że „z chwilą powstania

zaprzeczeniem znaku *sensu stricto*: znak musi kierować naszą myśl ku rzeczywistości znajdującej się poza nim! Tą rzeczywistością odniesienia semiotycznego mogłaby być rzeka (z jej brzegami), ale nie ta, którą widzimy pod mostem, jednocześnie z nim – lecz wcześniejsza niż most, sprzed ujarzżenia mostem, „dzika”. Nie jest nam ona dana bezpośrednio – pojawia się za pośrednictwem wysiłku interpretacyjnego, który każe rozumieć most jako „poprawkę” wprowadzoną do natury. Natura, rzeka, obiekt oznaczany, znajdują się w istocie poza mostem jako znakiem: ale nie przestrzennie, lecz czasowo.

Analogiczną prawidłowość, dotyczącą już nie relacji natura–kultura, lecz stosunków w obrębie przestrzeni kultury, zauważa Umberto Eco, gdy zastanawia się nad heurystycznymi jakościami architektury miejskiej. Jego zdaniem, nowe dzieła architektoniczne kierują myśl użytkownika w stronę dzieł wcześniejszych: choćby dlatego, że wszelkie nowatorstwo percypujemy jako krytykę stylów i konwencji zastanych.

Każde prawdziwe dzieło architektoniczne przynosi coś nowego – nie tylko przez to, że jest dobrą „maszyną mieszkalną” lub że konotuje określoną ideologię zamieszkiwania, lecz i przez to, że dzięki samemu swemu istnieniu konotuje poprzednie sposoby i ideologie zamieszkiwania<sup>20</sup>.

---

społeczeństwa wszelkie użycie czegokolwiek staje się swym własnym znakiem”? (cyt. za: U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 274). Czy nie rozszerza to nadmiernie obszaru interwencji semiotycznych? „Nikt nie może wątpić, że dach służy przede wszystkim do przykrycia, a szklanka do takiego zbierania płynu, by potem łatwo było go przełknąć. Są to stwierdzenia tak oczywiste i bezsporne, że dziwna mogłaby się wydawać chęć dopatrzenia się [w tym] za wszelką cenę aktu komunikacji [...]” (ibidem, s. 272). W moim odczuciu rozpoznanie funkcji praktycznej przedmiotu nie jest jeszcze przyjęciem komunikatu. Znak konstituuje się w momencie wytrącenia rzeczy z jej praktycznej funkcjonalności. Wedle Jurija Łotmana (*Siemiotika scieny*, „Teatr” 1980, nr 1, s. 93) „znakiem samego siebie” jest przedmiot na wystawie sklepowej, zwłaszcza gdy towarzyszy mu napis „dekoracja” czy „towarów z wystawy nie sprzedaje się”. „Dlatego wystawa tak łatwo staje się kombinacją fotografii lub plastycznych wizerunków sprzedawanych przedmiotów, tekstów słownych, cyfr, indeksów i autentycznie realnych RZECZY – wszystkie one wstępują w funkcji znakowej”. Lecz przedmiot na wystawie kieruje uwagę poza siebie, a więc i jest, i nie jest „znakiem samego siebie”.

<sup>20</sup> U. Eco, op. cit., s. 321.

Oto dwie strony tego samego procesu semiozy przestrzeni realnej. Albo przedmiot staje się znakiem wśród przedmiotów, ponieważ jest od nich późniejszy, albo rzeczywistość otaczającą dany przedmiot trzeba sobie pomyśleć jako wcześniejszą, aby przedmiot ten stał się jej znakiem. Tak czy inaczej, włączenie czynnika temporalnego – rozsuniecie przestrzeni w czasie – okazuje się w przebiegach semiozy *conditio sine qua non*. Zagęszczenie relacji typu „wcześniejszy–późniejszy” powoduje, że produkty wcześniejsze również potęgują swoją semiotyczność i jakże często wydają się skierowanymi do nas przesłaniami dawnych epok. Zdaniem Bachtina, dopiero XVIII w. w Europie jest silnym rozbudzeniem poczucia czasu w przestrzeni, a genialnym urzeczywistnieniem tego procesu są przeżycia Johanna Wolfganga von Goethego utrwalone w jego pismach.

Prosta styczność [*neben einander*] przestrzenna zjawisk była mu głęboko obca, on ją nasycał, przesywał czasem, odsłaniał w niej stawanie się, rozwój [...]. Współczesność – w przyrodzie i w życiu ludzkim – uobecnia mu się jako istotna różnoczesność; jako przeżytki czy relikty różnych szczebli i formacji przeszłości i jako zaczątki mniej lub bardziej odległej przyszłości<sup>21</sup>.

Dziś ten mechanizm skłonni bylibyśmy traktować jako normę turystycznego przeżywania świata w systemie kultury masowej. Poszukiwanie zabytków, a także śladów prehistorii danej miejscowości – w muzeach regionalnych, wyostrzone widzenie nawarstwień czasowych w budowlach czy całych dzielnicach, kiedy to znakiem czasu bywa nie tylko stan substancji budowlanej, ale i podział przestrzeni, odległości między domami oraz uformowania tych odległości, wszystko to należy nieomal do elementarza dzisiejszego turysty.

Wypada zgodzić się z tezą Mukařovský'ego, który twierdził już latach trzydziestych, iż najsilniejszy impuls semiotyczny w obcowaniu z architekturą daje STYLIZACJA.

Komunikat zawarty w dziele architektury [...] widoczny staje się dopiero wtedy, kiedy budowla markuje inną funkcję niż ta, którą pełni:

<sup>21</sup> M. Bachtin, *Estetika słownego twórcstwa*, s. 208.

dom czynszowy w kształcie pałacu, fabryka na kształt zamku itp. Markowane przeznaczenie (pałac, zamek) staje się wtedy prawdziwym komunikatem dla odbiorcy<sup>22</sup>.

Zwróćmy uwagę, iż teza powyższa jest potwierdzeniem naszej intuicji, a zarazem wzbogaceniem procesu semiozy o nowy jej wariant – uzależniony od konfiguracji temporalnych wprojektowanych w konfiguracje spacialne. Stylizacja to rozsuniecie w czasie, udawanie dawności, imitowana historyczność.

Analizowane transformacje przestrzeni w czasoprzestrzeń pozwalają jej znaczyć w trzech wymiarach semiotycznych. W wymiarze semantyki, gdyż są „wychyleniem się” poza daną bezpośrednio formę przestrzenną – w kierunku jakiejś innej empirii. W perspektywie syntaktyki, bo „różnoczesność przestrzeni”, by posłużyć się terminem Bachtina, wyłania rozmaite porządki, wobec których określa się znak. W aspekcie pragmatyki, ponieważ proces „rozsunieć czasowych” jest wysiłkiem interpretacyjnym użytkownika, który może potęgować lub osłabiać owo „widzenie czasu w przestrzeni”, a więc i widzenie w niej tekstów. Sądzę nadto, że to samo kryterium daje się zastosować także do czwartego – ESTETYCZNEGO – wymiaru znaku: do napięcia między znakiem a jego substancją. Oddzielenie substancji od formy, pomyślenie sobie materiału, z którego dana rzecz jest zrobiona, jako czegoś od niej odrębnego, a zatem – znów! – wcześniejszego, ma charakter hipotezy na temat procesu tworzenia tej formy. Przedmiot będący znakiem własnej substancji to nie samo co przedmiot będący znakiem siebie samego: tylko w pierwszym wypadku dochodzi do wtrącenia w porządek znaczeń, znaczeń estetycznych.

Semiotyczna rola czasu daje o sobie znać nie tylko wtedy, gdy pojawia się czas wyobrażony, ale i wtedy, gdy bierzemy pod uwagę CZAS ODBIORU. Wspominałem o turystycznych „czytaniach” przestrzeni. Najdogodniejszą dydaktycznie sytuacją, która pozwala wy-

---

<sup>22</sup> J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, w: idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 176–177.

tłumaczyć mechanizm semiozy, jest sytuacja zwiedzania miasta. Piśze Aleksander Wallis:

Dla obserwatora, który porusza się po ulicach i placach, miasto jawi się w postaci niewyczerpanej ilości krajobrazowych widoków i perspektyw, a jednocześnie w postaci wielu warstw informacyjnych<sup>23</sup>.

Jeżeli przestrzeń, w tym wypadku miejska, ma zakomunikować człowiekowi organizującą ją myśl urbanistyczną, poinformować o obowiązujących w niej przepisach, odsłonić zróżnicowanie miejsc – zabawy i powagi, bezpieczeństwa i zagrożenia, świętości i zwyczajności etc. – musi rozwinąć się w czasie. W trakcie zwiedzania, wędrówki, włóczęgi – z planem lub bez planu – formy przestrzenne mogą stać się elementami syntagm, czyli *sui generis* „wypowiedziami”, uzyskiwać znaczenie metafor bądź metonimii<sup>24</sup>. Jak już wspomniałem, brzydota i piękno przestrzeni, owe „widoki i perspektywy” krajobrazów, nie muszą być przeciwstawiane „wartościom informacyjnym”, z chwilą bowiem gdy całe miasto doświadczamy jako rozwijający się w czasie przekaz semiotyczny, jego walory widokowe stają się nośnikami informacji estetycznej. I nawet estetyka środowiska naturalnego staje się także składnikiem „komunikatu”: o tyle, o ile uzależnia się od sztucznego świata rzeczy zbudowanych przez człowieka (o czym już była mowa).

Marshall McLuhan utrzymuje, iż architekturę i rzeźbę tym wyraźniej odbieramy jako rodzaje komunikacji pozasłownej, im dobitniej odczuwamy ich aspekt sensualny, zwłaszcza kinetyczny (a więc uwarunkowany przez czas). Ruch wokół rzeźby przywodzi na myśl takie sposoby komunikacji, jak taniec, gest, poza.

<sup>23</sup> A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979, s. 101. Zob. o mieście-palimpseście E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 21–69.

<sup>24</sup> „[J]ako część otaczającego świata obiekt architektoniczny staje się jego obrazem metonimicznym – reprezentuje go, łączy się z nim i komunikuje. Jako przeciwstawna reszcie świata całość jest OBRAZEM METAFORYCZNYM: upodabnia się lub wyróżnia w stosunku do całości analogicznych, zyskując sobie wśród nich własną indywidualną wagę i odpowiedni status znaczeniowy” (E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*, przeł. P. Ratkowska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 164).

A architektura jest formą rzeźby. Podobnie najwspanialszymi i NAJBARDZIEJ ZNACZĄCYMI rzeźbami Ameryki Północnej są jej autostrady. Forma sztuki ziemi. [...] W czasie jazdy po autostradzie odczuwa się kinetyczny charakter przestrzeni. Ruch wzdłuż zwojów, skrętów, w górę, w dół lub pęd naprzód kreują doświadczenie pozawizualne<sup>25</sup>.

W tej niesłychanie przenikliwej obserwacji kumulują się wszystkie poruszone dotąd kwestie. Związek tego, co estetyczne w przestrzeni i w jej doznawaniu zmysłowym, z tym, co znaczące – i związek semiotyki przestrzennej z ruchem: z włączeniem elementu czasowego.

Z kolei warunkiem „uprzestrzennienia” tekstu werbalnego jest zatrzymanie czasu, w którym rozwija się dany tekst. Nie potrafimy w pełni zrekonstruować przestrzeni językowej, zanim nie dojdzie do wyłączenia z przekazu – jego temporalności. Analiza konfiguracji spacji wypowiedzi słownej to analiza wypowiedzi gotowej, skończonej: w praktyce oznacza to, że do rekonstrukcji przestrzeni możemy przystąpić po przeczytaniu całości, gdy wygaśnie procesualność tekstu i to, co w lekturze było fazą przebiegu, etapem rozwoju, interwałem dziania się – stanie się „miejscem”, „stroną” czy „piętrzem”. Oto jeden z najbardziej oryginalnych przykładów spacji dokumentu mowy (można w tym zresztą widzieć także semiozę przestrzeni; obydwie perspektywy są prawomocne): Erwin Panofsky demonstruje związek pomiędzy sztuką gotycką a scholastyką. Porównuje kompozycję traktatu scholastycznego do kompozycji architektonicznej kościoła gotyckiego. Okazuje się to, owszem, wykonalne, ale w odniesieniu do „przestrzeni” dzieła gotowego, które już się odbyło, rozegrało się w czasie od początku do końca, i w swym spełnieniu lekturowym, w jednoczesności wszystkich swoich faz ujawnia takie cechy, jak symetria układu, „system odpowiadających sobie wzajem części i ich dalszych podziałów”<sup>26</sup> itp. I dlatego może być porównywane do budowli z przestrzeni realnej.

Rzecz znamienna, że przestrzeń jako problem specyficznie literacki narzuca się uwadze badaczy – najwcześniej i najintensywniej

<sup>25</sup> Wywiad z *Marshalllem MacLuhanem*, przeprowadziła A. Passakas-Dancker, „Teksty” 1979, nr 2, s. 137.

<sup>26</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, s. 42.

niej – tam, gdzie czas już został zatrzymany: wołą twórcy. Dotyczy to wprawdzie innej odmiany czasu niż czas tekstu (jego trwania w przebiegu lektury), odnosi się do wewnętrznych przepływów czasowych świata przedstawionego, ale potwierdza tę samą regułę. Gdy milknie czas, zaczyna mówić przestrzeń. Prawidłowość tę zaobserwowano w poetykach nastawionych na deskryptywne możliwości mowy, a zatem w poemacie opisowym, w prozie naturalistycznej o rozbudowanych scenach czy w zdążającej do achronii „nowej powieści” francuskiej. Tu najenergiczniej objawia się „przestrzeń jako siła antyfabularna”<sup>27</sup>, a więc także antytemporalna.

Wspomniałem o dwóch odmianach czasu i przestrzeni. Ile ich jest naprawdę? I co znaczy słowo „naprawdę” w odniesieniu do zjawisk formujących się w wyobraźni? W wyobraźni zdeterminowanej przez konwencje i przewyciężającej ich ograniczenia? Przyjmijmy, iż tyle jest w literaturze odmian czasu, ile istnieje w niej potencjalnie odmian przestrzeni. Nie ma w strukturze wypowiedzi literackiej możliwości ukonstytuowania się przestrzeni poza systemem napięć temporalnych. Przestrzeń to rezultat unieruchomienia czasu; czas to prawdopodobieństwo przeistoczenia się w układ spacjalny.

Szczególny aspekt tych metamorfoz uobecnia się w przestrzeni teatralnej, przede wszystkim w rekonstrukcji jej dziejów<sup>28</sup>.

W świetle powyższych założeń sygnałami spacjalizacji tekstu byłyby wszelkie DZIAŁANIA RETARDACYJNE. Retardacja przez opis (krajobrazu, wnętrza pomieszczenia, wyglądu postaci) to najbardziej oczywisty, ale wcale nie jedyny sposób hamowania akcji. Bieg akcji to bieg powiadomień o akcji; każde włamanie do narracji powiadamiającej o rozwoju wydarzeń przedstawionych, wszelkie zatrzymanie opowiadania o tych wydarzeniach, splątanie wątków, spętęgowanie niejasności, przerwanie relacji dygresją, rozważaniami na tematy abstrakcyjne, coś w rodzaju „rozmów istotnych” Stanisława Ignacego Witkiewicza czy *Traktatu o manekinach w Skleпах cynamonowych* Brunona Schulza, są retardacjami. Ergo: możliwościami

---

<sup>27</sup> J. Sławiński, op. cit., s. 20.

<sup>28</sup> Zob. D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.



przestrzeni, jej rozmaitych wariantów w strukturze dzieła literackiego. Lecz skoro tak, to znaczy, że wcale nie tylko poetyki deskryptywne – w rodzaju poetyki sceny powieściowej czy poematu opisowego – wyłaniają spacialność tekstu, przeciwnie, gatunki zdominowane przez fabułę są również gatunkami „przestrzennymi”, gdyż nie ma fabuły bez retardacji; akcja w stanie czystym jest prawdopodobna w sensie teoretycznym, ale w praktycznych urzeczywistnieniach pisarskich brak retardacji oznaczałby brak dramatyzmu; przestrzeń staje się w tych gatunkach partnerem postaci, traci charakter „siły antifabularnej” i okazuje się siłą fabułowtórczą.

POWIEŚĆ PODRÓŻNICZA. Fabuła rozwija się tu w przestrzeni ciągłej, która składa się z szeregu miejsc zamkniętych lub dokładniej – zamykających bohatera, hamujących bieg podróży. Istota konfliktu polega na tym, że bohater-podróżnik usiłuje przekształcić ciągłość przestrzeni zamkniętej w ciągłość przestrzeni otwartej. Bohater chce oszukać naturę, natura oszukuje bohatera. Bohater odmyka jeden obszar i natychmiast popada w zamknięcie innego obszaru, który znów przerywa peregrynację. Rzecz w tym, żeby każde zamknięcie było różne od poprzedniego, a doświadczenie zdobyte podczas pokonywania przegród przestrzennych w jednej sytuacji (huragan, zamieć, powódź) powinno się okazać nieprzydatne w sytuacji nowej (uszkodzenie pojazdu, choroba bohatera). Piszę „powinno”, mając na myśli strategię sukcesu prozy podróżniczej. Sukces czytelniczy jest założeniem tego gatunku, powieść podróżnicza musi być ciekawa, musi się podobać. Co to znaczy? Z punktu widzenia spacjiologii znaczy to, że i każda kolejna decyzja bohatera, będąca fortem w grze z przestrzenią, i każdy nowy sposób uwięzienia bohatera w przestrzeni zamkniętej – nie są w pełni przewidywalne, lecz zachowują określony procent „życiowego” prawdopodobieństwa. Interesująca nas odmiana gatunkowa różnicuje się (i dlatego żyje) i przekształca się w rozmaitych zakresach, np. powieść przedstawiająca podróże kosmiczne łączy prawdopodobieństwo „życiowe” z prawdopodobieństwem hipotezy naukowej lub paranaukowej; wszystkie zróżnicowania są tu związane bezpośrednio nie tylko z konfliktem temporalnym, ale także z konfliktem spacialnym.

PODRÓŻ UROJONA w kompozycji Sterne'owskiej powoduje odwrócenie reguł czasoprzestrzennych powieści podróżniczej. Tutaj przestrzeń otaczająca bohatera nie walczy z nim, jest otwarta dla peregrynacji. Przeszkodami okazują się skomplikowania w przestrzeni wewnętrznej bohatera. Bohater sam siebie oszukuje, sam przekształca faktyczne otwarcie przestrzeni w jej urojone zamknięcie. Przestrzeń wewnętrzna realizuje się tu jako przestrzeń opowiadania. Opowiadanie o podróży hamuje jej bieg. Ruch w słowie narracyjnym pochłania energię bohatera-narratora i w jakimś sensie zastępuje ruch w przestrzeniach pozasłownych. Powieść podróżnicza korzysta z pewnej bierności przestrzeni wewnętrznej, a eksponuje aktywność przestrzeni zewnętrznej; natomiast powieść o podróży urojonej (lub jak u Sterne'a prawie urojonej)<sup>29</sup> – odwrotnie: aktywizuje przestrzeń *psyche* bohatera, pozbawia aktywności przestrzeń gór i mórz, prerii i tundry itp.

Jeżeli są możliwe takie charakterystyki odmian gatunkowych, które nie tylko wyznaczają funkcje przestrzeni literackiej, ale wydobywają opozycje form przestrzennych i uświadamiają przemienność relacji między przestrzeniami a bohaterami, to może literatura żywi się wcale precyzyjną GRAMATYKĄ SPACJALNĄ, a genologia korzysta z paradygmatu stosunków przestrzennych?

Z całą pewnością teza ta da się obronić w odniesieniu do skodyfikowanych gatunków narracyjnych. W paradygmacie stosunków przestrzennych odnotujemy dla przykładu – obok już omówionych – takie przeciwstawienia, jak opozycja przestrzeni „zagęszczonej” i „rozrzedzonej” (w *OPOWIEŚCI MARYNISTYCZNEJ* będzie to konflikt przestrzeni statku i przestrzeni oceanu), opozycja przestrzeni natu-

<sup>29</sup> Reguły tej konwencji obnażają naśladowania i pastisze. „W r. 1826 ukazał się dowcipny anonimowy *pastiche*: *A Sentimental Journey by a Sterne Shande*. Opisano tu podróżnego, który stojąc u stóp wzgórza waha się, czy iść, czy też nie iść na zabawę zorganizowaną przez burmistrza Londynu. Wciąż zatrzymują go różne dostrzegane rzeczy [...]. Do końca opowiadania podróżny nie rusza się z miejsca” (Z. Sinko, *Wstęp*, w: L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glinczanka, BN II 174, Wrocław 1973, s. LXIV-LXV). Podobnie – polska anonimowa *Podróż autora z Warszawy do wód, przez niego samego napisana z 1820 r.*: „był to wojaż, który zakończył się tuż za bramami stolicy” (ibidem, s. LXXIX).

ry, która nie stawia zasadniczych przeszkód bohaterowi, i przestrzeni obyczajowości, która krępuje bohatera i prowokuje do buntu (POWIEŚĆ ŁOTRZYKOWSKA). Badacze powiedzieli już sporo o spacialnej gramatyce PROZY KRYMINALNEJ<sup>30</sup>. I tu także opozycje odmian gatunkowych są opozycjami przestrzennymi. W odmianie DETEKTYWISTYCZNEJ przestrzeń jest nie tylko zamknięta, odcięta od reszty świata, ale też jednaka dla zbrodniarza i detektywa. Przestępca dlatego wymyka się detektywowi, że ma te same możliwości ruchu w przestrzeni zamkniętej, i dlatego w końcu zostaje zdemaskowany, że nie wykorzystuje wszystkich szans tożsamości przestrzeni własnej i przestrzeni ścigającej go sprawiedliwości. W odmianie GANGSTERSKIEJ, także w poczytnej w czasach PRL powieści MILICYJNEJ, przestrzeń przestępcy jest otwarta, nieomal bez granic, i wskutek tego jest ona „zamknięta” dla ścigającego. Miejsce przestępcy znajduje się „wszędzie”, jest niewidoczne. Miejsce detektywa znają wszyscy, łącznie z przestępcą. Detektyw może wygrać w jeden tylko sposób: gdy własną sytuację przestrzenną „przekazać” zbrodniarzowi, a sytuację przestrzenną zbrodniarza zaanektuje dla siebie. (Czyż reguła ta nie tłumaczy pojawiającego się w powieści gangsterskiej zmieszania etyk ściganego i ścigającego?). Związanie gramatyki spacialnej z gramatyką geneologiczną wydaje się zadaniem w pełni wykonalnym.

### Przestrzenie, gatunki, reguły spójności

Gatunek jest tym właśnie, co pozwala godzić sprzeczności statyki i dynamiki dzieła. (Kolejna odmiana sprzecznościowej natury literackości). Funkcjonuje jako schemat dzieła gotowego, a więc jak gdyby tekst „przeczytany” w swych najważniejszych dążeniach, i zarazem ma charakter scenariusza weryfikowanego przez każdorazową lekturę konkretnego utworu, która w dowolnym momencie „tłumaczy” czas na przestrzeń, ruch na układ form spacialnych.

Można powiedzieć nadto, iż przestrzeń w gatunkach skodyfikowanych wyznacza normy spójności tekstu. Jeżeli niespójność zrozu-

---

<sup>30</sup> Np. A. Martuszevska, *Krajobrazy sprawiedliwości*, „Teksty” 1973, nr 6.

miemy – za Marią Renatą Mayenową – jako „wszelkie zachwianie równowagi między różnymi stopniami języka używanego w danym tekście”<sup>31</sup>, to szansą jej pokonania musi być rzeczywistość spoza mowy, zewnętrzna wobec niej lub przez nią kreowana. Może to być przestrzeń przedstawiona, a także przestrzeń przedstawiająca; może to być każdy wariant przestrzeni literackiej.

Badając wiersze awangardowe, Erazm Kuźma doszedł do celnej konkluzji:

każda niespójność przestrzenna prowadzi do niespójności tekstu, chociaż nie każda niespójność tekstu musi ujawniać się w niespójności przestrzeni<sup>32</sup>.

Dzieje się tak dlatego, że organizacja spacjałna może przeciwstawić się sytuacji wśród słów utworu literackiego, ponieważ ma oparcie w doświadczeniach proksemicznych człowieka, a te z kolei nie są regulowane wyłącznie prawami języka, są natomiast w dużej mierze materiałem komunikacji pozasłownej. Lecz przestrzeń staje się regulatorem spójności wcale nie jako reprodukcja wszelkich doświadczeń proksemicznych: przestrzeń może decydować o spójności tylko wtedy, gdy – na co zwracałem uwagę – określa się wobec systemu utrwalonych w pamięci literackiej<sup>33</sup>, jasnych opozycji, ich paradyg-

---

<sup>31</sup> M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 313.

<sup>32</sup> E. Kuźma, *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu*, w: *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 264.

<sup>33</sup> Zob. E. Hall, op. cit., s. 133: „Jaki byłby rezultat, gdyby zamiast rozpatrywać obrazy stworzone przez autora jako pewne konwencje literackie, rozważać je jako pewne wzorcowe systemy przypomnień, wyzwajające w czytelniku określone obrazy? W tym celu należałoby poznawać literaturę nie tylko dla przyjemności czy też dla uchwycenia wątku czy intrygi, lecz poznawając ją z pełną świadomością również i po to, aby zbadać zasadnicze składniki przekazów, jakie autor przesyła czytelnikowi po to, by mógł on stworzyć własne doznania przestrzenne. [...] wielcy pisarze postrzegają i komunikują znaczenie przestrzeni jako jednego z ważnych kulturowo elementów w stosunkach międzyludzkich”. Autor pasjonującego wykładu reguł proksemiki najwyraźniej nie zdaje sobie sprawy z tego, czym zajmuje się wiedza o konwencjach literackich. Od dawna nie jest ona ani sprawą „przyjemności” li tylko, ani „uchwyceniem wątku i intrygi”.

matu. Nie ma zatem racji Kuźma, gdy powiada: „Spójność jest jedna, sposobów jej zakłócania jest mnóstwo [...]”<sup>34</sup>. Istnieje tyle spójności, ile dyrektyw scalania tekstu, ile przepisów dobrej roboty pisarskiej – wprojektowanych w genologię.

Zapytajmy najpierw, czy kategoria spójności może być stosowana w odniesieniu do doświadczenia przestrzeni realnej. Z punktu widzenia wyobraźni semiotycznej odpowiedź na to pytanie musi być twierdząca. Jeżeli ikonosfera coś „mówi”, jej „mowa” podlega regułom koherencji lub stanowi ich naruszenie. Spójność tekstu przestrzeni otaczającej człowieka to fenomen autokomunikacji jednostki bądź grupy ludzkiej; podobnie jak w interpretacji przekazów werbalnych, tak w scalaniu znaków proksemicznych decyzja należy do „owej świadomości porządkującej, która stanowi warunek spójności tekstu”<sup>35</sup>. Oczywiście, jest to świadomość wielorako zdeterminowana, a jej doznania autokomunikacyjne nie są – lub są w sytuacjach wyjątkowych – samowolą czy kaprysem fantazji. Antropologia wie od dawna, iż ta sama (w sensie fizycznym) przestrzeń wywołuje nader zróżnicowane emocje i bywa rozumiana rozmaicie – w zależności od typu kultury. Inaczej pojmuje otaczające go krajobrazy człowiek religijny, inne są normy orientacji w przestrzeni człowieka niereligijnego, powiada Mircea Eliade, a przecieŜ trudno kwestionować „różnorodność religijnego doświadczenia przestrzeni”<sup>36</sup>, jak teŜ wielorakość jej odczuwań laickich. Ile „stylów odbioru” tekstów spacialnych, tyle odmian spójności poŜądanej, poszukiwanej przez człowieka w przestrzeni.

Z kolei trzeba zapytać, jak kształtują się relacje między porządkami spójnościowymi przestrzeni literackiej a sposobami scalania

---

Konwencja określa dokładnie to, o co chodzi Edwardowi Hallowi: sposób komunikowania „ważnych kulturowo elementów w stosunkach międzyludzkich”. Konwencja kaŜe zarazem pamiętać, iż ów sposób tak samo jest uzaleŜniony od tradycji literackiej, jak od języka naturalnego, co – powołując się na hipotezę Sapira-Whorfa – sam Hall uporczywie w swojej książce akcentuje (np. na s. 129–132).

<sup>34</sup> E. Kuźma, op. cit., s. 263.

<sup>35</sup> M. R. Mayenowa, op. cit., s. 267.

<sup>36</sup> M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*. Wybór esejów, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 93.

znaków w przestrzeni pozaliterackiej. Z góry można przewidzieć, że nie będą to relacje niezmiennie, raz na zawsze zakrzepełe w jakimś uniwersalnym systemie norm. Przeciwnie. Stosunek między poczuciem spójności przestrzeni życia a modelem spójności przestrzeni literatury to zagadnienie, które może rozstrzygać poetyka historyczna, co znaczy, że nie rozstrzygnie się go nigdy w sposób ostateczny, zawsze bowiem mogą pojawić się nowe, niespodziewane proksemiki i zaskakujące, niezwykle architektury świata powieściowego czy lirycznego. W schematycznym zarysie dałoby się wyodrębnić trzy zasadniczo odmienne relacje.

1. Literatura apeluje do jakiegoś jednego i jednolitego systemu orientacji proksemicznych. Odwzorowanie tego systemu daje gwarancję spójności świata przedstawionego. W poszczególnych realizacjach tej zasady rozmaite okazują się stopnie semiotycznej wyrazistości przestrzeni zobrazowanej w utworze. Jeżeli odzwierciedla się potoczną, zdroworoządkową, zbanalizowaną wiedzę o przestrzeni realnej, to wyrazistość semiotyczna takiego odzwierciedlenia bywa na ogół słaba, zatarta: nie stanowi problemu ani dla pisarza, ani dla czytelnika, ani dla postaci. Jest jakieś „miejsce akcji”, jest jakieś „tło zdarzeń”, to oczywiste, ale i neutralne w poetyce dzieła. Z chwilą zaś gdy system orientacji proksemicznych odznacza się czymś oryginalnym, staje się przedmiotem refleksji lub wyzwala spór, polemikę etc. – semiotyczność przestrzeni przedstawionej zostaje spotęgowana.

2. Literatura odwołuje się jednocześnie do dwóch lub więcej systemów kultury przestrzennej, aktywizuje różne, najczęściej sprzeczne zespoły doświadczeń i przekonań proksemicznych. Dialog odwzorowanych systemów z reguły silnie „semiotyzuje” przestrzeń literacką, jej warianty oświetlają się wzajem i uwyrażniają. Dzieje się tak np. w *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa, w *Fabryce muchołapek* Andrzeja Barta, a zwłaszcza w scenach „dwuprzestrzennych”, gdy te same przedmioty i pomieszczenia okazują się na przemian bytami „z tego świata” i „nie z tego świata”. Tu odwzorowanie – nawet najwierniejsze – systemów proksemicznych nie daje efektu spójności. Spójność może być uzyskana ponad przestrzeniami; musi być spójnością ich gry, a zatem reguły gry międzyprzestrzennej określają stopień koherencji dzieła.

3. Literatura wykorzystuje doświadczenia porażek semiotycznych człowieka w obcowaniu z przestrzenią realną. Odwołuje się do pamięci o takich sytuacjach, które były błędzeniem w przestrzeni, utratą orientacji, poczuciem obcości i „niekomunikatywności” krajobrazu. Owe porażki semiotyczne mogą wywoływać irracjonalne podejrzenie, iż „nie rozumiemy” terenu, ponieważ teren „nie chce” zostać przez nas zrozumiany, złośliwie przeciwdziałając naszym poczynaniom. Im uporczywiej „semiotyzujemy” przestrzeń zagubienia, tym natrętniej jej znaki, które nas zwodzą, jej teksty, które oszukują, nabierają złowieszczonego charakteru. Wydają się albo bełkotem, albo złą wolą – czyją?... Genialnym odwzorowaniem takich właśnie zdarzeń i podejrzeń jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Lecz również liczne gatunki prozy popularnej, w których przestrzeń jest partnerem postaci, można interpretować jako wykorzystanie proksemicznych niepowodzeń człowieka. Niepowodzenia proksemiczne każą nam oceniać teksty przestrzeni jako teksty niespójne. Wynikałoby z tego, że literatura potrafi przekształcić także i niespójność semiotyki przestrzeni rzeczywiście w spójne opowieści o grze człowieka z przestrzenią.

### W stronę genologii multimedialnej

Z każdej próby badań interdyscyplinarnych, gdy są oświetlane wspólne obszary dwóch (lub więcej) porządków komunikacyjnych – liturgii i teatru, liryki i muzyki, mitu i filmu – musi wyłonić się pytanie o typowe dla porównywanych kodów kształty całości tekstowych. Czyli o gatunki, które sprzyjają lub przeciwdziałają poczuciu wspólnoty komunikacyjnej<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> W tej perspektywie godna zastanowienia jest idea „gatunkowego obrazu świata”, wzorowana na „językowym obrazie świata” kognitywistów. Zob. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011. Badacz znajduje potwierdzenie swojej idei w strukturach i dziejach litanii; posługuje się oryginalnie pojmowaną kategorią „genu”, wyróżnia gen ektenialny, polionimiczny i chairetyzmiczny – owe, jak pisze, „litery gatunkowego alfabetu” (ibidem, s. 28), pochodzące z trzech starożytnych kultur:

Najprostszym sygnałem więzi między gatunkami odmiennych systemów komunikacyjnych są – na poziomie terminologicznym – epitety dodawane do nazw zapożyczonych: PORTRET (także *collage*) – LITERACKI, ESEJ (także FELIETON) – FILMOWY, MINIATURA – POETYCKA, POEMAT – SYMFONICZNY, POWIEŚĆ – RADIOWA, POWIEŚĆ – POLIFONICZNA. Inne znów translokacje form gromadzą się w „pamięci” nazw-homonimów, jak ARABESKA<sup>38</sup> CZY MELODRAMAT – ta druga odnosi się do całej serii tekstów zbudowanych z rozmaitych tworzyw i angażujących różne media (teatr, muzykę, literaturę, film, a nieraz

---

żydowskiej, egipskiej i greckiej. Na marginesie warto odnotować, że zakres obserwacji, poczynionych w cytowanej książce, mógłby być szerszy. Dopóki Witolda Sadowskiego interesują (literackie oraz paraliterackie) teksty modlitewne, w tym także rozmaicie naśladujące, parafrazujące, parodiujące, poważnie lub żartobliwie – w celach niekoniecznie religijnych – przypominające modlitwę, dopóty znajdujemy się w kręgu zjawisk wyznaczonych przez tytuł rozprawy. Do bogatego zbioru zróżnicowanych przykładów można dodać zakończenie *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka: „upominanie się Partii” stanowi tu jawną sakralizację Przewodniej Siły i uzasadnia określenie ideologii komunistycznej jako Nowej Wiary. Z chwilą jednak gdy jako odmiany litanii są traktowane przez Sadowskiego utwory w rodzaju *Możliwości* Wisławy Szymborskiej (ibidem, s. 364), w których jedyną cechą łączącą je z litaniami *sensu stricto* jest porządek enumeracyjny, pojawia się pytanie, czy rzeczywiście litanijna, modlitewna, religijna geneza – a zarazem litanijny, modlitewny, religijny paradygmat – pozostają tu nieodmiennie prymarne. Należałoby sprawdzić genologiczną i sensotwórczą aktywność niemodlitewnych struktur enumeracyjnych, które jak się zdaje rozwijały się równoległe i bynajmniej nie jako warianty czy „odrzuty” form litanijnych. Mam na myśli użytkowe, paraliterackie, literackie (poetyckie) formy komplementu, apologii, mów pochwalnych, czło-bitnych, hołdowniczych; także skargi, „wiązki” wyzwisk (*Słownik terminów literackich*, pół żartem, pół serio, w którymś z wydań późniejszych odnotował termin „wiącha”); w tym obszarze mieszcza się powtórzenia i wyliczenia częste w pieśni ludowej, w conceptach wierszy barokowych (Daniel Naborowski), a kto wie, czy prazródłem tych form nie są najwcześniejsze w naszej edukacji językowej i komunikacyjnej – wyliczanki dziecięce. Litanijny obraz świata byłby w świetle tych świadectw jedną z możliwości szerszego, ENUMERACYJNEGO obrazu świata.

<sup>38</sup> Fryderyk Schlegel „mówił niekiedy o arabesce w związku z plastyką, [...] ale znacznie częściej [...] przenosił arabeskę na teren literatury”, traktując ją jako „osobny gatunek literacki” (J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 194).



i „życie samo”). To, co takie formy łączy naprawdę, a co pozostaje iluzją idynczności – wynikającą z tożsamości terminu – dopomina się właśnie o rozstrzygnięcie w granicach systemu, który trzeba zorganizować. Wypada ponownie odwołać się do cytowanego tu już – fundamentalnego dla zajmującej nas problematyki – studium Erwina Panofsky’ego, w którym zostały ukazane podobieństwa konstrukcji (oraz implikowanych przez nie sensów) katedry gotyckiej i traktatu scholastycznego. Inną, inspirującą próbą odnalezienia wspólnych reguł organizacji utworu w sztuce słowa i sztukach wizualnych jest *Poetyka kompozycji* Borysa Uspienskiego<sup>39</sup>.

Refleksje nad pojedynczymi analogiami schematów kompozycji tekstowych, a także porównywanie zaprzyjaźnionych porządków komunikacyjnych („literatura a muzyka”, „wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna”) wspierają dążenie do wiedzy integrującej owe próby. Nie mogą jej jednak zastąpić. Rodzi się bowiem pokusa – powiedziałby Julian Przyboś – zamachu na Wszystkość.

Jak tę nieukonstituowaną, bezimienną wiedzę nazwać? W nazwie kryje się zarys działalności i hierarchia zadań.

Nastawienie na uniwersalne reguły odgraniczania oraz różnicowania form genologicznych pozwoliłoby mówić o GENOLOGII OGÓLNEJ (jak mówimy o językoznawstwie ogólnym). W tej przestrzeni głównym zadaniem badawczym byłaby tożsamość rodzaju jako rodzaju i gatunku jako gatunku: pod warunkiem, iż oba bieguny (rodzajowy oraz gatunkowy) ostałyby się w ogólnej typologii form. Niektóre genologie obywają się nie tylko bez terminów „gatunek” i „rodzaj” (muzyczne odpowiedniki gatunków nazywane są „formami muzycznymi”)<sup>40</sup>, ale i bez rozróżnień rodzajowych; inne na nich poprzestają – eliminując gatunek<sup>41</sup>. Genologia ogólna mu-

<sup>39</sup> B. Uspienski, *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.

<sup>40</sup> Zob. B. Schaffer, *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969, s. 28–35.

<sup>41</sup> Na przykład Roman Ingarden w literaturze artystycznej, nazywanej wymiennie „poezją”, wyróżniał trzy (dobrze znane) rodzaje: poezję epiczną, liryczną i dramatyczną, a także – „formy”, „odmiany” i „twory graniczne”; wolał skomplikować podział, posługując się kategorią „rodzaju rodzaju” (tragedia, komedia, melodramat, dramat w węższym znaczeniu nazywał „rodzajami poezji

siałaby się z tym malowniczym rozgardiaszem uporać (lub dla jego nieustępliwości znaleźć racje wyższe).

Argumentem metodologicznym dla obserwacji prowadzonej z tak wysokiego poziomu abstrakcji jest (wypiełgnowana przez semiotykę) kategoria tekstu; w pełni tedy prawomocne byłoby mówienie o GENOLOGII SEMIOTYCZNEJ CZY SEMIOLOGICZNEJ. Biorąc z kolei pod uwagę fakt, iż tekst w ujęciu semiotycznym interesowałby nas jako tekst kultury (by już nie komplikować zadań karkołomnymi wyprawami poza jej granice), szanse upowszechnienia miałyby nazwa pokrewna i konkurencyjna: GENOLOGIA KULTURY.

Z kolei ukierunkowanie empiryczne, czyli myśl zaprzątniętą translokacjami konkretnych form i nazw (lub tylko form, lub jedynie nazw) – na tle tego, co zamknięte w genologiach „lokalnych”, uznalibyśmy za domenę GENOLOGII PORÓWNAWCZEJ czy, co na jedno wychodzi, KOMPARYTYSTYCZNEJ (ewentualnie: KONTRASTYWNEJ).

Pewne racje przemawiałyby na koniec za tym, by nie naśladować schematów nomenklatury gotowej – dla innych celów niż nasz powoływanej do życia, a obciążonej zagmatwanymi nieraz konfliktami – szukać inspiracji w żywych leksykonach współczesności, z żywymi energiami mowy naprzód iść, po nazwy sięgać nowe.

Takim nośnym, ekspansywnym dzisiaj słowem (najzupełniej *à propos*) są MULTIMEDIA – tym bardziej kuszące, że polisemiczne. Mówi się<sup>42</sup> dziś o multimediami oświatowych, takich jak komputerowe podręczniki i encyklopedie (wszechświata, historii przyrody), które otwierając wirtualną rzeczywistość, przemawiają słowem pisanym, planszą, zdjęciem, reprodukcją, cytatem z filmu dokumentalnego czy fabularnego, obrazem nieruchomym i animowanym, odzywają się głosem ludzkim, zwierzęcym, muzyką instrumental-

---

dramatycznej”), byle ominąć „gatunek”. Zob. R. Ingarden, *Poetyka – teoria literatury artystycznej*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1967, s. 312–313.

<sup>42</sup> Prac komentujących inwazję form komunikacji multimedialnej przybywa, szczególną aktywność wykazują tu teorie inspirowane derridiańską wizją kultury, w której pojęcie „hipertekstu” sprzyja już nie tylko multimediom, ale wręcz triumfalnej hipermedialności w erze postmodernizmu, zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w kulturze elektronicznej*, Warszawa 1999.

ną, rykiem wielkiego wybuchu. Zarazem „multimedia” – inaczej niż „media” utożsamiane z instytucjami komunikacji masowej – szczęśliwie nie zostały zawłaszczone (jako termin) przez wszytkożerny metajęzyk cywilizacji. Multimediami są nazywane niekiedy działania *par excellence* artystyczne, a mianowicie „widowiska operujące równocześnie środkami różnych dziedzin sztuki i różnymi formami przekazu: łączące muzykę, poezję, teatr, sztuki plastyczne oraz wyszukujące środki techniczne filmu i telewizji, przezrocza, aparaturę dźwiękową, świetlną i elektroniczną, urządzenia mechaniczne (ruchome bryły, lustra i ekrany, dźwigi, zapadnie itp.)”<sup>43</sup>.

Do wykazu nazw proponowanych dla postulowanej dyscypliny można dołączyć GENOLOGİĘ MULTIMEDIALNĄ, widząc w tej kategorii nie tylko „metaforę teraźniejszości” (metaforę notabene mającą niejedno wcielenie wcześniejsze – od starożytności poczynając)<sup>44</sup>, ale pewien dział semiotyki – analizujący i systematyzujący genologiczne konsekwencje istnienia wielu różnych przekazyńców w przestrzeni kultury.

Z uwagi na asymetrię między systematyką gatunków a systematyką rodzajów w różnych genologiach „lokalnych” – trzeba te dwa obszary rozdzielić; idąc w stronę genologii multimedialnej najpierw przez gatunki, potem przez rodzaje.

## W stronę multimedialnej teorii gatunku

Czym jest gatunek? Jest powtarzalną kombinacją chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, podporządkowanych ja-

---

<sup>43</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 1998, s. 328.

<sup>44</sup> „Ideologiczne” spojrzenie na multimedia, jako na podstawowy wyróżnik kultury postmodernistycznej, osłabia poczucie ciągłości historycznej komunikacji wieloprzekazyńkowej, każe dopiero w latach sześćdziesiątych XX w. poszukiwać „archeologii” nowych form, „przede wszystkim w conceptualizmie, a także w sztuce instalacji, happeningu i performance” (J. Zydorowicz, *Archeologia multimedialna*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1999, nr 4, s. 32). W mojej propozycji ważne są wszelkie postaci multimedialności, poczynając od tego, co twórcy poetyki historycznej nazywali pierwotnym synkretyzmem.

kimś celom komunikacyjnym i zdeterminowanych przez materiał<sup>45</sup> oraz technikę przekazu (medium).

Wstępnych uzgodnień domagają się kwestie:

- a) powtarzalności kombinacji chwytów,
- b) celów komunikacyjnych,
- c) uzależnienia gatunku od techniki przekazu.

Powtarzalność jest potencjalną cechą każdej kombinacji chwytów. Zdecydowanej większości form komunikacji międzyludzkiej uczymy się, naśladowując, czyli powtarzając kierujące nimi reguły. Gatunek (także artystyczny) ma genezę edukacyjną, niezależnie od tego, czy jest to autoedukacja „na wycucie”, czy korzystanie z instrukcji typu „Word krok po kroku”, „Jak nawiązać znajomość w pociągu”, „Jak napisać scenariusz filmowy”. Reguł komunikacji można się uczyć dlatego, że nie ma form niepowtarzalnych (niepowtarzalne są teksty). Bez mechanizmów naśladowania (adaptacji, pastiszu, trawestacji, przekładu) trudno by było sobie wyobrazić istnienie gatunków.

Czy to znaczy, że z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunku? Tak, i to jest jedna z naczelných tez tego rozdziału. Zazwyczaj mamy do czynienia albo z hipotetycznym „pratekstem”, albo z grupą tekstów wzorcowych (zwłaszcza w dziejach odmian gatunkowych np. powieści), ale źródłem gatunku może być tekst konkretny. Choćby fragment *Poloneza* Rajnolda Suchodolskiego:

Kto powiedział, że Moskale  
To są bracia nas, Lechitów,  
Temu pierwszy w łeb wypalę  
Przed kościołem Karmelitów.

Życzliwości krakowskich przyjaciół, a osobliwie Stanisława Balbusa, zawdzięczam posiadanie cyklu trawestacji tego czterowersza napi-

<sup>45</sup> Pojęcia z kręgu wiedzy o literaturze oraz innych przejawów artystycznej inwencji człowieka, takie jak „chwyt”, „kompozycja”, „morfologia”, „tekst”, „przekaz”, „materiał”, traktuję tu jako w pełni odpowiednie również dla opisu tekstów paraartystycznych: w tym sensie kompozycjami będą nie tylko symfonie, sonety, horrory czy instalacje plastyczne, ale także mapy, podręczniki, regulaminy musztry, toasty, konferencje prasowe, nabożeństwa etc.

sanych przez Wisławę Szymborską. Trawestacje owe, zwane moskalikami, zachowują składniową, rytmiczną i znaczeniową konstrukcję przytoczonej całości (w sposób bardziej rygorystyczny niż limeryki, a nie mniej niż biografioly), zarazem sztywną z sarmackiego „celu komunikacyjnego”, a że pisanie moskalików staje się w stolicy Małopolski faktem społecznym, śmiało możemy mówić o nowym gatunku. Kilka próbek:

Kto powiedział, że Łotysze  
używają ludzkiej mowy,  
z listy zdrowych go wypiszę  
pod murami Częstochowy.

Kto powiedział, że się Czukcze  
Rozmnażając łączą w pary,  
Tego kres wiwatem uczczę  
W baroku poznańskiej fary.

Kto rzekł, iż Aborygeni  
Wiedzą, co to mrok, co ranek,  
Ten istnienia formę zmieni  
Pod klauzurą urszulanek.

(Dwa ostatnie moskaliki nie są już autorstwa Noblistki, mają genezę wielkopolską). Moskaliki zasługują na uwagę jako gatunek *in statu nascendi*, formujący się na naszych oczach, modyfikowany (cóż, że w celach zabawowych?) tu i teraz<sup>46</sup>. Trawestacja okazuje się zaledwie środkiem: celem jest rozwój gatunku, w którym powinny ocaleć ślady pierwowzoru, tak by pozwoliły na identyfikację kolejnych realizacji jako – wciąż – wiernych normie moskalikowej i jednocześnie „nie przeszkadzały” autorom w podejmowaniu nowych zadań i wypróbowywaniu nowych konceptów. Już dziś nakazy „kanonu” (a za taki trzeba uznać cykl Szymborskiej) zostają kolejno „zdradzane”: zamiast nazw narodowości pojawiają się w pierwszym wersie nazwiska realnych postaci, miejscem kaźni bywa niekatolicka przestrzeń kultu

---

<sup>46</sup> „Czy wie Pan, że autorami nazwy gatunkowej »moskalik« jest Joanna Szczęsna i ja?” – napisał do mnie w „liście elektronicznym” Michał Rusinek.

religijnego lub katolicka, ale niepolska, niekiedy jest to *sacrum* sztuki; rozchwiewa się także zasada przypisywania bohaterom cech neutralnych; transformacje w ograniczonym zakresie obejmują kształt wierszowy tekstu, rym żeński bywa zastępowany męskim. A moskalik nadal pozostaje moskalikiem.

Oto przykłady „liberalizacji” norm w tekstach Michała Rusinka, Stanisława Balbusa i moich:

Kto powiedział, że Rusinek  
Ma stosowną ilość nerek,  
Ten nie wstanie już z roślinek  
W oranżerii sakrekerek.

Kto śmie rzec, że Kołakowski,  
Da się czytać do poduszki,  
Temu wyrwę wszystkie włoski  
W takt kantaty S. Moniuszki.

Kto powiedział, że Balcerzan  
To poeta mocny w pysku,  
Ten zostanie w mig obrzezany  
Pod cerkiewką w Wołkowysku.

Kto powiedział, że w Balbusie  
Jest rozsądku choćby gram,  
Tego spalę w autobusie  
Na parkingu pod Notre Dame.

Skoro gatunkiem jest skład zasad organizacji tekstu, zatem należałoby postawić znak równości między morfologią a gatunkiem, co oznaczałoby identyczność „BYCIA TEKSTEM” I „BYCIA W GATUNKU”. W perspektywie teoretycznej nie ma mowy o utworach pozagatunkowych, tracą sens pojęcia „gatunków mieszanych”, hybrydalnych itp. – wszystkie są jednym i tym samym: kombinacjami chwytów.

Inaczej w perspektywie historycznej<sup>47</sup>. Tu z kolei o aktualizacjach i zróżnicowaniach gatunkowych decyduje drugi czynnik – wy-

<sup>47</sup> W momentach schyłkowych oraz przełomowych – jak to się dzieje współcześnie – dochodzi do kolizji między myśleniem teoretycznym a emocjami

różniony w definicji: CELE KOMUNIKACYJNE, czyli świadome i (lub) nieświadome motywacje zachowań w przestrzeni kultury. Cele komunikacyjne stanowią podstawę ewoluujących systemów wartości; mam na myśli zwłaszcza omawiane tu już „wtórne systemy modelujące” oraz ich przymierza i splątania w poszczególnych czasoprzestrzeniach kultury. Ale także cele tematyczne, ideologiczne itp.

Tutaj pora ujawnić – ukrywany dotąd – najtrudniejszy (niemalże wstydlivy) problem genologii: jak – i czy w ogóle można? – odróżnić chwyt gatunkotwórcze, decydujące o kształcie całości tekstowej, od chwytów stylistycznych, retorycznych, należących do porządku języka (potocznego, poetyckiego, widowiskowego, filmowego)?

Otóż takich rozróżnień przeprowadzić się w teorii nie da. Jurij Łotman napisał o pewnej odmianie prozy nowoczesnej, że każde dowolne, sąsiadujące ze sobą słowa mogą w niej być metaforą. Obserwację tę chciałbym poszerzyć – obejmując nią wszelkie chwyt. Potencjalnie każda wyróżnialna cecha tekstu (zarazem też języka) stanowi chwyt komunikacyjny. O tym, że pewne cechy „stają się” chwytami komunikacyjnymi, a pewne chwytami komunikacyjnymi „stają się” chwytami genologicznymi, decyduje moment historyczny oraz dominujące w nim cele. Tu słowo „stają się” oznacza „są postrzegane jako”.

Nie wystarczy, by podobieństwa form były rozpoznawalne – w naśladownictwach, trawestacjach i modyfikacjach polemicznych. Muszą pojawić się dodatkowe powody, by pozornie amorficzne twory, zagadkowe UFO literackie czy muzyczne, jakaś, powiedziałały Bolesław Leśmian, „mgła nierozpoznawka”, dały się ująć w kategorii genotypu. A przecież z biegiem czasu „bunt się ustatednia” i zachowania komunikacyjne, postrzegane kiedyś jako amorficzne, stają się modelami form zniewalających. (Syndrom *Ferdydurke*).

---

wzniesionymi przez historię. Nierzadko historia wydaje się jawną niesubordynacją wobec teorii, a teoria – czystą spekulacją, co u rozczarowanych, „niepocieszonych i chwiejnych” (Zbigniew Herbert) wyzwała gest odrzucenia teorii (lub jak obecnie, gdy kwestionuje się „wielkie narracje”, odrzucenia czy pomniejszenia historii). Nie przynosi to však ukojenia, raczej wzmacnia poczucie zamętu, skłania do wiary w zagładę gatunków.

Konfiguracje celów (czyli konwencje kultury) powodują, iż pewnych modeli – z jakichś względów, w jakiejś sytuacji – użytkownicy mowy nie reprodukują albo faktyczna powtarzalność pewnych form zostaje przeoczona, dostrzeżona – nie ma nazwy, a nazwana – może otrzymać sygnaturę niegenologiczną, sytuującą się w jakimś innym porządku kultury.

Swego czasu znawcy poetyckiej współczesności zrekonstruowali reguły morfologiczne czterech odmian monologu lirycznego w okresie międzywojennym: 1. tekst, w którym „główny czynnik konstrukcyjny stanowiło ZESTAWIENIE”; 2. utwór, w którym „głównym czynnikiem motywującym bieg wypowiedzi jest ukierunkowany strumień AKTYWNOŚCI PERCEPCYJNEJ »JA«”; 3. „potraktowanie wypowiedzi jako swego rodzaju IMITACYJNEGO ODPOWIEDNIKA SWOBODNEGO BIEGU SKOJARZEŃ”; 4. „mechanizm rozwijania tekstu, w którym rola główna przypada OPERACJOM DOKONYWANYM NA ZNACZENIACH WPROWADZANYCH SŁÓW I WYRAŻEŃ”<sup>48</sup>. Mimo iż owe morfologie noszą wszelkie znamiona gatunku, są wręcz genologicznie wyrazistsze od takich „uznanych” gatunków, jak pieśń czy elegia, to jednak – w znacznej mierze z powodu braku lapidarnych nazw – nie dostały się one dotychczas do nomenklatury genologicznej, nie zostały zaszeregowane gatunkowo: wciąż są „w drodze”.

Rzecz w tym, iż gatunków potencjalnie tkwiących w „mrowiu” tekstów nie da się zaktualizować wszystkich naraz. Jeżeli każda kombinacja chwytów może zostać „wyzwolona z fenotypu”, by – przeniesiona w przestrzeń genotypu, włączona w obyczaj czy modę – być zauważona oraz zaakceptowana jako nowy gatunek (ewentualnie nowa odmiana gatunkowa), to w historii świadomości każdej epoki muszą funkcjonować mechanizmy selekcji – ocalające pragmatyczny wymiar genologii, czyli jej zdolność do klasyfikacji zjawisk.

Trzecim ważnym elementem w definicji gatunku są MEDIA (PRZEKAŹNIKI), CZYLI URZĄDZENIA KOMUNIKACYJNE o skomplikowanej typologii wewnętrznej, zróżnicowanej historycznie, kulturo-

---

<sup>48</sup> M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, cz. 2, BN I 253, Wrocław 1987, s. LXVI–LXXIX.



wo, technologicznie, funkcjonalnie, a nade wszystko hierarchicznie. Media nie są urządzeniami emocjonalnie obojętnymi dla użytkowników; przekaźnik bywa nie tylko (jak chciał McLuhan) utożsamiany z przekazem, ale i z – wartościowanym dodatnio lub ujemnie – typem więzi międzyludzkiej (z tego też względu, jak sądzę, Roman Jakobson, komentując swój schemat aktu komunikacji, podkreślał, że „kontakt” należy rozumieć jako „fizyczny kanał i psychiczny kontakt między nadawcą i odbiorcą”<sup>49</sup>). Wymiana urządzeń komunikacyjnych budzi u jednych radosną euforię (futuryści), rodzi triumfalne wizje postępu cywilizacyjnego, który oznacza postęp komunikacyjny, czyli nowy głos dla „nowych ust” ludzkości (Tadeusz Peiper), innych nastroja nostalgicznie i każe potępiać nasze zdrady mediów starszych, jakby szlachetniejszych, bardziej „ludzkich”. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* Zbigniew Herbert nazywa wzgardliwie długopisy „głupiopisami”; a przecież papier ze śladami długopisu może stać się niebawem symbolem komunikacji „prawdziwszej” niż np. internetowa... Nie trzeba szukać przykładów wyłącznie w manifestach Peipera i liryce Herberta. Mówię o rzeczach powszechnie doświadczanych i komentowanych – także w naszym środowisku.

Wysłałem do Ciebie ostatnio list normalną pocztą – komunikuje mi elektronicznie Jerzy Świąch – żebyś zafascynowany e-mailem, buszujący po internecie [tu mocno przesadził – E. B.] – nie zapomniał, że istnieją też (na szczęście) inne sposoby i formy korespondencji, bardziej ludzkie. Ściskam, Jurek.

Z tej samej serii list Wiesławy Wantuch:

Czy mogę prosić o adres e-mailowy Stanisława Balbusa, bo nie cierpię sekretarek, które mówią męskim głosem (w szczególności automatycznych) i przyrzekłam sobie nie odzywać się do nich.

---

<sup>49</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 81.

Skomplikowanie ocen i emocji ma powody zarówno czasowe (historyczne), jak i przestrzenne (ontologiczne), wynikające z trudnej do usystematyzowania różnorodności sposobów istnienia mediów. Przekaznik może być wszak naturalny (żywa mowa, śpiew) i sztuczny (fotografia, słowo drukowane), może stanowić jedność z nadawcą i tekstem (improvizacja autorska) albo służyć emisji tekstów oddzielonych od nadawcy, utrwalonych w jakimś materiale (malowidło, płyta kompaktowa, film). Możemy posługiwać się jednym typem znaków (rękopis) i splotami wielu kodów (spektakl operowy), aż do sprzężenia kilku przekazników (telewizyjna transmisja „na żywo” festiwalu piosenki)<sup>50</sup>. Niejednakowy status mają także media różnicujące się ze względu na bezpieczeństwo oraz niebezpieczeństwo udziału w zdarzeniu komunikacyjnym (spektakl, wiec i – niech to zabrzmii groźnie – corrida, msza satanistyczna, publiczna egzekucja).

Tych komplikacji (uczuciowych i typologicznych) wcale nie po tęguje – o dziwo! – wprowadzony do labiryntu multimedialnego GATUNEK. Przeciwnie, łągodzi napięcia.

Z genologicznego punktu widzenia przekaznikiem (a nie jego kolejną wersją) jest takie urządzenie komunikacyjne, które pozwala ukonstytuować przynajmniej jeden gatunek swoisty, jedyny w swoim rodzaju, różniący się od gatunków pokrewnych choćby tylko jedną cechą (jednym jedynym chwytem partycypującym w kompozycji tekstu). Kino (nieme, czarno-białe, barwne), radio, telewizja dostarczają licznych przykładów. Niektóre urządzenia, funkcjonujące wedle odmiennych receptur, ale służące tym samym gatunkom, są – niezależnie od wielu nazw – jednym i tym samym przekaznikiem. Czy płyta gramofonowa, płyta adapterowa, kasetka, dysk – to wciąż to samo medium? Pierwszy wynalazek umożliwiający utrwalanie oraz wielokrotne odtwarzanie w niezmiennalnej wersji dźwiękowej jednorazowych i znikających przedtem bezpowrotnie tekstów fonosfery (śpiew, koncert, recytacja, oracja) był jednocześnie wynalazkiem nowego gatunku komunikacyjnego, a mianowicie NAGRANIA.

---

<sup>50</sup> Próbę uporządkowania kodów oraz przekazników przedstawił Umberto Eco w *Pejzażu semiotycznym*.

Jest to gatunek ewoluujący. Tu ewolucja przebiegała od zamknięcia do otwarcia tekstu, a więc od utrwań sugerujących idealny, pozaczasowy, wyczyszczony z wszelkich przypadków zapis koncertu muzycznego – do zapisów „reporterskich”, które pozwalają słyszeć to, co niemuzyczne, a jednak obecne w koncertującym świecie:

Brzęk potrąconej szklanki, czysty, niezatarty  
przez gwar, dym i oklaski klubu w Kopenhadze,  
gdzie trzydzieści lat temu nagrywa standardy  
trio Billa Evansa: albo ten w zasadzie

niesłyszalny, gdy muzyk siedzi na estradzie,  
a w nagraniach wyraźny, po swojemu czysty,  
metalowo-cielesny szmer, gdy po podkładzie  
strun przesuną się ściśle palce gitarzysty

Pisze Stanisław Barańczak w wierszu *Hi-Fi*<sup>51</sup> i tak, w tym samym wierszu, komentuje nową konwencję nagrania:

[...] Dziś dyski  
każą czy pozwalają słyszeć, co przez długi

czas wytlumiał prymityw taśm i płyt: pomruki  
dyrygenta, przyświsty fletu czy pacnięcie  
struny o gryf – bez żadnej muzycznej zasługi,  
szemrane towarzystwo szmerów i bezdźwięcznie

wtrącających się w każdym takcie czy momencie  
zgrzytów życia. Techniczny postęp? Szło o podłuch  
muzyki.

Ewolucja gatunku „nagranie” ukazuje, jak w granicach tego samego medium pewna cecha tekstu, mogło by się zdawać statyczna, zostaje nagle skontrastowana z inną cechą i – uwyrażnia się jako chwyt wobec chwytu.

Lecz jeżeli wyróżnik gatunkowy ułatwia porządkowanie przekazników, to jednocześnie wyróżnik medialny zagraża czystości ga-

<sup>51</sup> S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 433–434.

tunkowych wyodrębnień. Stajemy w obliczu nadmiaru, wobec klęski urodzaju nazw. Czy walc i walc nagrany na dysku to są dwa różne gatunki? A powieść i jej ekranizacja? A jakie zaszeregowania byłyby poprawne genologicznie, gdybyśmy musieli gdzieś „umieścić” li ryk Przybosa pt. *Słowik*, który poznajemy z płytowego nagrania recytacji autorskiej?

Odpowiedź na tego rodzaju pytania wymaga wyróżnienia dwóch obszarów: w jednym grupują się gatunkowe SZEREGI MONOMEDIALNE, w drugim POLIMEDIALNE.

Szereg monomedialny tworzą gatunki wykorzystujące możliwości jednego urządzenia komunikacyjnego, które – zgodnie z omówionymi już kryteriami – może być technicznie jednorodne (pismo) lub łączyć rozmaite techniki (opera).

W żadnym szeregu monomedialnym gatunki nie dublują się; tworzą natomiast serię metonimiczną, czyli pozostają względem siebie w stosunku – mniej lub bardziej odległej – styczności. „Odległa styczność” (choć pachnie oksymoronem) jest realnością każdej serii. Im więcej chwytów powtarza się w danych gatunkach, a także im bliższe są ich cele komunikacyjne, tym mniejsza jest między nimi odległość (i odwrotnie). Tak więc w serii form genologicznych, rozwijających się za pośrednictwem medium mowy – gatunkami bliskimi są nowela i opowiadanie, a gatunkami dalekimi opowiadanie i aforyzm, ale skoro opowiadanie i aforyzm należą do tego samego porządku metonimicznego, są one, mimo znacznej odległości, styczne.

W szeregach polimedialnych odwrotnie: nie ma gatunków dalekich i bliskich, łączy je bowiem – oraz różnicuje – stopień podobieństwa. Wszelkie układy polimedialne w świecie gatunków są związkami metaforycznymi: tutaj jeden gatunek (np. film fabularny) może być mniej lub bardziej wiarygodną metaforą innego gatunku (np. powieści).

Komentowany tu wcześniej mechanizm działań naśladowczych (pastisz, trawestacja etc.), które to działania pozwalają gatunkom odnawiać się w kolejnych realizacjach tekstowych, funkcjonuje wyłącznie w szeregach monomedialnych. Natomiast w zbiorach polimedialnych każde z wymienionych tutaj pojęć trzeba ująć w cudzy-słów. (Nie znaczy to wszak, iżby w systemie kultury podobieństwo form było czymś „gorszym” od ich przyległości: to są po prostu inne

odniesienia – równie ważne). Proponowane tutaj rozróżnienie okaże się przydatne także w rozważaniach na temat rodzajów.

### W stronę multimedialnej teorii rodzajów

Czy kategoria rodzaju ma odniesienia mono-, czy polimedialne? Literaturoznawca byłby skłonny sądzić, iż głos rozstrzygający mają w tej kwestii cele komunikacyjne, które każą przestrzegać jednorodności mediów, a zatem wspierają odmianę monomedialną (dodatkowo ograniczoną do form artystycznych). Wszak osobno formują się rodzaje literackie, osobno filmowe i...

...natychmiast „zaczynają się schody”. Oto w obszarach nieliterackich (nie tylko w aktach mowy) są rozpoznawane kontynuacje (?), linie równoległe (?) literackich paradygmatów rodzajowych (liryki, epiki, dramatu), acz okazują się one niepełne i zdeformowane. Niektóre szkoły muzykologiczne znają lirykę jako rodzaj muzyki, lecz już dramat traktują jako kategorię gatunkową i – obywiają się bez epiki<sup>52</sup>. Z kolei w szkołach filmoznawczych<sup>53</sup> akceptuje się, owszem, trzy klasyczne rodzaje literackie, ale „dramat”, „film epicki” oraz „film liryczny” są tu nazwami gatunków, podczas gdy rodzaje filmowe (film fabularny–film dokumentalny) okazują się paradygmatami eksponującymi inne opozycje obecne w sztuce słowa (literatura–literatura niefikcjonalna) i (mocą zwyczaju) są traktowane przez literaturoznawców jako kategorie o niejasnej aktywności genologicznej.

Pokonywanie barier monomedialnych, czyli równouprawnienie przyległości i podobieństwa form, co pozwalałoby mówić o polimedialnych rodzajach (jak wspomniana tu liryka w literaturze i muzyce), ma uzasadnienie dwojakie: archaiczne oraz futurologiczne. Archaiczne, gdyż jest to próba wskrzeszenia pamięci o polimedialnych prapoczątkach epiki, liryki i dramatu. Futurologiczne, bowiem izolacja literatury jako faktu monomedialnego, spowodowana wynalaz-

<sup>52</sup> Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński et al., Warszawa 1968.

<sup>53</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

kiem Jana Gutenberga, staje się poważnie zagrożona w epoce upowszechnienia internetu.

Nie jest tak, iż kultura słowa ma zostać wyparta przez kulturę obrazu (to proroctwo się nie sprawdza); prawdopodobnie przekazy polimedialne staną się powszechną normą komunikacyjną, będą potrzebne nowe typologie (nowe autointerpretacje globalnych dążeń kultury). Trzeba jednak pokonać opory głęboko zakorzenione w tradycji genologicznej.

Podział na rodzaje zawsze jest próbą sprowadzenia różnorodności komunikacyjnej kultury do elementarnej typologii, łączącej maksimum form i celów w minimum paradygmatów tak, by każdy paradygmat zachowywał optymalną zgodność między naczelnym celem a wybranymi cechami wypełniających go form. Rodzaje genologiczne należą do rzeczywistości paradygmatów. Rodzaje są paradygmatami. Paradygmaty (rodzajowe, periodyzacyjne, nacechowane światopoglądowo czy ideologicznie etc.) porządkują zjawiska kultury wedle kryteriów najróżnorodniejszych, ale zgodnie z powtarzającą się procedurą.

Zajmujące nas tutaj PARADYGMATY RODZAJOWE usiłują ocalić pozycję ahistoryczną – apelując do wartości odwiecznych; a nie są tak naprawdę uniezależnione od historii. Tu nie ma rozwiązań „jedynie słusznych”, gdyż – patetycznie mówiąc – człowiecza natura i kultura są tak bogate, że wystarczy podstaw „równie słusznych” dla wielu typologii równoległych, nieklasycznych, które albo są uzupełnieniami klasycznej triady (o rodzaj satyryczny, dydaktyczny czy autoteliczny), albo translokacjami z gatunku do rodzaju (powieść jako nowy rodzaj literacki)<sup>54</sup>.

U podstaw każdej typologii paradygmatycznej znajduje się jakaś opozycja binarna (typu: rozum–uczucie, fikcja–autentyk, głos–pismo, wiersz–proza, monolog–dialog, asceza–obfitość, umiar–nadmiar, męskie–żeńskie etc.). Żadna z tych lub tym podobnych opozycji nie jest wspierana przez praktykę komunikacyjną – całkowicie oraz bezapelacyjnie; natychmiast pojawiają się herezje i hy-

---

<sup>54</sup> Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 151–185. (Tu szczegółowa bibliografia).

brydy, co skłania do wyjścia poza binarność w stronę typologii trzy- i więcej składnikowej, przy czym każdy nowy składnik wnosi dodatkowe „zanieczyszczenia” klasyfikacyjne.

Rodzajowe typologie genologiczne funkcjonują zarówno jako opozycje binarne, jak i złożone z trzech lub większej liczby składników.

Układ liryka–epika–dramat jest typologią, w której podstawę stanowią dwie opozycje: monolog–dialog oraz fabularność–niefabularność. Opozycja pierwsza każe przeciwstawiać rodzaje oparte na monologu (epika i liryka) dramatowi jako rodzajowi dialogowemu. Opozycja druga zmienia konfigurację: po jednej stronie mamy epikę i dramat (rodzaje fabularne), po drugiej lirykę (rodzaj niefabularny).

By nie zawężać pola obserwacji do literatury – pokażmy wariantowość typologii rodzajowej na przykładzie filmu. Sławiński widzi w filmie jeden rodzaj podstawowy (film fabularny)<sup>55</sup>; Marek Hendrykowski pisze o dwóch rodzajach filmowych (film fabularny–film dokumentalny)<sup>56</sup>; w tym ujęciu film animowany staje się odmianą filmu fabularnego (gorzej z animowanym filmem oświatowym). Gdybyśmy jednak przyjęli jako podstawę podziału postać – główny nośnik znaczeń – wyodrębniłyby się trzy rodzaje filmowe: jeden skupiałby filmy aktorskie (człowiek gra „nie-siebie”), drugi – filmy dokumentalne nieinscenizowane (człowiek „gra” siebie), trzeci – filmy animowane (postać filmową „grają” atrapy). W tej perspektywie można bronić triady rodzajów filmowych – jako jednej z wielu prób typologicznych.

Rodzaje utrwalone w genologii dzielą z innymi paradygmatami tę samą ułomność, która polega na niejednakowej „zgodzie” z faktami kultury. Są one bowiem – zawsze – rezultatami jej globalnej autointerpretacji.

W dziejach teorii rodzajów, zwłaszcza literackich, były nimi te paradygmaty, które zostały zgłoszone do listy rodzajów. Nad funkcją dominowała nazwa. Tymczasem w typologii rodzajowej – w praktyce – partycypują paradygmaty, których nie nazwano rodzajami, choć od

<sup>55</sup> *Słownik terminów literackich*, s. 158–159.

<sup>56</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 63–64 i 88.

rodzajów niczym się nie różnią. Wszak od dawna triadę rodzajów literackich zastępuje (skrycie?) opozycja proza–poezja, która w znanej interpretacji Bachtina jest nie tylko opozycją kodów, ale także przypisanych im wartości komunikacyjnych. Zatem próby typologii rodzajowych w obrębie genologii multimedialnej nie powinny być oceniane bardziej restrykcyjnie niż to, co znamy z teorii rodzajów literackich czy filmowych, a także z dziejów innych paradygmatów kultury.

Jedną z takich prób pragnę<sup>57</sup> (na koniec) przedstawić. Zastanawiałem się niedawno nad perspektywami Nowej Genologii – obejmującej swym zasięgiem artystyczne, paraartystyczne i nieartystyczne FORMY KOMUNIKACJI PIŚMIENNICZEJ<sup>58</sup>. Dziś sądzę, że wyróżnione przeze mnie paradygmaty przekraczają monomedialne granice piśmiennictwa (czy mowy) i mogą być traktowane jako rozwijające się równoległe w innych kodach i mediach. Wbrew obyczajom utrwalonym w genologii – podstawą proponowanej systematyki (*quasi-rodzajowej*) nie będą twory zamierzchłe, najpierwsze, bo nie ma powodów, by bezustannie szukać modeli w najciemniejszych komnatach archiwum kultury; moimi modelami są trzy gatunki zrodzone w komunikacji ery nowożytnej, do dnia dzisiejszego aktywne zarówno w sztuce wysokiej, jak i w obiegach potocznych, i co istotne: są to formy PARALITERACKIE *sensu stricto*. Owe gatunki modelowe to:

esej – reportaż – felieton.

<sup>57</sup> Powiadam „jedną z” nie dla osłony przed wątpliwościami, lecz dlatego, że im większą różnorodność form chcemy poddać zabiegowi typologizacji, tym większe prawdopodobieństwo porządków konkurencyjnych. Między innymi paradygmatem nieuwzględnionym, a w pełni realnym i ważnym, „rodzajowym” oraz multimedialnym, ogarniającym teksty z różnych kanałów i tworzyw, jest „klasa sztuk fabularnych”, opisana przez Jerzego Ziomka w rozprawie *Powinowactwa przez fabułę*, w: idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 7–101). Niejedna teoria dotycząca dzieł fabularnych nie budziłaby tylu protestów i nieporozumień, gdyby jawnie przyznawała się do swych wieloprzekątnikowych odniesień; głośna kiedyś „socjologia powieści” Luciena Goldmanna, mocno w Polsce atakowana za lekceważenie swoistości „tego, co powieściowe”, była w istocie socjologią całej „klasy sztuk fabularnych”, czyli w równej mierze socjologią dramatu, filmu, reportażu etc.

<sup>58</sup> E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, w: *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999, s. 358–380.



Ich cechy konstytutywne, wyróżniające REPORTAŻOWOŚĆ, ESEISTYCZNOŚĆ I FELIETONOWOŚĆ, uobecniają się nie tylko w tekstach, które są gatunkowo reportażami, esejami lub felietonami<sup>59</sup>. Owe jakości dają o sobie znać we wszelkich stanach i procesach semiosfery, pojawiają się w mowie pisanej i ustnej, w obrazie i dźwięku, a ich fundamentalne właściwości można rozpoznać niezależnie od przyjętej nomenklatury genologicznej. W słowniku terminów filmowych, podobnie jak w leksykonach sztuki radiowej czy telewizyjnej, nie dziwi dziś reportaż, felieton i esej. Sprzyja to bez wątpienia podjętej tu próbie wykroczenia poza mono- w stronę polimedialności. Ale z faktu, że nie znają tych gatunków leksykony muzyki czy malarstwa wcale nie wynika, iż w muzyce, malarstwie, architekturze etc. nie działają energie, które uformowały reportaż, felieton i esej. Mam tu na myśli zarówno swoistości konstrukcyjne, jak i TREŚCI IMPLIKOWANE, składające się na wizerunek podmiotu, określające (za każdym razem zdecydowanie inaczej) stosunek „ja” wewnątrztekstowe do świata, do kodu kultury, wreszcie do publiczności. Dominacja ambicji felietonowych, ukierunkowanie reporterskie oraz żywioł eseistyczny są – by tak rzec – fenomenami hermeneutycznymi<sup>60</sup>, tworamia z pogranicza estetyki i anestetyki<sup>61</sup>: łatwo przenikają z kodu do kodu, z przekaźnika do przekaźnika. W zróżnicowanych przebiegach komunikacyjnych mogą się one uobecniać i określać kształty oraz sensy poematu (który czytamy jak esej), zbioru nowel (które

---

<sup>59</sup> Nie sposób w tym miejscu zrezygnować z pomocy Hermanna Hessego i jego pamfletu na „epokę felietonu” (*Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, Poznań 1971, s. 17 i n.), który ujawnia podatność tego gatunku na zabieg – nazwijmy to tak – wielkiej amplifikacji; podobne amplifikacje są znane dziejom reportażu (Nowa Rzeczowość, literatura faktu, pogranicze powieści, kariera autentyku etc.) oraz próbom poszerzenia granic eseju (teza o eseizacji powieści).

<sup>60</sup> „Estetyka musi roztopić się w hermeneutyce”, głosił Hans-Georg Gadamer w artykule *Rekonstrukcja i integracja jako zadania hermeneutyczne*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, red. H. Orłowski, Warszawa 1986, s. 19. Nie jestem entuzjastą tej idei, ale niekiedy, w wyznaczaniu szerokich obszarów komunikacyjnych, założenie o – tymczasowym – „roztopieniu się” estetyki bywa pożyteczne.

<sup>61</sup> Zob. W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 521–546.

spełniają wymagania reportażu), traktatu filozoficznego czy dramatu (które sięgają po atrakcje felietonu)<sup>62</sup>. Każdy z zajmujących nas tutaj porządków może odezwać się w mowie sejmowej, w poradniku dla grzybiarzy, w spektaklu teatralnym, w serialu telewizyjnym i może decydować o charakterze koncertu gwiazdy rocka, „aurze” instalacji plastycznej, treściach dzieła architektury etc.

Tak oto spotykamy się już nie z gatunkami, ale z paradygmata-  
mi *quasi*-rodzajowymi.

Charakteryzując *quasi*-rodzaje multimedialne, nie dążę do pełnej harmonii, jakiegoś „piekła porządku” (Szymborska); tu nie wystarczy enumeracja „wyznaczników”. Paradygmat oznacza zarówno współdziałanie cech, jak i dynamiczne kolizje wewnętrzne, nieodzowne napięcia między sprzecznościami.

Podstawowym dylematem tekstów powstających w INTENCJI REPORTERSKIEJ jest – manifestowana jawnie lub ukryta – sprzeczność między dwoma przeświadczeniami. Jedno zakłada bezsporne istnienie rzeczywistości obiektywnej, faktycznej, która zawiera w sobie – o sobie – komunikowalną prawdę (a „jedynie prawda jest ciekawa”); drugie jest skażone podejrzeniem, iż na drodze od faktu do tekstu prawda ulega wielorakim deformacjom, „słowo kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”, w związku z czym „reportaż” (czy „raport”) wymaga przeciwdziałania entropii.

Elementarną postacią tekstu, który odpowiada intencji reporterskiej, jest KOMUNIKAT (w dziennikarskim języku MATERIAŁ), powiadomienie o faktycznym stanie rzeczy. I on bywa oskarżany o fałsz lub niemożność komunikacyjną. Dramatyczne problemy rodzą się w chwili, gdy „stan rzeczy” pojmujemy nie tylko jako faktyczność podległą deskrypcji, ale także jako sytuację wśród praw sterujących faktami. W kręgu intencji „reporterskich” funkcjonują konstrukcje o zróżnicowanym stopniu złożoności: serwis informacji agencji-nych, telewizyjny zapis zdarzeń, ekspertyza biegłego w procesie sądowym, studium o inteligencji małp, praca z historii myśli politycznej, a nadto wszelkie warianty sztuki werystycznej, naturalistycznej,

---

<sup>62</sup> Na felietonowy charakter dramatów Sławomira Mrożka zwracał uwagę Andrzej Kijowski w szkicu *Mrożek u bram raju*, „Dialog” 1963, nr 5, s. 103–105.

realistycznej (malarstwo portretowe, rodzajowe, historyczne), zmagającej się wciąż od nowa z pokusą *mimesis*.

Najtrudniej owo dążenie rozpoznać w muzyce. Lecz np. kompozycje muzyki programowej, współpracującej ze słowem (choćby przez tytuł np. poematu symfonicznego)<sup>63</sup>, podobnie jak „muzyka źródła”, która o swych kulturowych czy etnicznych rodowodach komunikuje prawdę lub nieprawdę, a także dzieła muzyki konkretnej, przekazującej naturalistyczne „reportaże z fonosfery” (nagranie śpiewu ptaków czy odgłosów morza w muzyce New Age), wreszcie opisane w *Hi-Fi* Barańczaka utrwalenia przypadkowych głosów, szmerów, hałasów, które towarzyszą koncertowi, każą pamiętać i o tym medium kultury.

Intencja reporterska (podobnie jak dwie pozostałe w naszej propozycji) jest starsza od gatunku reportażu i, rzecz jasna, od nazwy „reportaż”. Ma taką samą „odwieczną” i „ogólnoludzką” naturę jak – w tradycyjnych typologiach – epika czy komizm.

Istotą INTENCJI ESEISTYCZNEJ są z kolei – powiem tak za Szymborską – „pytania zadawane sobie”, przy czym najważniejszy jest w nich konflikt między autokomunikacyjną taktyką eseju a jego ambicjami socjotechnicznymi. Mam na myśli style kontemplacyjne oraz inwazyjne, z jednej strony zamyślenia, z drugiej apele skłaniające do przemyśleń, pedagogiczne perswazje mające zachęcić odbiorcę do refleksji filozofującej (w stylu „Spróbuj raz, koteczku, mieć światopogląd” Witkacego), formy dydaktyki homilijnej, gatunki retoryki wychowawczej etc. Inny, równie istotny dylemat eseju wymaga wyboru między myślą idiograficzną, nakierowaną na fenomen jedyny w swoim rodzaju i niepowtarzalny, a myślą nomotetyczną<sup>64</sup>. Żywio-

---

<sup>63</sup> Tu, podobnie jak i w następnych przykładach, korzystam z sugestii, jakie pojawiły się w dyskusji nad tym tekstem, przedstawionym (w wersji skróconej i nieco „brudnopisowej”) na XXIX Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. *Genologia dzisiaj* (Cieszyn, wrzesień 1999 r.).

<sup>64</sup> Znakomitym przykładem gatunku, w którym uwyraźniają się napięcia między tymi biegunami, jest autobiografia uczonego, będąca tyleż dokumentem osobistym (często paraliterackim), co sposobem zgłębienia oraz uogólniania zjawisk typowych, zob. *Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, red. T. Rzepa, cz. 1, Piła 1992.

łem głównym pozostają tu powaga i odpowiedzialność, gra o człowieka (jego „ja”, „my”, „wy”), o jego *psyche*, a także „kłębiące się” dokoła mity, wiary, ideologie, filozofie, kontrowersje natury etycznej, estetycznej, metafizycznej...

Tu postacią załączkową jest SENTENCJA: „złota myśl”, przysłowie, aforyzm, ale także obraz (alegoria, symbol) np. religijny, ojczyźniany, klasowy itp. Efekt eseistyczny wcale nie musi wynikać jedynie z dyskursu: realizacjami tej intencji są zarówno kompozycje traktatowe, dramaty czy powieści nasycone „rozmowami istotnymi” (Witkacy), gdy bohaterowie mówią esejami (Stanisława Wyspiańskiego *Wyzwolenie*, Tomasza Manna *Czarodziejska góra*, Lema *Głos Pana*), a zarazem wymowne kalejdoskopy obrazów, konfiguracje metafor, odpowiednio ukierunkowane organizacje świata przedstawionego, które w sposób niedyskursywny – za pośrednictwem informacji implikowanej – inspirują emocje, jakie zna esej „czysty” („ballady filozoficzne” Leśmiana, poetyckie „gry znaczeń” Witolda Wirpszy, filmy Federica Felliniego). Powoływałem się tu już na dostrzeżone przez Panofsky’ego analogie między katedrą gotycką a traktatem scholastycznym: w jednym i drugim wypadku są to szczególne postaci „eseju”. Podobnymi „esejami” nazwalibyśmy obrazy Edwarda Munka, Pabla Picassa, Jerzego Nowosielskiego.

Zwracałem już kiedyś uwagę na więź łączącą gatunek eseju, w tym także eseju lirycznego (analizowanym przeze mnie przykładem był manifest Kazimierza Malewicza *Suprematyzm* i przemawiający cytatami oraz parafrazami zdań z tego manifestu wiersz Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu*)<sup>65</sup> z malarstwem. Nie jest rzeczą przypadku, iż niektóre style komunikacji wizualnej (kubizm, suprematyzm, abstrakcjonizm, konceptualizm) rodzą całe bogactwo manifestów, komentarzy, ujęć filozoficznych. Rzecz by można, iż istnieje taki wewnętrzny porządek sztuki wizualnej – eseistyczny *sensu largo* – który dopomina się o esej *sensu stricto*. W tym porządku trzeba by usytuować formy muzyki poważnej (fuga), kompozycje będące projekcjami procesu myślenia oraz swoistej organizacji emo-

<sup>65</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 151–153.

cji<sup>66</sup>, bo i muzyka – zwłaszcza nowatorska – ewoluuje wspólnie z poświęconymi jej komentarzami i „filozofiami”, narzucając odbiorcy nie wyłącznie fizjologiczny czy „bebechowy” (Witkacy), ale rozumiejący, czyli „eseistyczny” typ recepcji.

Wreszcie INTENCJA FELIETONOWA. Żywiołem gatunku zwanego felietonem jest język jako magazyn stereotypów; zadaniem – ich przegląd krytyczny i zdroworozsądkowy, a jednocześnie zabawowy, z uwrażliwieniem na czas teraźniejszy oraz jego zmienne koniunktury. Tworzywem tekstów, które nie zawsze są felietonami *par excellence*, lecz należą do paradygmatu felietonowego, są obyczaje kultury i ukryte w nich wierzenia ogółu. Chodzi o to, by je wydobyć, oświetlić, ocenić, a przy okazji zabawowo pomajsterkować w składnicach form nierzeczyliwych i odwyrażnionych wskutek nadużywania. Postacią najprostszą jest tu dowcip językowy, zwłaszcza – ironiczny, operujący cudzośłowem. Także inne przejawy humoru: dowcip graficzny, karykatura (Antoni Chodorowski, Franciszek Maśluszczak), gag filmowy, burleska, wszelkie odmiany parodii – plastycznej, teatralnej, filmowej, muzycznej.

Genologia multimedialna byłaby wiedzą o normach „gry znaków”, „gry form” słownych, wizualnych, dźwiękowych, które pojawiają się w dowcipach, reklamach, kampaniach wyborczych, nie są też obce literaturze, manifestom z „przymrużeniem oka” (Juliana Tuwima *Pegaz dęba*, Barańczaka *Pegaz zdębiał*), utworom satyrycznym, parodystycznym, rozgałęzieniom – spokrewnionego z felietonem – kabaretu (więc i poezji kabaretowej)<sup>67</sup>, centonom, kolażom, „wiązankom” melodii, „kłączom” postmodernistycznym, „hipertekstom”, aż do sztuki autotematycznej, która ewoluuje między intencją eseistyczną a felietonową.

Spośród wielu kolizji, jakie muszą pokonywać teksty powstające w intencji felietonowej, na plan pierwszy występuje kolizja celów.

---

<sup>66</sup> Przykładem klasycznym, jakże sugestywnym w tej dziedzinie, jest esej Sorena Kierkegaarda *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, przeł. A. Buchner, „Res Facta” 1970, z. 4, s. 25–80. Zob. także: L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.

<sup>67</sup> O bliskości felietonu i kabaretu zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996, s. 14–30.

Z jednej strony chodzi o zdroworozsądkową interwencję w „gramatykę” komunikacji międzyludzkiej (Witold Gombrowicz). Z drugiej o niefrasobliwą zabawę, która – w odróżnieniu od reportażu – zawiesza spór o prawdę obiektywną, a w odróżnieniu od eseju uchyla imperatyw odpowiedzialności.

Każdy z przedstawionych tu paradygmatów bywa poddawany ostrej krytyce (z perspektywy paradygmatów sąsiednich)<sup>68</sup>: w moim ujęciu, rzecz prosta, żadna nazwa nie ma charakteru wartościującego.

Czy *quasi*-rodzajowa triada multimedialna ogarnia wszystkie bez wyjątku formy i teksty kultury? Niektóre wymykają się jej, zmuszają do mnożenia wyjątków od reguły, do wydzielenia bytów problematycznych. Lecz tak dzieje się w genologii „od zawsze”, i nie tylko w genologii: w każdym spotkaniu modelu z empirią. Dlatego szczególnie przydatna okazuje się w słowie „multimedia” część „multi-”. Jeżeli nie da się osiągnąć stanu *omnis*, pozostaje (skromniejsza) szansa porządków „większościowych” – ogarniających stan *multus*.

---

<sup>68</sup> Wymownym przykładem ostrej niechęci do felietonowych „kalamburzystów” są konfrontacje powagi i niepowagi w *Biesach* i innych dziełach Fiodora Dostojewskiego (rzecz godna odrębnego studium).

## Bibliografia

### Wypowiedzi o języku, literaturze i innych obszarach kultury

- Abramowska J., *Co to jest klasycyzm*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997.
- Ajgi G., *Poezja – jako – Milczenie. Luźne notatki do tematu*, przeł. W. Woroszyński, „Arkusze” 1995, nr 1.
- Aristotel, *Ritorika*, przeł. N. Płatonowa, w: *Antycznyje poetiki*, red. A. A. Tacho-Godi, Moskwa 1978.
- Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, w: *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977.
- Bachtin M., *Słowo w poezji i słowo w prozie*, przeł. J. Walicka, „Literatura na Świecie” 1973, nr 6.
- Bachtin N., *Estetyka słownego twórczości*, Moskwa 1979.
- Balbus S., *O Henryku Markiewiczu – opowieść biograficzna z dygresjami*, w: H. Markiewicz, *O Prusie i Żeromskim*, Kraków 1995.
- Balbus S., *Od tekstu do „tekstu” (i z powrotem)*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Balcerzan E., *Eksperyment w interpretacji dzieła literackiego*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Wrocław 1966.
- Balcerzan E., *Estetyka: czwarta część semiologii*, w: E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982.
- Balcerzan E., *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982.
- Balcerzan E., *Liryka Juliana Przybosa*, Warszawa 1989.
- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.
- Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, w: *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999.
- Balcerzan E., *O nowatorstwie*, Gdańsk 2004.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982; *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988; *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996.

- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968.
- Balcerzan E., *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystki*, wyd. 3, Poznań 2011.
- Balcerzan E., *Vers un réalisme semiologique*, w: “*Theorie – Litterature – Enseignement*” pour ouri Lotman (trad. Olga Scherer), Paris 1995. Przekład: *W stronę realizmu semiologicznego. O pewnej strategii lektury*, w: E. Balcerzan, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.
- Balcerzan E., *Zuchwalstwa samoświadomości*, Lublin 2005.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Bednarczyk A., *Wizualizacja tekstu w oryginale i w przekładzie*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Benveniste E., *Semiologia języka*, w: *Znak – styl – konwencja*, przeł. K. Falička, red. M. Głowiński, Warszawa 1977.
- Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- Bieńkowski Z., *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967.
- Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975.
- Bizan M., Hertz P., *Głosy do „Kordiana”*, w: J. Słowacki, *Kordian*, Warszawa 1972.
- Black M., *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3.
- Bogatyriew P., Jakobson R., *Folklor jako swoista forma twórczości*, przeł. F. Wayda, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 1. Wybór pism*, Warszawa 1989.
- Bogusławski A., *O metaforze*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 4.
- Bolecki W., *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999.
- Bolecki W., *Pytania o przedmioty literaturoznawstwa*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska et al., t. 1, Kraków 2005.
- Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958.



- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2011.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- Budzińska A., *Krajobrazy: ekwiwalencja na poziomie obrazowania w przekładzie wierszy R. S. Thomasa i T. S. Eliota*, w: *Współczesna literatura brytyjska w Polsce*, red. T. Dobrogoszcz, Łódź 2008.
- Burek T., *Jaka historia literatury jest nam dzisiaj potrzebna?*, Warszawa 1979 (maszynopis powielany).
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Conrad J., *Przedmowa*, w: J. Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, przeł. B. Zieliński, Warszawa 1961.
- Czarnecka E., *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983.
- Czerkasowa J., *Próba lingwistycznej interpretacji tropów (Metafora)*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3.
- Czukowski K., *Wysokoje isskustwo. O principach chudożestwiennogo pierewoda*, Moskwa 1964.
- Danek D., *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.
- Delaperrière M., *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Dmitruk K., *Geografia literacka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992.
- Dobrzyńska T., *Metafora w baśni*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1973.
- Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska i J. Sławiński, Warszawa 1978.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1973.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Eichenbaum B., *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, w: B. Eichenbaum, *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1973.
- Eliade M., *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, red. M. Czerwiński, Warszawa 1970.
- Etkind J. G., *Poezija i pierewod*, Moskwa–Leningrad 1963.
- Faryno J., *Niekotoryje woprosy tieorii poetičeskogo jazyka*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1973.
- Faryno J., *O języku poetyckim*, „Pamiętnik Literacki” 1972, t. 63, z. 2.
- Faryno J., *Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego (Dla studentów-rusycystów)*, Warszawa 1972.

- Gadamer H.-G., *Rekonstrukcja i integracja jako zadania hermeneutyczne*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, red. H. Orłowski, Warszawa 1986.
- Gasparow M., *M. M. Bachtin w ruszkiej kulturze XX wieku*, w: M. Gasparow, *Izbrannyye trudy*, t. 2, Moskwa 1997.
- Gierowski P., *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce*, Kraków 2013.
- Głowiński M., *Gang strukturalistów*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2.
- Głowiński M., *Poeta w potoku świadomości*, „Literatura” 1975, nr 47.
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Głowiński M., *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki i W. Panas, Lublin 1986.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Gor’kij M., *Priekrasnopje deło sdielano. Wystuplenije M. Gor’kogo na zaključitielnom slotie uđarnikow Belomorstroja*, w: *Projekt „istorycznej materiały”*, <http://listmat.info/node/22022>.
- Grądział-Wójcik J., *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- Hall E. T., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1978.
- Hegel G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838)*, [http://www.textlog.de/hegel\\_aesthetik.html](http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html).
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978.
- Hutnikiewicz A., *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1967.
- Irzykowski K., *Awangardzistom utarcie nosa*, w: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, red. A. Lam, t. 2: 1923–1931, Kraków 1999.
- Irzykowski K., *Słoi wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976.
- Iwanow W. W., Łotman J. M., Piatigorskij A. M., Toporow W. N., Uspienskij B. A., *Tiezisy k semiotičeskomu izuczeniji kultur*, w: *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1973.

- Iwanow W., Toporow W., *Strukturalno-tipologiczeskij podchod k semiotičeskoj interpretacii proizwiedenij izobrazitel'nogo isskustwa w diachroničeskom aspiectie*, „Trudy po Znakowym Sistiemam” 1977, N 8.
- Jakobson R., *Co to jest poezja*, przeł. M. R. Mayenowa, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, Warszawa 1989.
- Jakobson R., *Językowe aspekty tłumaczenia*, przeł. Z. Sroczyńska, w: *Przełkład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975.
- Jakobson R., *Metajęzyk jako problem językoznawczy*, przeł. M. R. Mayenowa, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 1. Wybór pism*, Warszawa 1989.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, Warszawa 1989.
- Jakobson R., Tynianow J., *Problematyka badań literatury i języka*, przeł. Fryderyka Wayda, w: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*, Warszawa 1989.
- Janion M., *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1974.
- Japola J., *Metafora: poszukiwanie nowego aspektu*, „Studia Semiotyczne”, red. J. Pelc, t. 8, Wrocław 1978.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jegorow B., *K 60-letiju Jurija Michajłowicza Łotmana*, w: *Finitis duodecim lustris. Sbornik statiej k 60-letiju Ju. M. Lotmana*, Tallin 1982.
- Kamieńska A., *Sen człowieka epoki kopernikańskiej*, w: A. Kamieńska, *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1971.
- Kierkegaard S., *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, przeł. A. Buchner, „Res Facta” 1970.
- Kijowski A., *Mroźek u bram raj*, „Dialog” 1963, nr 5.
- Kiklewicz A., *Dwanaście funkcji języka*, „LingVaria” 2008, nr 2.
- Kluszczyński R. W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w kulturze elektronicznej*, Warszawa 1999.
- Kmita J., *O marksistowskich dyrektywach metodologicznych badań humanistycznych*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976.
- Kraskowska E., *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.
- Kraskowska E., *Stefana Themersona alfabet awangardy*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz i A. Stankowska, Poznań 2007.
- Krzyżanowski J., *Stara odmiana nowej metody literackiej*, w: *Teoria badań literackich w Polsce*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Kraków 1960.

- Kulawik A., *Teoria wiersza*, Kraków 1995.
- Kulawik A., *Wersologia*, Kraków 1999.
- Kuźma E., *Modele komunikacji literackiej we współczesnych doktrynach literaturoznawczych*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Kuźma E., *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu*, w: *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Kwiatkowska A., „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Lalewicz J., *Komunikacja językowa i literatura*, w: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger i K. Rudzińska, Wrocław 1974.
- Laskowicz K., „*Świat za drzwiami*”: *początki polskiej myśli radioznawczej i praktyki słuchowiskowej*, Poznań 1983.
- Latawiec B., *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Miłkołów 2012.
- Lausberg H., *Tropy*, przeł. S. Stabryła, „*Pamiętnik Literacki*” 1971, t. 62, z. 3.
- Lekomcewa M., *Lingwistyczny aspekt metafor i struktura semantycznego komponenta*, w: *Tekst. Język. Poetyka*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1978.
- Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1967.
- Leśmian B., *Z rozmyślań o poezji*, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970.
- Lewin J., *Russkaja metafora: sintez, siemantika, transformacija*, „*Trudy po Znakowym Sistiemam*” 1969, N 4.
- Lewin J., *Struktura ruszkoj metaforj*, „*Trudy po Znakowym Sistiemam*” 1965, N 2.
- Lewiński D., *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po roku 1958*, Kraków 2004.
- Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1976.
- Litwornia A., *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005.
- Łotman J., *Analiz poietycznego teksta. Struktura sticha*, Leningrad 1972.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999.

- Łotman J., *O typologicznych studiach nad literaturę*, przeł. T. Orzechowski, w: *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977.
- Łotman J., *Siemiosfera. Kultura i wzryw. Wnuri myslaszczich mirow. Stat'ji. Issledowanija. Zamietki* (1968–1992), red. N. G. Nikołajuk i T. A. Szpak, Sankt-Peterburg 2000.
- Łotman J., *Siemiotika scieny*, „Tieatr” 1980, nr 1.
- Łotman J., *Stichotworienija rannego Pasteriaka i niekatoryje woprosy struktornogo izuczenija tieksow*, „Trudy po Znakowym Sistiemam” 1969, N 4.
- Łotman J., *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970.
- Łotman J., *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008.
- Łotman J., Uspienski B., „Izgoj” i „izgojniczestwo” *kak socialno-psichologiczskaja pozicija w russkoj kulturie preimuszczestwiennio dopietrowskogo pierioda* („swoje” i „czużoje” w istorii russkoj kultury), „Trudy po Znakowym Sistiemam” 1982, N 15: *Tipologija kultury i wzaimnoje wozdiejstwije kultur*.
- Łukaszuk-Piekara M., „niby ja”, Lublin 1997.
- Łukaszuk-Piekara M., „Wizje splewane z historiami”. *Autobiografia liryczna poety*, Lublin 2000.
- Łuszczkiewicz P., *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji (1984–2009)*, Poznań 2009.
- Machnik J., Pawliw D., Peteherycz W., *Wyniki polsko-ukraińskich badań wykopaliskowych we wsi Bykiw koło Drohobycza w roku 2005*, w: *Rocznik Polskiej Akademii Umiejętności, Rok 2005/2006*, Kraków 2006.
- Maciejewski J., *Stanisław Grochowiak: „Rozbieranie do snu”*, w: *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1970.
- Majerski P., *Odmiany awangardy*, Katowice 2001.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, seria „Prace wybrane Henryka Markiewicza”, red. S. Balbus, t. 3, Kraków 1996.
- Markiewicz H., *Pytania do semiotyków*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, red. J. Sławiński, Wrocław 1986.
- Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.
- Markowski M. P., *Interpretacja i literatura*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Markowski M. P., *Nieswój po swoje*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Martuszevska A., *Krajobrazy sprawiedliwości*, „Teksty” 1973, nr 6.
- Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, red. J. Migasiński, Warszawa 1996.

- Meyer L. B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.
- Mitosek Z., *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, Warszawa 1999.
- Mizerkiewicz T., *Edward Balcerzan i psychoanaliza (w badaniach literackich)*, w: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz i A. Stankowska, Poznań 2007.
- Mode H., *Stwory mityczne i demony. Fantastyczny świat istot mieszanych*, Warszawa 1977.
- Mukařovský J., *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. J. Sławiński, Warszawa 1970.
- Narracja i tożsamość (I), narracje w kulturze. Narracja i tożsamość (II), antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.
- Niewiadomski A., *Mapa. Prolegomena*, Lublin 2012.
- Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji meta-poetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomułicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971.
- Nowakowski J., *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985.
- Nowotny W., *Metafora*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 4.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Nycz R., *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska et al., t. 1, Kraków 2005.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Obuchowski K., *Galaktyka potrzeb – psychologia dążeń ludzkich*, Poznań 2006.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 2*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976.
- Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski i A. Sobolewska, Toruń 1999.
- Panofsky E., *Architektura gotycka i scholastyka*, przeł. P. Ratkowska, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.

- Parandowski J., *Alchemia słowa*, Warszawa 1998.
- Paszek J., *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice 1974.
- Pawelec D., *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.
- Peiper T., *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974.
- Peiper T., *Wśród ludzi na scenach i na ekranie 1*, red. K. i J. Fazanowie, S. Jaworski, Kraków 2000.
- Pelc J., *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967.
- Perec G., *Życie. Instrukcja obsługi. Powieści*, przeł. W. Brzozowski, Warszawa 2001.
- Perelman Ch., *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 3.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Potrzebujemy nowej zasadniczości – twierdzi Janusz Sławiński, badacz literatury*, rozmowę prowadzi M. Nowicki, „Europa” 2005, nr 44.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przybylak E., *Inskrypcje ulotności. Przemiany w polu tworzenia*, Wrocław 2002.
- Przybylski R. K., *O (z)metaforyzowaniu pojęcia tekstu*, w: *Porwani przez przenośnię. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan i A. Kwiatkowska, Poznań 2001.
- Przybyszewski S., *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój” 1918, z. 6.
- Ratajczak D., *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.
- Rembowska-Płuciennik M., *Malarska poetyka niewidzialnego*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Riewzin I., *Rozencwejk W., U podstaw teorii przekładu*, przeł. M. Wryk, „Pamiętnik Literacki” 1981, t. 192, z. 1.
- Rutkowski K., *Mistrz. Widowisko*, Gdańsk 1996.
- Rygielska M., *Przyboś czyta Norwida*, Katowice 2012.
- Rymkiewicz J. M., *Czym jest klasycyzm. Manifesty literackie*, Warszawa 1967.
- Sadowski W., *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.
- Sartre J.-P., *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, red. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1968.



- Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 1961.
- Schaffer B., *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969.
- Siedlecki F., *Przekłady z poezji rosyjskiej*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, red. E. Balcerzan, Poznań 1974.
- Sinko Z., *Wstęp*, w: L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glinczanka, BN II 174, Wrocław 1973.
- Skalmowski W., *Dekonstrukcjonizm literacki jako „nowomowa”, „Teksty Drugie”* 1990, nr 2.
- Sławiński J., *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.
- Sławiński J., *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998.
- Sławiński J., *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.
- Sławiński J., *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
- Słonimski A., *Jedna strona medalu*, Warszawa 1971.
- Stulecie Przybosa*, red. S. Balbus i E. Balcerzan, Poznań 2002.
- Szklowski W., *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*, przeł. A. Wołodźko, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1971.
- Szklowski W., *O Majakowskim*, przeł. K. Pomorska, Warszawa 1960.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986.
- Szklowski W., *Chudożestwiennaja proza. Razmyszlenija i razbory*, Moskwa 1959.
- Szklowski W., *Sowriemienniki i sinchronisty*, w: W. Szklowski, *Gamburgskij szciot*, Moskwa 1990.
- Świąch J., *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006.
- Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12.
- Timofiejew Ł., *Osnovy teorii literatury*, Moskwa 1963.



- Tokarz B., *Graficzne i pojęciowe środki organizowania widzenia poetyckiego*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002.
- Tomiak A., „Dzieło fragmentaryczne – dzieło otwarte. Na przykładzie poezji Tadeusza Różewicza”, (maszynopis rozprawy magisterskiej), UAM, Poznań 2006.
- Topolski J., *Przyrodniczy i humanistyczny punkt widzenia w badaniach historycznych*, w: *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999.
- Torop P., *Przekład całkowity*, w: P. Ricoeur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, Gdańsk 2008.
- Trznadel J., *O poezji Mieczysława Jastruna*, Warszawa 1954.
- Tuwim J., „Eugeniusz Oniegin” w przekładzie Adama Ważyka. *Materiały do dyskusji*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
- Tuwim J., *Czterowiersz na warsztacie*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
- Twórczość Gennadija Ajgi. Litieraturno-chudożestwiennaja tradicija i nieowangard*, Czeboksary 2009.
- Tynianow J., *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, w: J. Tynianow, *Fakt literacki*, red. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978.
- Ulicka D., *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
- Uspienski B., *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.
- Uspienski B., „Grammaticzeskaja” prawidłność i „poeticzeskaja” mietofora, w: *Tiezisy dokładow IV letniej szkoły po wtóricznym modielirujuszczim sistiemam*, Tartu 1970.
- W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Walc J., *Architekt arki*, Chotomów 1991.
- Wallis A., *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979.
- Wańkowicz M., *Karafka La Fontaine’a*, Kraków 1974.
- Ważyk A., *Arytmetyka i styl poetycki*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, red. E. Balcerzan i E. Rajewska, Poznań 2007.
- Wellek R., Warren A., *Teoria literatury*, red. M. Żurowski, Warszawa 1970.
- Wierzbicka A., *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. 62, z. 4.
- Winczer P., *Súvislosti v čase a priestore: básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo; (Čechy, Slovensko, Poľsko)*, Bratislava 2000.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń*, Warszawa 1965.

- Wojtasiewicz O., *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa 1957 (wyd. 2: 1992).
- Woźniakowski J., *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980.
- Wywiad z Marshalllem MacLuhanem, przeprowadziła A. Passakas-Dancker, „Teksty” 1979, nr 2.
- Z wiedzą o bieli: Gennadij Ajgi. *Poeta współczesnej awangardy rosyjskiej*, w: *Łódź czterech kultur*, Łódź 2012.
- Zafón C. R., *Cień wiatru*, przeł. B. Fabjańska-Potapczuk i C. Marrodán Casas, Warszawa 2006.
- Zamącińska D., *Widzę naprzód o wiek?*, w: *Studia z historii i teorii poezji*, red. M. Głowiński, cz. 2, Wrocław 1970.
- Zawada A., *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1995.
- Ziomek J., *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz i J. Sławiński, Kraków 1976.
- Ziomek J., *Powinowactwa przez fabułę*, w: J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
- Ziomek J., *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.
- Zydorowicz J., *Archeologia multimedialna*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 1999, nr 4.
- Żółtowski A., *Filozofia Kanta, jej dogmaty, złudzenia, zdobycze*, Poznań 1923.
- Żyłko B., *Kultura i znaki. Semiotyka stosowana w szkole tartusko-moskiewskiej*, Gdańsk 2011.
- Żyłko B., *Od koncepcji wtórnych systemów semiotycznych do pojęcia semiosfery*, w: J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008.
- Żyrmunski W., *Wstęp do poetyki*, przeł. J. Kulczycka i F. Siedlecki, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986.
- Żywow W., *Moskowsko-tartuskaja semiotyka: jejo dostiżenija i jejo ograničzenija*, „Nowoje Litieraturnoje Obozrienije” 2009, nr 4(98).

## Encyklopedie, słowniki

- Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1978.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994.
- Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński et al., Warszawa 1968.
- Sierow W., *Encyklopedyczny słownik krylatych słów i wyrażenij*, Moskwa 2005.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 4, Warszawa 1962.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 1998.
- Stypuła R., *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Warszawa 1974.

### Utwory literackie i paraliterackie

- Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej, 1818–1885–1955*, red. J. Starnawski, Warszawa 1961.
- Ajgi G., *Tutaj. Eseje i wiersze*, przeł. W. Woroszyński, Sejny 1995.
- Balcerzan E., *Perehenia i słoneczniki*, Poznań 2003.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.
- Białoszewski M., *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961.
- Białoszewski M., *Obmamywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988.
- M. Białoszewski, „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, w: M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 10, Warszawa 2000.
- Białoszewski M., *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959.
- Białoszewski M., *Rozkurz*, Warszawa 1980.
- Białoszewski M., *Tajny dziennik*, Kraków 2012.
- Broniewski W., *Poezje 1923–1961*, red. W. Woroszyński, Warszawa 1995.
- Bursa A., *Utwory wierszem i prozą*, red. S. Stanuch, Kraków 1973.
- Flukowski S., *Obraz oszczepu i inne wiersze*, red. E. Balcerzan, Warszawa 1983.
- Gałczyński K. I., *Dziela w pięciu tomach. Poezje*, t. 1, Warszawa 1957.
- Gałczyński K. I., *Wiersze*, red. Z. Feddecki, Warszawa 1956.
- Gogol N. W., *Sobranije soczinienij*, t. 4, Moskwa 1949.
- Grochowiak S., *Menuet z pogrzebaczem*, Kraków 1958.
- Grochowiak S., *Rozbieranie do snu*, Warszawa 1959.
- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957.
- Herbert Z., *Napis*, Warszawa 1969.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982.
- Hesse H., *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, Poznań 1971.
- Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, red. T. Rzepa, cz. 1, Piła 1992.
- „Ikea 1998” (poznański prospekt reklamowy).
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977.

- Jasieński B., *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, red. E. Balcerzan, BN I 211, Wrocław 1972.
- Jastrun M., *Poezje zebrane*, Warszawa 1975.
- Karasek K., *Święty związek*, Wrocław 1997.
- Karpowicz T., *Dzieła zebrane*, t. 1, Wrocław 2011.
- Karpowicz T., *Odwrócone światło*, Wrocław 1972.
- Karpowicz T., *Słoje zdrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.
- Kozioł U., *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999.
- Krynicky R., *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996.
- Krynicky R., *Organizm zbiorowy*, Kraków 1973.
- Latawiec B., *Powidok. Wiersze z lat 1980–1991*, Warszawa 1992.
- Lechoń J., *Poezje*, Warszawa 1973.
- Lem S., *Głos Pana*, Warszawa 1968.
- Leśmian B., *Poezje wybrane*, red. J. Trznadel, BN I 217, Wrocław 1974.
- Majakowski W., *Wiersze i poematy*, wybór przekładów oprac. A. Ważyk, Warszawa 1949.
- Majakowskij W., *Soczinienija w odnom tomie*, Moskwa 1941.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, tekst ustalił W. Bruchnański, *Dodatek krytyczny* przygot. S. Pigoń, Warszawa 1934.
- Mickiewicz A., *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, red. Cz. Zgorzelski, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, t. 1 i 2, Kraków–Wrocław 1985.
- Młodożeniec S., *Utwory poetyckie*, red. T. Burek, Warszawa 1973.
- Naborowski D., *Na oczy królewny angielskiej, która była za Fryderykiem, falcgrafem reńskim, obranym królem czeskim*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, red. A. Vincenz i M. Malicki, Wrocław 1989.
- Obuchowski K., *Refleksje autobiograficzne psychologa*, Łódź 2009.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, red. J. Kwiatkowski, BN I 194, Wrocław 1972.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, red. St. Jaworski, BN I 235, Wrocław 1979.
- Pisarze świata Mickiewiczowi*, Warszawa 1962.
- Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, cz. 2, BN I 253, Wrocław 1987.
- Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965.
- Przyboś J., *Linia i gwar*, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Sens poetycki*, Kraków 1963.

- Przyboś J., *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, red. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989.
- Rymkiewicz J. M., *Metafizyka*, Warszawa 1963.
- Słonimski A., *Poezje zebrane*, Warszawa 1970.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967.
- Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.
- Wierzyński K., *Poezje*, red. M. Sprusiński, Kraków 1975.
- Wirpsza W., *Odwroćcie barwy*, „Arkusz” 1996, nr 2.
- Wyspiański S., *Wyzwolenie*, red. A. Łempicka, BN I 200, Wrocław 1970.



## SUMMARY

### **Literariness. Models, gradations, experiments**

Each new literary phenomenon threatens the identity of literature, at the same confirming it. Artistic novelty initiates change in the hierarchy of topics, causes deregulation of the norms of expression, contributes to the increase of disorder among the genres, enforces the revision of boundaries separating literature from non-literature or paraliterature, and verbal communication from non-verbal one. The greatest breakthroughs and the most rapid turns, however, do not destroy the universal model of literariness; it remains invariably attractive for writers, interpreters, readers, critics, historians and theoreticians of the written word. Various stimuli instigate reflection on literariness: formal-linguistic, 2. emotional, 3. ideological, 4. scientific. The formal-linguistic one stems from the mechanism of derivation: the existence of literature makes an a priori assumption of the existence of its essence, which is literariness itself. The emotional one creates the urge to reach the 'alchemic' mystery of the word art, which becomes the source of spontaneous literary science. The ideological one accompanies the institutionalisation of literary culture. The scientific one appears whenever the phenomena of literature/literariness become the subject of cognitive operations, which explain and organize its statics and dynamics, identity and diversity, systemness and eventualization, constancy and gradationality of communicative energy.

The basic instrument of literary academic knowledge is metalanguage. The metalanguage of each event in the universe of speech, which also includes an artistic event, may be (for a moment) another, properly directed verbal event; academic knowledge of literature appears to be a multilingual and multimetalingual discipline. When organizing high literature, it is essential to make a distinction between facts and communicative effects. Facts are subject to description and analysis within a speaker's elementary language competence, whereas effects, such as imagery, musicality, fictionality, singularity, cohesion, orienting a statement towards self-organization etc. are writers' goals (illusions?), the mottos of schools of writing and study. Neither a fact, nor an effect of a given poetics can serve as a universal discriminant of literariness. One needs to search for a qualifier of literariness in the relationships between a given work's internal orders.

This condition is met by the contrariety idea of literariness, recurring in artistic realizations of different periods, in conservative and novel poetics, both indigenous and based on others. Literariness means suspending the logical non-contrariety norm (*lex contradictionis*), according to which two contradictory opinions on the same matter, in the same continuance, cannot be both considered true. In practical communication, it is unacceptable for A and non-A to be true at the same time; in literary communication, it is essential. The contrariety essence of literariness may manifest itself in significative sequences of words and sentences of a literary work or be active on the structure's various levels. It is not just opinions, but also the tensions between the factors present in a given work: artificiality and naturalness of expression, order and chaos of the plot, experiment and returning to previously used techniques, impartial observation and biased opinion on the world, its visibility and invisibility, the ability or inability to express the author's intuitions, realistic and imaginative orientation etc. The contrariety model remains open for the changing artistic trends – due to the gradational nature of the energies created in literature.

The tensions between the expressible and non-expressible (expressed and unexpressed) and between the visible and the invisible, as well as the conceptualizations or visualizations of literary 'worlds' resulting from them, are possibilities, not orders, for a reader, yet without the realization of those possibilities the reception of some types of works becomes incomplete. The sources of those tensions should be sought in the psychology of personality, describing the writers' and recipients' life experiences. Other effects of the contrariety nature of a literary work, such as the directives of conflicting writing programmes, require crossing the border of life experience and the knowledge of the history of literature. Specifically literary collisions shape a work's internal dramaturgy when: 1. single works are treated as evidence of meeting or a failure to meet the conditions of literariness; 2. one guesses the tensions in the structure of a single work; 3. the author refers to antagonistic poetics. A special kind of collision, available to connoisseurs, may be a confrontation of a work's ontological concept with the poetics of a given work. Connoisseurs here become subjects, and at the same time observers of their own autocommunication, an important aspect of which is 'limitative imagination', set on the perception of various boundaries, separating literature from other forms of human beings' verbal activity. They are: 1. existential boundaries between the forms of existence and the 'non-existence' of sovereign high literature 2. linguistic existential boundaries between autocommunication, which is the internal speech of a writer and/or a recipient of a literary work, and the oral and written literature and



a literary text, which participates in multi-code transmissions; 3. symbolic boundaries between high literature and other forms of interpersonal, artistic, non-artistic and paraartistic communication; 4. internal linguistic boundaries between literary, non-literary and paraliterary states of speech; 5. internal literary boundaries between indigenous and foreign literature, between the modern works and the works from the past, between literary periods, kinds, genres, historical poetics.

A reading-active form of literariness is genealogical literariness, manifested by the signals of being embedded in the tradition of artistic literature. Genealogical diversity of the word art may be defined in five aspects: translatory, intertextual, literary studies, hybrid and workshop-related; in the last one, we are dealing with literature *in statu nascendi*, taking place between the changeability of the work being created, and the unchangeability of the work created. The common factor of those aspects is gradational activity of the signals coming from outside the literature, meaning the still present semantic dimension, from full vividness to the boundaries of disappearance, which is never ultimate in literary art. The form of analytical relations with genealogical literature, sharing its mechanisms and styles to the largest extent, is interpretation, which is a reversal of a metaphor. Interpretation is described by: 1. bivocality, which means the omnipresence of the voices of the interpreter and the author, 2. multitude of hypotheses concerning the work's internal hierarchy, 3. the chance of transferring the rules guiding the perception of one work to other text entities, 4. oratorical diversity of interpretative statements, stimulated by differing communication goals: educational, ideological, program-creative, author-related, analytical.

The categories of interpretation can be used on both an exegesis of a fragment of a literary piece (like its title), and on interpreting the message of a group of works. In order to describe a random gathering of texts which were inspired by a known work or works of literature, as well as the authors' programs, scholars' concepts, events from the author's/authors' biographies or from the collective history of writing, I use the term 'the great *silva*'. The great *silva* ceases to be a chaotic stream of texts when subject to great interpretation, which shapes elements into a statement. Significant great *silvas* of the Polish literature are, among others, *mickiewicziana* and the texts generated the works, manifests and the legends of the *avant-garde*.

Literariness is an ever-lasting source of methodological controversies. It antagonizes the thoughts of structuralists and post-structuralists; imposing or removing the distance between attitudes is in this case gradational in its nature. However, significant differences concern the axiology of literary

science. Structuralism opts for grading separate pieces of literature and resigns from evaluating a convention, whereas post-structuralism refrains from evaluating separate texts, viewing it as a reprehensible lust for power, and ruthlessly evaluates a convention, worshipping all which is postmodern and degrading everything which can serve as a voice of modernity. Tensions emerge in relation to the basic categories of literary science, such as the author, work, poetics, history of literature, literariness. Extreme post-structural doctrines proclaim deconstruction, directed towards general terms of theoretical poetics, at the same time searching given texts for elements which are impossible to determine. From the point of view of the methodology of structural studies, deconstructive operations on given works – which have been long known to the critics, used in literary plays or parodies – may be useful within the boundaries of a scientific experiment, just like many other specialties, deliberately narrowing the focus of studies. Deconstructing the foundations of the knowledge of literature is unacceptable to the connoisseurs who treat the questions concerning literature/literariness as fundamental, although polemics with the deconstruction can facilitate the renewal of the ways of reasoning.

The highlights of structuralism, both external and internal, reveal the multitude of ramifications and variants, phases and transformations, visions and revisions, judgments which are difficult to compromise between, or even mutually exclusive; as a result, it appears impossible to globally negate or accept all that structuralism has created and is creating at present. In the texts formulated in the mainstream of contemporary structuralism (recurrent) we can distinguish three ways of manifesting one's own hierarchy of values: offensive, clearing and defensive. Analogical diversity can be observed in the case of someone else's reflections and evaluations of structuralism. They are empathic, neutral or aggressive in its nature. Contemporary literary science, observed in complex ramifications and diversities, is neither fully innovative, conservative, completely impossible to relate to other experiences of neighboring cultures, nor completely contaminated with the original sin of plagiarism; it is not in every inch modern or postmodern, neither continuously structuralist, nor totally post-structuralist. At the same time, it appears impossible to eliminate one common feature from this conglomerate: the stance towards the disputes concerning literature/literariness.

A way to move beyond the polemic scenarios, which begin to repeat themselves to a dangerous extent, may be replacing the dichotomy of 'literature – non-literature' with a trichotomy 'literature – non-literature – paraliterature'. Paraliterature not only serves as an intermediary between literature and non-literature, but is a source of original order for both of

them, being the most frequent form of human verbal communication. We all (the speaking and the thinking) speak and think in paraliterature (of natural science, law or technology), whereas only some have contact with literature. Both literary and non-literary systems manifest themselves as specialties of speech: they both stem from paraliterature and go beyond it.

Not only within the boundaries of the logosphere, but also in multi-code communication, which is semiotics' focus of interest, specific features of a literary statement appear. Semiotics is related to literary science by means of: 1. communicative vision of the world, 2. dialectic of the object and sign, viewed in terms of semiosis, 3. openness to various ideologies. Semiotic directing of literary studies opens numerous perspectives in the studies of the dimensions of a literary work – in the context of actual time-space experiences of a human being. The basic kinds of references appear to be helpful in ordering works according to genres when: 1. literature appeals to a uniform system of proxemic orientations, 2. it simultaneously activates two or more systems of spatial culture, 3. it uses the experiences of a human being's semiotic success or failures in dealing with real space.

Semiotics paves the way towards multimedia genealogy, tracking and ordering the coincidences between forms and genres of different communication systems (literature, painting, architecture, drama, films, music). Apart from constant determinants, such as the structure of a statement and the communicative situation related to it, an active genre-creating element is the type of transmitter, which generates the opposition between monomedia to multimedia. Both forms and genres originate from simpler forms. Genres emerge from repetition of text structures; theoretically any text can generate a genre of some sort (as it recently happened to *moskaliki*). Forms, on the other hand – in multimedia space – can be described either by means of adapting the traditional literary triad (lyric, epic and drama), or as a multiplication of selected forms. The latter possibility is given to us by selecting popular, paraliterary genres, present both in high and popular culture. From the intentions, formed in an essay, a report or a column – from the model attitudes of the transmitter towards the world, audience and the material of artistic statement – emerges a *quasi*-generic order, which provides instruments for analyzing the similarities and differences between the works of all arts. Their relations do not abolish the borders between communicative orders, on the contrary, they remain a vivid background for making the specific features (such as literariness, musicality, drama- or movie-like nature) more prominent.

*Translated by Jacek Welniak*



## Indeks osobowy

### A

Abramowska Janina 21, 74  
Achmatowa Anna 375  
Ajgi Gennadij 65, 89, 185, 201, 276, 387  
Amsterdamski Stefan 211  
Andrzejewski Jerzy 201, 228, 230, 269–270  
Apollinaire Guillaume 254  
Arystoteles (Aristotel) 48, 109, 149, 163, 209, 215–216, 331, 358  
Attridge Derek 328

### B

Bachtin Michaił 28, 43, 56, 66, 156, 162, 337, 342–345, 347, 360, 384, 390–392, 396–397, 424  
Baczyński Krzysztof Kamil 285  
Baczyński Stanisław 38  
Balbus Stanisław 84, 157, 265, 355, 412, 414, 417  
Balcerzan Edward 35, 56, 71, 75, 92, 96, 108, 120, 130, 135, 168, 171, 181, 185, 196, 198, 214, 223, 236, 241, 246, 254, 264–265, 275, 284–285, 310, 321, 324, 333, 344, 347, 349, 354, 376–378, 414, 424, 428–429  
Baluch Jacek 183, 304, 346, 397  
Barańczak Stanisław 59, 73–74, 104–106, 125, 286, 288–289,

297, 339, 343, 355, 419, 427, 429

Bart Andrzej 407  
Barthes Roland 136, 310–311, 332, 394  
Bartoszyński Kazimierz 342, 344  
Baudrillard Jean 312, 317  
Bednarczyk Anna 98  
Benveniste Émile 390  
Białostocki Jan 398  
Białoszewski Miron 10, 37, 48, 57, 69–70, 72, 74–78, 104–107, 114–117, 120, 176, 178, 182, 187, 198, 242, 257, 285, 297, 314, 319, 329, 326, 349, 378, 387  
Bielska-Krawczyk Joanna 85  
Bieńkowski Zbigniew 38, 174, 285, 357  
Bizan Marian 168  
Black Max 211, 221, 225  
Błok Aleksandr 129  
Błoński Jan 318, 356  
Bocheński Jacek 361  
Bogatyriew Piotr 364  
Bogusławski Andrzej 225  
Bolecka Anna 361, 368  
Bolecki Włodzimierz 156, 269, 276, 292, 314–315, 339, 343, 344, 353, 355  
Bonald Louis de 16

Borges Jorge Luis 317  
 Borowy Waclaw 242, 259–260  
 Brach-Czaina Jolanta 361  
 Brahms Johannes 297  
 Brandys Kazimierz 368  
 Braun Mieczysław 267–268  
 Brodzka Alina 262  
 Broniewski Władysław 18, 167,  
 176, 266  
 Bruchnalski Wilhelm 192  
 Brzechwa Jan 189  
 Brzękowski Jan 280  
 Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara  
 51, 164, 346, 362  
 Brzozowski Stanisław 254, 259–260  
 Brzozowski Wawrzyniec 199  
 Buchner Antoni 429  
 Buczkowski Leopold 239  
 Budagow Ruben 103  
 Budzińska Agata 98  
 Bujnicki Tadeusz 246  
 Bułhakow Michaił 205, 406  
 Burek Tomasz 178, 255, 298  
 Bursa Andrzej 121, 257  
 Burzyńska Anna 321

**C**

Cervantes Saavedra Miguel de 148  
 Chądzyńska Zofia 199  
 Chaplin Charlie 175  
 Chlebniów Wielimir (właśc.  
 Wiktor Chlebniów) 120, 387  
 Chodorowski Antoni 429  
 Chopin Fryderyk Franciszek  
 (Szopen) 266  
 Chwistek Leon 107  
 Cieślukowska Teresa 408  
 Conrad Joseph 24  
 Cortázar Julio 199  
 Coseriu Eugenio 356

Csató Edward 356  
 Czarnecka Ewa (właśc. Renata  
 Gorczyńska) 80, 247–248  
 Czechow Anton 148, 354, 375  
 Czechowicz Józef 228, 258, 284–  
 –285  
 Czerkasowa Jewdokija 211  
 Czermińska Małgorzata 315  
 Czuchnowski Marian 284–285  
 Czukowskij Korniej 163  
 Czyżewski Tytus 272

**D**

Danek Danuta 384  
 Dante Alighieri 230  
 Dehnel Jacek 173  
 Dejmek Kazimierz 243, 323  
 Delaperrière Maria 274, 285  
 Derrida Jacques 110, 308, 311–312,  
 314, 317–318, 328, 345  
 Dewey John 31  
 Deybel Ksawera 261  
 Diderot Denis 375  
 Dmítruk Krzysztof 262  
 Dobrogoszcz Tomasz 99  
 Dobrzyńska Teresa 130, 214  
 Doležel Lubomír 337  
 Doroszewski Witold 11  
 Dostojewskij Fiodor 15, 56, 175,  
 179, 204, 342, 391, 430  
 Drabikowski Marek 90  
 Dürrenmatt Friedrich 176  
 Dworacki Sylwester 96  
 Dźwiniel Kamil 202

**E**

Eco Umberto 24, 127, 136, 205–  
 –206, 395, 418  
 Eichenbaum Boris 223  
 Eisenstein Siergiej 101

- Eliade Mircea 405  
 Eliot Thomas Stearns 98  
 Escarpit Robert 359  
 Etkind Jefim 121  
 Evans Bill (właśc. William John Evans) 419
- F**
- Fabjańska-Potapczuk Beata 17  
 Falicka Krystyna 390  
 Faryno Jerzy 66, 126, 129–130, 219, 230, 342, 363, 366, 372, 374, 376–377, 392  
 Fast Piotr 409  
 Fazanowie Katarzyna i Jarosław 49  
 Fedeki Ziemowit 19, 244  
 Fellini Federico 428  
 Feuerbach Ludvig Andreas von 312  
 Fichte Johann Gottlieb 312  
 Flukowski Stefan 201, 224, 284–285  
 Fredro Aleksander 49  
 Freud Sigmund 65, 71
- G**
- Gadamer Hans-Georg 425  
 Gajcy Tadeusz 258  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 19–20, 25, 202, 242, 244, 255, 261–262, 352  
 Gałuszka Jadwiga 136, 187  
 Gasparow Boris 377  
 Gasparow Michał 343–344  
 Gaurady Roger 157  
 Gierowski Piotr 339, 346  
 Glatzel Ilona 167  
 Glinzanka Agnieszka 402  
 Głowiński Michał 38, 112, 167, 246, 266, 297, 299, 339, 342, 344, 347, 356, 390, 404, 416
- Goetel Ferdynand 243  
 Goethe Johann Wolfgang von 129, 396  
 Gogol Nikołaj 83, 317, 375  
 Goldmann Lucien 157, 424  
 Gombrowicz Witold 15, 38, 136, 150, 177, 230, 238, 303, 430  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 28  
 Gomułka Władysław 243  
 Gor'kij Maksim (właśc. Aleksiej Pieszkow) 31  
 Grądział-Wójcik Joanna 37, 174, 274, 284  
 Gretkowska Manuela 160  
 Grochowiak Stanisław 81, 177–178, 219, 221, 223, 242, 269, 333  
 Grochowski Grzegorz 157, 179, 360–362  
 Grotowski Jerzy 243  
 Grzeźczak Marian 157, 179  
 Gutenberg Johannes 113, 422
- H**
- Hall Edward 389, 404–405  
 Hamsun Knut 175  
 Harasymowicz Jerzy 178  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 17–18, 147, 153–155, 358  
 Heidegger Martin 303, 394  
 Helman Alicja 383, 386  
 Hendrykowski Marek 277, 421, 423  
 Herbert Zbigniew 47, 64, 67, 75, 92, 128–129, 148, 150, 165, 177, 186, 202–203, 205, 242, 256, 258, 319, 325, 334, 352, 415, 417, 428  
 Herling-Grudziński Gustaw 85  
 Hertz Paweł 168  
 Hesse Herman 205, 425  
 Hjelmslev Louis 109, 345, 356

Hołówka Teresa 389  
 Hopfinger Maryla 359  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus)  
 178  
 Humboldt Wilhelm von 65  
 Hutnikiewicz Artur 216

**I**

Infeld Leopold 381  
 Ingarden Roman 64, 85, 87, 93, 98,  
 109, 113–114, 119, 121, 123–  
 –124, 127, 157, 339, 345, 356,  
 385, 388, 409–410  
 Irzykowski Karol 20, 38, 216, 242,  
 261, 263, 265, 271, 284, 291,  
 318  
 Iwanow Wiczesław 296, 390  
 Iwaszkiewicz Jarosław 18–19, 243

**J**

Jachimowicz Marian 285  
 Jakobson Roman 39, 88–89, 101,  
 109, 135, 137, 155, 168, 170–  
 –171, 189, 210, 235, 336, 343,  
 345, 347, 355, 359, 364, 374,  
 392, 417  
 James William 31  
 Janion Maria 43, 156, 298  
 Japola Józef 211  
 Jarzębski Jerzy 55  
 Jasiński Bruno 17, 107–108, 120,  
 135, 173, 175, 178, 228, 241–  
 –242, 254, 258, 284–285, 322  
 Jastrun Mieczysław 35, 241–242,  
 254  
 Jaworski Stanisław 49, 258, 280  
 Jegorow Boris 338  
 Jesienin Siergiej 176, 356  
 Jung Carl Gustav 65

**K**

Kaden-Bandrowski Juliusz 265, 309  
 Kafka Franz 15, 150, 361  
 Kamińska Anna 234–235  
 Kant Immanuel 16, 24, 153  
 Kapuściński Ryszard 181, 361  
 Karasek Krzysztof 242, 248  
 Karpowicz Ignacy 269  
 Karpowicz Tymoteusz 54, 77, 121,  
 182, 197, 201, 285, 288–289,  
 324–326, 342  
 Karpowiczowa Maryla 182  
 Kasprzyk Krystyna 214  
 Kenar Jerzy 325  
 Kierkegaard Søren 153, 429  
 Kijowski Andrzej 426  
 Kiklewicz Aleksander 103  
 Kleiner Juliusz 242, 259  
 Kluszczyński Ryszard Waldemar  
 410  
 Kmita Jerzy 32, 43  
 Kochanowski Jan 148, 234–235, 285  
 Kofta Jonasz 348  
 Kołakowski Leszek 312, 414  
 Komendant Tadeusz 317  
 Konwicki Tadeusz 243, 329  
 Kopaliński Władysław (właśc.  
 Władysław Jan Stefczyk) 200  
 Koptiłow Wiktor 324  
 Korpała-Kirszak Ewa 141  
 Kowalska Małgorzata 85  
 Koziński Józef 158, 424  
 Koziół Urszula 37, 131–132  
 Koźmian Stanisław 263  
 Krasicki Ignacy 375  
 Krasieński Zygmunt 266  
 Kraskowska Ewa 284, 292  
 Krasoń Katarzyna 285  
 Kridl Manfred 242, 264, 334  
 Kruczonych Aleksiej 187



Krynicky Ryszard 59, 200, 286  
 Krzyżanowski Julian 322  
 Kubikowski Zbigniew 81  
 Kuczok Wojciech 160  
 Kulawik Adam 47  
 Kulczycka-Saloni Janina 84  
 Kuraskiewicz Władysław 229  
 Kurecka Maria 425  
 Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek) 280  
 Kuryłowicz Jerzy 211  
 Kuźma Erazm 314, 404–405  
 Kwiatkowska Agnieszka 38, 265, 310  
 Kwiatkowski Jerzy 266, 268  
 Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 209

**L**

La Fontaine Jean de 38, 167  
 Lalewicz Janusz 15, 187, 213, 359  
 Lam Andrzej 263, 284, 334, 392  
 Laskowicz Krystyna 96  
 Latawiec Bogusława 286, 325, 365, 368, 376–377  
 Lausberg Heinrich 209  
 Lec Stanisław Jerzy 301  
 Lechoń Jan 48, 242, 262  
 Legeżyńska Anna 130, 198, 246  
 Lekomcewa Margarita 210, 213, 217  
 Lem Stanisław 9, 54, 68, 91–92, 102, 126, 345, 381, 428  
 Leonardo da Vinci 254  
 Lermontow Michaił 135  
 Leśmian Bolesław 18, 34, 88, 93, 95, 97–98, 100, 102, 149, 173–174, 205, 221, 228, 297, 319, 323, 342, 375, 415, 428  
 Lessing Gotthold Ephraim 65, 147, 151  
 Lévi-Strauss Claude 392

Lewicki Bolesław 386  
 Lewin Jurij 211, 217  
 Lewiński Dominik 347  
 Lis Renata 85  
 Litwiniuk Jerzy 12  
 Litwornia Andrzej 243  
 Lorenc Iwona 85  
 Lukács György 43

**Ł**

Łapiński Zdzisław 344  
 Łempicka Aniela 248, 251  
 Łotman Jurij 20, 43, 48, 64–65, 89, 96, 109, 123–126, 129–133, 138–139, 153–154, 158, 162, 168, 192, 206, 218–219, 223, 277, 296, 334–335, 337–341, 343–345, 347–349, 353–355, 369–370, 376–379, 384, 395, 415  
 Łukasiewicz Jacek 38, 230, 242  
 Łukasiewicz Małgorzata 425  
 Łukaszuk-Piekara Małgorzata 37  
 Łuszczkiewicz Piotr 363  
 Łużny Ryszard 84, 163

**M**

Mach Wilhelm 177  
 Machnik Jan 143  
 Maciejewski Janusz 221  
 Maciejewski Jarosław 214, 242, 321  
 Macierewicz Antoni 146  
 Madonna (właśc. Louise Veronica Ciccone) 244  
 Majakowski Władimir 18, 129, 133, 135, 173, 177, 188–189, 196, 254, 335, 338, 354, 356  
 Malewicz Kazimierz 428  
 Malicki Marian 288  
 Mandelsztam Osip 375

- Mann Tomasz 148, 204, 428  
 Marinetti Filippo Tommaso 254  
 Marivaux Pierre 375  
 Markiewicz Henryk 16, 32, 43, 68,  
     84–85, 109, 152, 157, 191, 224,  
     241, 298–299, 322–333, 347, 422  
 Markowski Michał Paweł 316, 328  
 Marrodán Casas Carlos 17  
 Martuszevska Anna 403  
 Marx Karl Heinrich 42, 312, 330  
 Masłowska Dorota 160  
 Maśluszczak Franciszek 429  
 Mayenowa Maria Renata 39, 130,  
     210–211, 214, 296, 336, 342,  
     366, 371, 376–377, 404–405  
 McLuhan Marshall 398–399, 417  
 Merleau-Ponty Maurice 85  
 Meyer Leonard B. 429  
 Michalski Krzysztof 394  
 Michałowski Piotr 157  
 Miciński Tadeusz 68, 387  
 Mickiewicz Adam 43, 52, 86, 111,  
     173, 191–193, 195, 228–229,  
     239, 241–247, 249–255, 258–  
     –273, 285, 322, 371, 382, 388  
 Mickiewiczowa Celina 261  
 Migasiński Jacek 85  
 Mikołajewski Jarosław 230  
 Miller Jan Nepomucen 38, 242, 263  
 Miłobędzka Krystyna 286  
 Miłosz Czesław 10–11, 80, 106,  
     150, 160, 178, 205, 230–232,  
     242, 247–248, 263–264, 272,  
     318, 345, 356, 361  
 Minc Zara 376  
 Miriam zob. Przesmycki Zenon  
 Mitosek Zofia 243  
 Mizerkiewicz Tomasz 71, 284  
 Młodożeniec Stanisław 120, 200–  
     –201, 242, 255, 264  
 Mniszkówna Helena 319  
 Mode Heinz 70  
 Moniuszko Stanisław 414  
 Montaigne Michel de 254  
 Morris Charles 168, 345, 356  
 Mozart Wolfgang Amadeus 266  
 Mrożek Sławomir 136, 256, 426  
 Mukařovský Jan 61, 109, 183–185,  
     304, 339, 345, 355–356, 392,  
     396–397  
 Munk Edward 428  
 Musil Robert 15  
 Mysłowski Wiesław 111, 178  
  
**N**  
 Naborowski Daniel 287, 409  
 Nałkowska Zofia 68, 265  
 Naruszewicz Adam 147  
 Neruda Pablo 285  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 312  
 Niewiadomski Andrzej 37–38,  
     174–175, 317  
 Nikołajuk N. G. 277, 341, 379  
 Norwid Cyprian Kamil 28, 54, 175,  
     249, 266, 285, 320, 326, 329,  
     376  
 Nowakowski Jan 252  
 Nowicki M. 347, 368  
 Nowosielska Zofia 269  
 Nowosielski Jerzy 269, 428  
 Nowotny Winifred 209  
 Nycz Ryszard 55, 110, 156, 167,  
     240, 276, 280–284, 292, 311,  
     314–317, 324–326, 352, 355,  
     357, 425  
  
**O**  
 Obuchowski Kazimierz 12, 15  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 68,  
     157, 342, 355–356, 404

- Olesza Jurij 28–29  
 Orłowski Hubert 18, 425  
 Orwell George 58  
 Orzechowski Tomasz 334  
 Osiński Ludwik 251, 263  
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 80
- P**
- Paganini Niccolò 19  
 Panas Władysław 299  
 Panofsky Erwin 398–400, 409, 428  
 Parandowski Jan 13  
 Parnicki Teodor 54, 173, 368  
 Passakas-Dancker A. 399  
 Pasternak Boris 192  
 Paszek Jerzy 225  
 Pawelec Dariusz 37  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 268  
 Pawliw Dmytro 143  
 Peiper Tadeusz 26, 37–38, 49–50, 91, 174, 216, 242, 258, 260, 263, 266, 273–274, 279–280, 283–287, 289, 320, 378, 417  
 Peirce Charles Sanders 31, 343, 392  
 Pelc Jerzy 211, 224, 345, 356  
 Perc Georges 109, 199  
 Perelman Chaim 213  
 Peteherycz Wołodymyr 143  
 Piatigorskij Aleksandr 296  
 Picasso Pablo 221–222, 428  
 Pigoń Stanisław 192–193, 242–243  
 Platon 174–175  
 Plotyn 174–175  
 Płachecki Marian 141  
 Płatonowa Nadieżda 209  
 Podhorski-Okółów Leonard 243  
 Poliwanow Jewgienij 347  
 Pollak Roman 148  
 Pollak Seweryn 89, 171, 210  
 Pomian Krzysztof 392  
 Pomorska Krystyna 338, 347, 417  
 Pomorski Adam 373  
 Popović Anton 356  
 Porębski Mieczysław 91, 96, 157  
 Posledni Petr 157  
 Potiebnia Ołeksandr 91  
 Potocki Jan 366, 373–374, 377, 407  
 Prokop Jan 242  
 Propp Władimir 343  
 Prus Bolesław 157, 179, 229  
 Pruszyński Ksawery 242  
 Przesmycki Zenon 22  
 Przyboś Julian 10, 17, 21–22, 52, 56, 58–59, 78, 82, 91, 98, 104–106, 120, 130, 173–174, 192, 195, 198, 205, 218, 220, 230–232, 242, 246–247, 258, 263–266, 268, 270, 274–275, 278–285, 290, 311, 356, 371, 409, 420  
 Przybylak Feliks 317  
 Przybylski Ryszard 38, 156  
 Przybylski Ryszard Kazimierz 310–311  
 Przybyszewski Stanisław 157  
 Przychodniak Zbigniew 241  
 Pszczołowska Lucylla 366, 371, 375–377  
 Puszkina Aleksandr 35, 93, 129, 168, 244  
 Putrament Jerzy 319  
 Puzyna Konstanty 275
- R**
- Rabelais François 148  
 Rajewska Ewa 35, 196  
 Ratajczak Dobrochna 400  
 Ratkowska Paulina 398  
 Redliński Edward 144, 332

- Rembowska-Płuciennik Magdalena 85
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn 175
- Rewers Ewa 398
- Reymont Władysław 144
- Richards Ivor Armstrong 225
- Ricoeur Paul 292
- Riewzin Izaak 321
- Riffaterre Michel 55, 206
- Romanowski Andrzej 16, 241
- Rostworowski Karol Hubert 242
- Rozencejg Wiktor 321
- Różewicz Tadeusz 51, 58, 83, 101, 121, 125, 144, 160, 174, 177, 179, 181, 188, 196, 198, 200, 205, 237, 242, 245, 269, 274, 285
- Rudnicki Adolf 239
- Rudnicki Janusz 101
- Rudzińska Kamila 359
- Rusinek Michał 413–414
- Rutkowski Krzysztof 242, 260–261
- Rygielska Małgorzata 266
- Rymkiewicz Jarosław Marek 21, 106, 205, 242, 268
- Rzepa Teresa 427
- S**
- Sadowski Witold 407–408
- Salamon Joanna 38
- Sandauer Artur 109, 230
- Sapir Edward 405
- Sartre Jean-Paul 15, 21, 101
- Saussure Ferdinand de 101, 103, 162, 214, 293–294, 342–343, 245, 355–356, 383, 390–392
- Sawicki Stefan 299
- Schaffer Bogusław 409
- Scherer Olga 347
- Schiller Leon 243
- Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 408
- Schulz Bruno 179, 387, 400
- Sęp Szarzyński Mikołaj 54, 285
- Sespeł Michał 285
- Siedlecki Franciszek 56, 84
- Sieniewicz Mariusz 26
- Sienkiewicz Barbara 21
- Sienkiewicz Henryk 91, 173, 230
- Sierow Wadim 28
- Sinko Zofia 402
- Sito Jerzy Stanisław 242
- Skalmowski Wojciech 308
- Skarga Barbara 157
- Skinner Burrhus Frederic 15
- Skrendo Andrzej 285
- Skwarczyńska Stefania 84, 163
- Sławek Tadeusz 312
- Sławiński Janusz 11, 32, 47, 49, 85, 108–109, 156, 166–167, 183, 210, 246, 280, 297–298, 304, 309, 313, 332–333, 335, 341, 343–344, 347, 355–357, 368, 375, 393, 397, 400, 408, 411, 416, 423
- Słojewski Jan Zbigniew 242
- Słonimski Antoni 219, 252–253, 263, 278
- Słowacki Juliusz 52, 86, 150, 168, 173, 247, 264–266, 269, 285
- Smulski Jerzy 167
- Sobolewska Anna 115, 167, 182
- Sobolewski Tadeusz 115, 182
- Sofokles 148
- Sołtys Edyta 72
- Sprusiński Michał 267
- Sroczyńska Zofia 89, 171, 210
- Stabryła Stanisław 209
- Staff Leopold 47, 245

Stala Marian 139  
 Stalin Iosif (właśc. Iosif Dżugaszwili) 28–29, 256  
 Stankowska Agata 71, 284  
 Stanuch Stanisław 257  
 Starnawski Jerzy 243  
 Stefanowska Zofia 167, 242  
 Stern Anatol 263, 285  
 Sterne Laurence 402–403  
 Strug Andrzej 243  
 Stypuła Ryszard 317  
 Suchodolski Rajnold 412  
 Swietłow Michaił 80  
 Swinarski Artur Maria 173, 205, 323  
 Swinarski Konrad 243  
 Szczerba Leonid 321  
 Szczęsna Joanna 413  
 Szekspir William 86, 159  
 Szewczenko Taras 86  
 Szkłowski Wiktor 13, 20, 29, 38, 43, 75, 84, 115, 163, 191, 196, 331, 335, 338, 354  
 Szopen zob. Fryderyk Franciszek Chopin  
 Szostakowicz Dmitrij 347  
 Szpak T. A. 277, 341, 379  
 Szwejkowski Zygmunt 214, 321  
 Szymaniak Karolina 285  
 Szymańska Zyta 364  
 Szymborska Wisława 18, 69–70, 108, 136, 144, 181, 408, 413, 426–427

Ś

Śledziński Stefan 421  
 Śliwowski Wiktora i René 366, 371, 375–377  
 Święch Jerzy 156, 346, 417

## T

Tabakowska Elżbieta 98  
 Tacho-Godi Aza 209  
 Tatkiewicz Anna 15, 405  
 Themerson Stefan 284–285  
 Themersonowa Franciszka 284  
 Timofiejew Leonid 212  
 Tokarz Bożena 98  
 Tołstoj Lew 128, 254  
 Tomiak Anna 198  
 Topolski Jerzy 158  
 Toporow Władimir 296, 390  
 Torop Peeter 206, 292, 377–378  
 Towiański Andrzej Tomasz 261  
 Trojanowiczowa Zofia 241  
 Trzebiński Andrzej 258  
 Trznadel Jacek 18, 34–35, 37  
 Tulli Magdalena 201  
 Turowicz Maria 388  
 Tuwim Julian 35, 38, 45, 55, 80, 120, 195–197, 242, 258, 264–265, 284, 314, 429  
 Tynianow Jurij 135, 140–141, 149–150, 155, 199, 339, 345, 354

## U

Ulicka Danuta 157, 164, 346, 353  
 Uniłowski Zbigniew 176  
 Urbańczyk Stanisław 142  
 Uspienski Boris 225, 296, 335, 352, 366, 368, 372, 376–377, 409

## V

Verlaine Paul 22  
 Vincenz Andrzej 287  
 Vodička Feliks 339, 345

## W

Wajda Andrzej 387  
 Walc Jan 242, 260

- Walicka Janina 391  
 Wallis Aleksander 398  
 Wandurski Witold 125  
 Wantuch Wiesława 417  
 Wańkowicz Melchior 38, 167  
 Warren Austin 225  
 Wat Aleksander 120, 285  
 Wayda Fryderyka 364  
 Ważyk Adam 22, 35, 189, 243, 280,  
 285, 408  
 Weinsberg Adam 395  
 Wellek René 225  
 Welsch Wolfgang 425  
 Węgrzyniakowa Anna 285  
 Whorf Benjamin Lee 405  
 Wiech (właśc. Stefan Wiechecki) 144  
 Wiegandt Ewa 342  
 Wiener Norbert 123–124  
 Wierzbicka Anna 209, 224–225  
 Wierzyński Kazimierz 242, 252, 267  
 Wiesiołowski Aleksandr 338  
 Winczer Pavol 285  
 Winogradow Wiktor 211  
 Wirpsza Witold 82, 106–107, 109,  
 150, 181, 242, 272, 361, 428  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy  
 (Witkacy) 22, 56, 107, 111,  
 296, 307, 312, 333, 354, 361,  
 375, 378, 400, 427–429  
 Witkowska Alina 242  
 Wittgenstein Ludwig 13, 312, 317  
 Wojtasiewicz Olgierd 204  
 Wołodźko A. 191  
 Wołoszynow Walentin 391  
 Woroszyński Wiktor 18, 65, 201,  
 239, 266, 269  
 Woźniakowski Jacek 408  
 Wóycicki Kazimierz 109, 369  
 Wryk Małgorzata 321  
 Wyka Kazimierz 122, 262  
 Wyspiański Stanisław 242, 248–  
 –249, 253–254, 322, 428
- Z**
- Zafón Carlos Ruiz 17  
 Zamącińska Danuta 266  
 Zawada Andrzej 252  
 Zawieyski Jerzy 242  
 Zegadłowicz Emil 106  
 Zgorzelski Czesław 258  
 Zieliński Bronisław 24  
 Zimand Roman 110, 223  
 Ziomek Jerzy 43, 74, 83, 187, 197,  
 277, 298, 337, 341, 424  
 Zwiegincew Władimir 103  
 Zydorowicz Jacek 411
- Ż**
- Żeleński Tadeusz (Boy) 148, 242  
 Żeromski Stefan 157  
 Żółkiewski Stefan 187, 259, 337, 359  
 Żółtowski Adam 16  
 Żurowski Maciej 225  
 Żyłko Bogusław 89, 346, 348–349,  
 351–352, 384  
 Żyrmunskij Wiktor 84, 87, 93–94  
 Żywow Wiktor 351–352

## **PROGRAM MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ**

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- \* wysokim poziomem naukowym,
- \* odkrywczością założeń i wagą wyników,
- \* oryginalnością ujęcia,
- \* integralnością tematyki i formy,
- \* interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej [www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie) w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdą Państwo na stronach

**[www.fnp.org.pl](http://www.fnp.org.pl)  
[www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie)**







**DOTYCHCZAS W SERII  
MONOGRAFIE FNP  
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

**1995**

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.  
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.  
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu  
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.  
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.  
Powstanie nieklasycznej historiografii*

**1996**

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.  
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach  
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a  
przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda  
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

**Zbigniew Bokszański**, *Stereotypy a kultura*

**Andrzej Dziubiński**, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

**Jan Hartman**, *Heurystyka filozoficzna*

**Jacek Leociak**, *Tekst wobec Zagłady*  
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

**Sławomir Mazurek**, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

**Jacek Migasiński**, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

**Tomasz Mikocki**, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

**Ryszard Nycz**, *Język modernizmu.*  
*Prolegomena historycznoliterackie*

**Łucja Okulicz-Kozaryn**, *Dzieje Prusów*

**Józef Piórczyński**, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

**Lucylla Pszczołowska**, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

**Joanna Tokarska-Bakir**, *Wyzwolenie przez zmysły.*  
*Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

**Szymon Wróbel**, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

**Jacek Banaszekiewicz**, *Polskie dzieje bajeczne*  
*Mistrza Wincentego Kadłubka*

**Jan Doktor**, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

**Alina Motycka**, *Nauka a nieświadomość.*  
*Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*



**Cezary Wodziński**, *Światłocienie zła*

**Ryszard Zajączkowski**, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

**Piotr Żbikowski**, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”  
*Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*

**1999**

**Łukasz Chimiak**, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

**Henryk Domański**, *Prestiż*

**Marcin Kula**, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

**Wojciech Tomasiak**, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

**Michał Tymowski**, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

**Andrzej Wierzbicki**, *Historiografia polska doby romantyzmu*

**Grzegorz Wołowicz**, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

**2000**

**Hanna Bojar**, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

**Bogusława Budrowska**, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

**Katarzyna Cieślak**, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

**Anna Engelking**, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

**Agnieszka Fulińska**, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



**Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*  
**Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*

**Gerard Labuda**, *Święty Wojciech.*  
*Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*

**Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata.*  
*Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*

**Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

**Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową.*  
*Od Poincarégo do Laudana*

**Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

**Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa*  
*okresu międzywojennego*

**Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka*  
*we wczesnym średniowieczu*

**Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa.*  
*Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*

## 2001

**Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

**Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

**Maciej Sojn**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

**Wojciech Szczerba**, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*  
*wczesnochrześcijańskiej*

## 2002

**Henryk Domański**, *Polska klasa średnia*

**Magdalena Heydel**, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

**Kazimierz Kondrat**, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*

**Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*  
**Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim*  
*wobec Żydów w latach 1855–1915*

**Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

**Tomasz Małyшек**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania*  
*o psychoanalizie*

**Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”  
*Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*

**Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.*  
*Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*

**Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.*  
*Kant, Fichte, Hegel*

**Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.*  
*Wprowadzenie do lektury Heideggera*

**Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

**2003**

**Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*  
*Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*

**Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*

**Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.*  
*O pismach Karola Ludwika Konińskiego*

**Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

**Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.*  
*Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*

**Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.*  
*Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

**Jan Doktor**, *Początki chasydyzmu polskiego*

**Przemysław Gut**, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

**Alicja Jarzębska**, *Spór o piękno muzyki.*

*Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

**Agnieszka Kluba**, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany**, *Rilke poetów polskich*

**Franciszek Longchamps de Bérier**, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

**Maciej Mycielski**, *„Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

*Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej*

**Krzysztof Nawotka**, *Aleksander Wielki*

**Dorota Pietrzyk-Reeves**, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

*Współczesna debata i jej źródła*

**Jan Pisuliński**, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

**Radosław Sojak**, *Paradoks antropologiczny.*

*Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*

**Tomasz Szlendak**, *Supermarketyzacja.*

*Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*

**Przemysław Urbańczyk**, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

**Andrzej Dziubiński**, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

**Magdalena Górska**, *Polonia – Respublica – Patria.*

*Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*



**Roman Michałowski**, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

**Jerzy Rohoziński**, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

**Krzysztof Skwierczyński**, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

**2006**

**Nikodem Bończa Tomaszewski**, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

**Sławomir Buryła**, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

**Zbigniew Kloch**, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

**Sebastian Tomasz Kołodziejczyk**, *Granice pojęciowe metafizyki*

**Rafał Koschany**, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

**Józef Piórczyński**, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

**Maciej Płaza**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

**Małgorzata Puchalska-Wasył**, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

**Justyna Straczuk**, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

**Stanisław Zapaśnik**, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

**Katarzyna Filutowska**, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

**Jakub Kloc-Konkołowicz**, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

**Barbara Krawcovicz**, *William James. Pragmatyzm i religia*

**Paweł Majewski**, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

**Teresa Michałowska**, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

**Małgorzata Mikołajczak**, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

**Aneta Pieniądz**, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

**Wojciech Tomasik**, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

**Piotr Żbikowski**, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

**Grażyna Jurkowlaniec**, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

**Halina Manikowska**, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

**Maciej Potz**, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

**Beata Śniecikowska**, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*



**Przemysław Urbańczyk**, *Trudne początki Polski*

**2009**

**Weronika Chańska**, *Nieszczęsny dar życia.*

*Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

**Jacek Gądecki**, *Za murami.*

*Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

**Maciej Gorczyński**, *Prace u podstaw.*

*Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

**Krzysztof Jaskułowski**, *Nacjonalizm bez narodów.*

*Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

**Justyna Kowalska-Leder**, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy  
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

**Stanisław Łojek**, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce  
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

**Grzegorz Myśliwski**, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy  
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

**Robert Poczobut**, *Między redukcją a emergencją.*

*Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

**Artur Przybysławski**, *Buddyjska filozofia pustki*

**Tadeusz Szubka**, *Filozofia analityczna.*

*Koncepcje, metody, ograniczenia*

**Tomasz Tiuryn**, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

**Marcin Trzęsiok**, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

*Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

**Adam Workowski**, *Ontologiczne podstawy posiadania*

**Paweł Żmudzi**, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej  
historiografii Polski i Rusi*

2010

**Piotr Celiński**, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

**Anna Dziedzic**, *Antropologia filozoficzna*  
*Edwarda Abramowskiego*

**Piotr Filipkowski**, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*  
*obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

**Krzysztof Hubaczek**, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*  
*w filozofii analitycznej*

**Monika Małek**, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*  
*Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

**Ireneusz Piekarski**, *Z ciemności.*  
*O twórczości Juliana Strykowskiego*

**Marek Słoń**, *Miasta podwójne i wielokrotne*  
*w średniowiecznej Europie*

**Jan Wasiewicz**, *Oblicza nicości.*  
*Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

2011

**Wojciech Bałus**, *Gotyk bez Boga?*  
*W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

**Natalia Bloch**, *Urodzeni uchodźcy.*  
*Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków*  
*w Indiach*

**Mirosława Buchholtz**, *Henry James i sztuka auto/biografii*

**Paweł Gancarczyk**, *Muzyka wobec rewolucji druku.*  
*Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

**Bartosz Kuźniarz**, *Goodbye Mr. Postmodernism.*  
*Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*

**Monika Murawska**, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*  
*Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*



**Roman Murawski**, *Filozofia matematyki i logiki  
w Polsce międzywojennej*

**Andrzej Wypustek**, *Bogowie, herosi i wybrańcy:  
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach  
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

**Radosław Zenderowski**, *Religia a tożsamość narodowa  
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.  
Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

**Dorota Zygmuntowicz**, *Praktyka polityczna.  
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

**2012**

**Łukasz Afeltowicz**, *Modele, artefakty, kolektywy.  
Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów  
nad nauką*

**Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz**, *Ewolucje teorii.  
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

**Anna Engelking**, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium  
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

**Janusz Grygień**, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

**Iwona Krupecka**, *Don Kichote w krainie filozofów.  
O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej  
formuły podmiotowości*

**Michał Łuczewski**, *Odwieczny naród.  
Polak i katolik w Żmijęcej*

**Anna Markowska**, *Dwa przełomy.  
Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

**Łukasz Niesiołowski-Spanò**, *Dziedzictwo Goliata.  
Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

**Magdalena Rembowska-Płuciennik**, *Poetyka intersubiektywności.  
Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*



**Tadeusz Szubka**, *Neopragmatyzm*  
**Krzysztof Wójtowicz**, *O pojęciu dowodu w matematyce*  
**Paweł Załęski**, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

**2013**

**Kamila Baraniecka-Olszewska**, *Ukrzyżowani.*  
*Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*

**Marcin Moskalewicz**, *Totalitaryzm, Narracja, Tożsamość.*  
*Filozofia historii Hannah Arendt*

**Wojciech Musiał**, *Modernizacja Polski.*  
*Polityki rządowe w latach 1918–2004*

**Przemysław Urbańczyk**, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

**Grzegorz Pac**, *Kobiety w dynastii Piastów.*  
*Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.*  
*Studium porównawcze*

**Gabriela Świtek**, *Gry sztuki z architekturą.*  
*Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*

**Renata Ziemińska**, *Historia sceptycyzmu.*  
*W poszukiwaniu spójności*

## **W PRZYGOTOWANIU**

**Agata Dziuban**, *Gry z tożsamością.*  
*Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*

**Piotr Feliga**, *Czas i ortodoksja.*  
*Hermeneutyka teologii w świetle „Prawdy i metody”*  
*Hansa-Georga Gadamera*



**Filip Lipiński**, *Hopper wirtualny.*  
*Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*

**Magdalena Śniedziewska**, *Siedemnastowieczne malarstwo*  
*holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

**Sylwia Urbańska**, *Przemiany macierzyństwa*  
*w procesie globalnych migracji kobiet*

**Łukasz Wróbel**, *Hyle i noesis.*  
*Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*

**Anna Wylegała**, *Przesiedlenia a pamięć. Studium społecznej*  
*(nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

