

Rozprawy



„Sprzecznościowa” koncepcja literackości*

ABSTRACT. Balcerzan Edward, „Sprzecznościowa” koncepcja literackości [„Antinomic” conception of literary character]. „Przestrzenie Teorii” 1, Poznań 2002, Adam Mickiewicz University Press, pp. 11-24, ISBN 83-232-1238-4. ISSN 1644-6763.

Among determinants of literary character indicated by successive schools there is none which could be described as existing always and everywhere in the word art. What is worse, every one of them can be found also in the inartistic forms of expression. A substantial component (an excerpt) of a text cannot become the universal distinguishing feature of literature as the essence of literature is determined by specific intratextual and extratextual relations. These are “antinomic” relations, embracing everything which is to be found within the bounds of poetics of the composition – the “hard” textual fact as well as the expected result of reading, not only attributes of one particular level of the composition’s structure, but also features of different layers. It causes tensions between phenotype and genotype, between text and non-verbal reality. These antinomies do not have equal power, they could be graduated, and they are placed in between extremes of solvability and unsolvability, agreement and destruction.

„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”¹.

Cytowany passus pochodzi z *Głosu Pana* Stanisława Lema (napisane-go w 1967 roku). Uwiarygodnieniem tej uszczypliwej refleksji ma być w świecie powieściowym Lema matematyczne wykształcenie narratora, które akurat tu pozostaje w harmonii z potocznymi oczekiwaniami wobec nauki. Gdyby wśród zatrudnionych w Projekcie znalazł się teoretyk literatury (wszak pomyśleńcy i ekscentrycy, od których roi się w *Głosie Pana*, mogliby przekonać centralę, iż komunikat wysłany z kosmosu ma znamiona kompozycji artystycznej), stan naszej dyscypliny spotkałby się z nie mniej surowym osądem kostycznego profesora matematyki. Pojęć ważnych a spornych mamy w annałach literaturoznawstwa bez liku. Są to zarówno nazwy elementarnych jednostek komunikacji artystycznej

* Jest to tekst referatu wygłoszonego na XXX Konferencji Teoretycznoliterackiej w Krasiczynie (9-15 IX 2001), zorganizowanej przez Pracownię Poetyki Historycznej IBL PAN.

¹ S. Lem, *Głos Pana*, Warszawa 1968, s. 105.

(tekst, metafora), jak i określenia wielkich zbiorów (nazwy genologiczne, prądy literackie). Kategorią bodaj najważniejszą, która winna być podstawą podstaw wiedzy o literaturze, co do której jednak ciągle nie ma zgody w kolejnych sezonach i szkołach badawczych, jest literackość.

W punkcie wyjścia nic nie zapowiada kontrowersji.

Czysto słownikowa eksplikacja „literackości” pozostaje poza dyskusją – dopóty, dopóki ogranicza się do znaczenia gramatycznego, które wszak o niczym nie przesądza, pozostając w istocie ukrytym pytaniem (nasamprzód bez odpowiedzi).

Zespół Witolda Doroszewskiego w *Słowniku języka polskiego* chce rozumieć „literackość” jako synonim „charakteru literackiego (właściwego utworom literackim)”². Janusz Sławiński w popularnym leksykonie nazw specjalistycznych literaturoznawstwa przypomina, iż kategoria „literackości” została zgłoszona przez formalistów rosyjskich „na oznaczenie zespołu właściwości swoistych dla literatury jako sztuki słowa, decydujących o jej nieredukowalności do jakichkolwiek innych sposobów posługiwania się językiem w celach poznawczych, ekspresyjnych czy perswazyjnych”³. Zatem nie tylko w obiegu potocznym, ale i w pracach ekspertów termin ten bywa zrazu charakteryzowany tautologicznie, jak wszelkie uniwersalia. W tym porządku nie pomylimy się, ale i nie wyjaśnimy niczego, określając „duchowość” jako „to, co duchowe”, „człowieczeństwo” jako „to, co ludzkie”, „sroczość” (za Czesławem Miłoszem) jako „to, co srocze”, więc i „literackość” jako „to, co literackie”. Pozostajemy w kręgu gramatycznego automatyzmu, dysponując nie definicją, lecz wstępem do definicji: ankietą do wypełnienia.

Rozterki zaczynają się z chwilą, gdy poznajemy konkretne odpowiedzi na pytanie, co mianowicie wyróżnia literaturę spośród pozostałych form aktywności językowej człowieka i nie pozwala zredukować jej do „jakichkolwiek innych sposobów posługiwania się językiem w celach poznawczych, ekspresyjnych czy perswazyjnych”. Nie tylko rozgałęzione teorie, jak jakobsonowska, łotmanowska czy ingardenowska, ale także „milczące założenia” rozmaitych retoryk literaturoznawczych desygnują do roli wyznacznika literackości coraz to inne cechy czy jakości rozpoznane w dziełach (ściślej – w ich poetykach).

W dziejach sporu o literackość⁴ nie ma jednej, dominującej strategii. Nie ma zgody w kwestii tak zasadniczej, jak ta, czy literackość musi być

² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1962, t. IV, s. 170.

³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. III, poszerzone i poprawione, Wrocław 1998, s. 283.

⁴ Dzieje sporu o literackość – rzetelnie opisane – wymagałyby wielotomowej książki z wielostronicową bibliografią i szczegółową dokumentacją materiałową. W tym artykule odwołania do konkretnych tekstów miałyby charakter – z konieczności – przypadkowy. Dla uniknięcia takiej sytuacji ograniczam tu adnotacje bibliograficzne do niezbędnego minimum.

„twardą” realnością tekstu, czy też lepiej w funkcji kwalifikatora literackości uznawać „efekty specjalne”, które należą do dziedziny sztuki (czyli kunsztu), 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: na przykład 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 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, ukrytą konwencję, i okaże się, iż kolejne rozłamy i bunty w dziejach sztuki słowa ocalają ten właśnie efekt jako najtrwalszy wyróżnik literatury, 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, uludę) ekwiwalencji⁵ 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.

⁵ Na iluzoryczny (a nie faktyczny) charakter ekwiwalencji wersów zwraca uwagę w swoich publikacjach Adam Kula wik, zob. tegoż, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 32 i n., a także *Wersologia*, Kraków 1999, s. 44-45.

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

Obserwacja krytyki literackiej – emfaticznie łatwowernej i rozkoszującej się „mnożeniem bytów ponad potrzebę” (to jedna z jej istotnych funkcji, zasługująca na wpisanie do schematu Sławińskiego)⁶ – 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 się na temat sztuki literackiej da 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 lekko-myślnie otwarcie przestrzeni sztuki, wyczerpanie konceptów itd. – nikt nie pyta o fundament bytowy poszczególnych pomysłów na sztukę. Tutaj troska o teoretyczne uchwycenie i uzasadnienie jakości specyficznie literackich nie dociera: byłaby czymś niepojętym.

W odpowiedzi na radosną łatwowerność krytyki odzywają się protesty filozofów (pewnej orientacji), nie tyle nieufnych, ile w stu 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 Łotmana). Tak więc nie pozostaje nic innego, jak bezlitosne ujawnianie i odważna dekonstrukcja 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 by można, 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 poprzez odejmowanie od niej cech i funkcji zbytecznych,

⁶ Zob. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, w: tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 175.

obcych artyzmowi. W turnieju o literackość ścierają się – ale i krzyżują – **orientancje transgresyjne z degresywnymi**.

Raz po raz zwycięża przeświadczenie, iż skoro literatura stanowi produkt pisarskiej wynalazczości, zatem musi 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 wynikających 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 – poprzez kubistyczne jukstapozycje – staje się strumieniem zdań uwolnionych spod dyktatury logiki, albo rządzą nim inwersje, nawroty paralel, wykwentne „rozkwitania” itp.

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

„Dziwicie się: poprzez rytmy? Właśnie poprzez rytmy. Gniewacie się: nieubłagany cerber formy! Nie, chodzi o więcej. Ile razy zajmuję się formą, tyle razy zajmuję się jej mową: wskazuję na to co ona mówi — wraz z innymi zawartościami dzieła. Pisałbym o tym mniej, gdyby inni jej mowę słyszeli”⁷.

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 traktowana jest przez jednych jako przeciwieństwo, a przez innych jako wzór artyzmu prozy narracyjnej i dramaturgicznej. Jednoczy ich przekonanie, iż nadorganizacja literacka różni się od innych łańdów mowy – ostentacyjną bezużytecznością komunikacyjną, którą Janusz Sławiński porównywał do hałaśliwej krzątaniny w gmachu mocno zbiurokratyzowa-

⁷ T. Peiper, *Gra rytmów w „Zemście”*, w: tegoż, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* 1, oprac. K. i J. Fazanowie, red. S. Jaworski, Kraków 2000, s. 77.

nej instytucji. Nadmiar spektakularnych operacji na tekście nie tylko nie stanowi źródła jego nad- czy też wieloznaczności, ale im mniej dany tekst znaczy, tym intensywniej jest. Czym? materia poddaną kunsztownej obróbce, artefaktem nakierowanym na siebie.

W zarysowanej powyżej koncepcji literackości transgresja (nadmiar ładu) wywołuje regresję (ubywanie znaczeń).

Zanim przejdziemy do pozostałych teorii literackości, na podstawie już poczynionych obserwacji spróbujemy 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 ściśle 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). Z kolei samo piśmiennictwo artystyczne potrafi rezygnować z nadmiarów konstrukcyjnych czy z widowiskowych „gwaltów nad językiem”. Umie wypowiadać się „ubogo”, usiłując pozyskać odbiorców „przezroczystością” znaków i niezawilnością ich montażu. Biegunowo sprzeczne decyzje – w tym obszarze – antagonizują ideologie pisarskie, a przecież mogą współistnieć w twórczości jednego autora, np. Tadeusza Peipera, który przeszedł ewolucję od barokowych, rozkwitających peryfraz – poprzez 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 deautomatyzacji 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 syntagmatyczną, co powoduje 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.

Przypomina się – sprzed lat – wycieczka po Roztoczu 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”.

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

Blisko nadorganizacji sytuują się teorie ukazujące dzieło literackie jako doskonale **spójne**, niby organizm 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 strzeżone są – 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 ogłaszane są 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. Sugerują impet transgresyjny, mają swe uzewnętrznienia w panoramie *signifiant*, a także swe głębie domyślne w labiryntach *signifie*. 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 nasycenie „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 celom 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 „tworzydłem” – z literackością nowatorów. Nie da się w tej perspektywie uniknąć destrukcji literackości, która rozpada się na wyróżniki kilku **mocnych genotypów**⁸, uobecniając się jako liryczność, powieściowość, eseistyczność, a wobec znanych kolizji wewnętrznych w genotypach długowiecznych i „bardziej pojemnych” – rozpad musi postępować dalej, aż do rozdrobnienia literatury przemienionej w zbiór osobnych „literatur”.

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 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**. Odnosi się to także do innych, niekomentowanych dotychczas przeze mnie, a szczyjących się przepastnymi „stanami badań” i zawiłymi historiami polemik koncepcji literackiego artyzmu, 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 degresją,

⁸ Janusz Sławiński w artykule *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego* – wyróżnia cztery podstawowe koncepcje struktury utworu, koncepcje ukierunkowujące analityczne poczynania badacza, a mianowicie 1) treściowo-formalną, 2) tektoniczną, 3) fenotypowo-genotypową, 4) komunikacyjną. Wszystkie one – jego zdaniem – mogą być traktowane jako warianty czy przedłużenia koncepcji tektonicznej. Zob. tegoż, *Prace wybrane*, t. IV, *Próby krytycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 14-16. Natomiast interesujące mnie ostatnio zagadnienia z pogranicza teorii i poetyki historycznej, takie jak rodzaje i gatunki literackie czy „multimedialne”, a co za tym idzie także wyznaczniki literackości, okazują się najbliższe rozumieniu dzieła jako spotkania genotypu z fenotypem.

nie są w stanie ogarnąć całej sztuki słowa – pojedynczo, ani skutecznie „uszczelnić 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 takiej 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 artyzm 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 jaskrawszym, a nierzadko – własnym przeciwieństwom.

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 nie dających się wyczerpać możliwościach – wybór dokonywany bezustannie zarówno przez miarodajne instancje i triumfujące poetyki, jak i przez 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: klasyków, symbolistów, feministek, Sępa-Szarzyńskiego, Norwida, Parnickiego, Karpowicza itd.?

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 się miało okazać, 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 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. Otóż w licznych sporach na zajmujący nas temat powraca bodaj najczęściej relacja sprzecznościowa. Wydaje się ona nasamprzód jedynie energią niszczącą koncepcje konkurencyjne, zarazem ener-

gią zdradliwą, gdyż powoduje równie skutecznie samozniszczenie koncepcji nowych. Na każdy sposób na literaturę da się znaleźć bezpośredni „antysposób”, każdy chwyt konstytuujący literackość – można zakwestionować poprzez 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 szkicu 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 itd. Analogicznych kolizji w obszarach uznawanych za swoiście literackie znajdziemy o wiele więcej. Jedynowładztwo fikcji podważa „kariera autentyku”; 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 stającego się „modelem świata” nie wytrzymuje konfrontacji z dziełami przedstawiającymi rzeczywistość świata „zawsze fragment”; literackość podległa figurze *syllipsis*⁹ – 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 Siedleckiego dla raportu o stanie tłumaczeń¹⁰, a ilustrującym również 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 tek-

⁹ Niedawno 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”. Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107.

¹⁰ Zob. F. Siedlecki, *Przekłady z poezji rosyjskiej*, w zbiorze: E. Balcerzan, *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974. Antologia*, Poznań 1974.

ście literackim triumf jednej, sterylnej postaci arcyzmu, całkowicie oczyszczonej z własnych zaprzeczeń. Operując przykładami utworów modelowo wiernych dyrektywom fikcji, obrazowości, nadorganizacji, ludyczności, dezautomatyzacji rodzącej niezwykłość etc., zazwyczaj ułatwiamy sobie życie koncentrując się na dominantach poetyki i zakładając, iż widoczne w dziełach odchylenia od normy arcyzmu 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 jako cechy niecharakterystyczne. W imię czystości obrazu dramaturgii Witkacego – epatującej niezwykłością i 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 określa dążenie do niższych, pierwotnych, dziecięcych, potocznych, ustnych form komunikacji – natychmiast w tejże poezji narzuca się naszej uwadze formy wyższe, książkowe, erudycyjne, elitarne, ba: 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 antygazową 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 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 zmorą życia społecznego, gdy jego ład rujnują sprzeczności informacyjne, nielogiczne apologie lub bałamutne oskarżenia, dezorientujące instrukcje obsługi, zagmatwane terapie, aż do zarządzeń i ustaw złożonych z wykluczających się wzajem dyrektyw. Kiedyś dokuczały nam oksymorony nowomowy (nie tylko podczas lektury powieści Orwella), dziś w wersjach weselszych znamy podobne nonsensy typu „czarne jest białe” w dzungli wolnorynkowego marketingu.

Owszem, pobłażliwiej 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 naturalnym źródłem literatury. To właśnie 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 obligatoryjne¹¹.

¹¹ 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 wąpiących o możliwości pisania. Kryzys słowa – wołają – jak tu uprawiać poezję, kiedy świadomość sprzeczności czy niedorównywalności

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 by było 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.

Pewne jest (choć należałoby to zbadać skrupulatnie), iż w dziele literackim aktywizuje się zazwyczaj więcej niż jedna relacja sprzecznościowa, przy czym w sieci owych relacji – w granicach utworu – obserwujemy nie tyle zastygłą hierarchię, ile grę o ważność, walkę o prerogatywy.

Po drugie: 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.

(nieadekwatności) rzeczy i słowa jest w umyśle poety tak trwale 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 – E. B.] zająć jakiegokolwiek określonego stanowiska: uczuciowego, myślowego czy wołowego (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).

Po trzecie: 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, przestrzenią a stylem itd.).

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

Po piąte: szczególnie interesującą postacią literackości są napięcia między tym, co jawne (bezpośrednio dane w tekście i na pierwszy rzut oka bezwyjątkowo 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 odwołują się do utraconego piękna; demonstracyjny nihilizm – odświeża pamięć wartości pozytywnych, krzepiących, itd. 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 kolejne (i ani jednego wesela).

Proponowana przeze mnie koncepcja literackości jest nie do pomyślenia 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. Tu na koniec – jako spóźnione motto – powołałam się na intuicję Juliana Tuwima, który Poezję słauił taką oto apostrofą:

Poezjo! lampo czarnoksięska
I lampo laboratoryjna!